

# IL TEATRO ILLUSTRATO

## PREZZI D'ABBONAMENTO:

Franco di porto nel Regno. . . .	Anno L. 6 — Sem. L. 3 —
Alessandria, Susa, Tunisi, Tripoli. » » 7 — » » 3 50	
Unione post. d'Europa e Amer. 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 II. — Settembre 1882. — N. 21.

**EDOARDO SONZOGNO**

EDITORE

Milano. — Via Pasquirolo, N. 14.

## AVVERTENZE.

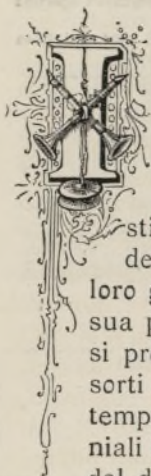
Gli abbonati annui ricevono in dono, nel corso dell'anno, QUATTRO COMPOSIZIONI MUSICALI, oltre ad un'elegante Copertina per riunire in volume le dispense dell'annata.  
Prezzo delle inserzioni nella copertina Cent. 50 per ogni linea o spazio di linea.



TEATRO DI BAYREUTH. — PARSIFAL, opera di RICCARDO WAGNER. — ATTO II: Il giardino degli incantesimi.



## CARLO LECOCQ



**L** *Teatro Illustrato*, che si è proposto di seguire nelle sue colonne le diverse fasi del teatro contemporaneo e di parlare degli artisti che vi si distinguono, dopo essersi occupato dei Verdi, dei Wagner e della loro grand'arte, oggi consacra una sua pagina al musicista gentile che si propose di rialzare in Francia le sorti della commedia musicale, e di temprare coi suoi estri vivaci e geniali le impressioni profonde e gravi del dramma e della tragedia lirica.

Il musicista cui accenniamo è Carlo Lecocq, uno fra i più simpatici e popolari compositori di musica viventi. — Dovunque si è applaudito a quei gioielli della musa giocosa che sono: *La figlia di madama Angot*, *Giroflé-Giroflà*, *Fior di Thé*, *I Prati Saint-Gervais*, *la Sposina*, *la Camargo*, ecc., e in lui è universalmente riconosciuto un merito che ben difficilmente riscontrasi nei compositori dello stesso genere cui egli si dedicò: questo merito è il saper acconciamente colorire, con melodie di peregrina attrattiva, le situazioni comiche, pur conservandosi in un ciclo d'arte sempre nobile, puro, smagliante e dal quale emana un profumo di squisita eleganza.

Lecocq non cerca le sue ispirazioni nel trivio, egli si nutre dei classici: Cimarosa, Rossini, Auber, Halévy e Schubert sono i Numi che egli si propizia innanzi di vergare uno dei suoi leggiadri *couplets*; il perchè, oltre allo spirito comico brioso, esilarantissimo, nei suoi lavori non una nota, non un accordo possono essere fatti argomento di qualsiasi censura.

Il Lecocq, il geniale e terso melodista, ebbe i natali a Parigi il 3 giugno 1832, e, appresa la musica e l'armonia, da giovanissimo fu ammesso al Conservatorio della medesima città nel 1849, ed affidato, prima all'istruzione di Bazin, poi nientemeno che dell'insigne Halévy, il grande maestro cui il teatro deve l'*Ebrea*, il *Carlo VI*, la *Regina di Cipro*, la *Valle d'Andorra*, il *Lampo* e tante altre partizioni celebratissime.

Subito dopo il primo anno di Conservatorio, Lecocq, riportò il premio di armonia e di accompagnamento, e trascorso qualche altro tempo, studiando con Halévy, ebbe quello di contrappunto e di fuga.

Uscito dal Conservatorio, dopo di aver onorevolmente terminato il corso della composizione musicale, il futuro restauratore della commedia musicale francese si consacrò all'insegnamento, aspettando una favorevole occasione per fare le sue prime armi nella palestra melodrammatica; costei occasione si presentò due anni dopo, allorchè Offenbach aprì il concorso per una operetta in un atto intitolata: *Le Docteur Miracle*, di Leone Battu e Lodovico Halévy. Due furono le partizioni prescelte, l'una del Bizet, l'altra del Lecocq: la prima per la dotta elaborazione armonica e strumentale, e la seconda per l'abbondanza delle melo-

die, ispirate ad una grazia e forbitezza ammaliatrici.

L'operetta: *Le Docteur Miracle* (1857), rivelò in Lecocq un compositore di vaglia, ma ciò non bastò ad aprirgli i battenti di teatri più importanti delle Folies-Nouvelles e delle Folies-Marigny. Su questi diede i seguenti lavori: *Hisclos*, *Le Baiser de la Porte*, *Liline et Valentin*, *Les Ondines* e *Le Cabret de Ramponeau*, i quali per altro non giovarono a lanciarlo nel campo luminoso della celebrità, nè a migliorare le sue condizioni finanziarie, che avevano per ancora e per fonte precipua l'esercizio del professorato.

Poco dopo a William Busnach sorse la bella idea di invitare il Lecocq quale maestro concertatore al teatro dell'Athénée, e di affidargli un libretto perchè lo traducesse in numeri musicali; e nel 1858 sulle scene di quel teatro venne eseguito: *L'Amour et son Carquois*, che incontrò tutto il favore del pubblico. Codesto successo procurò al Lecocq la nomina di compositore ordinario dell'Athénée, che dimostrò di ben meritare dettando: *Fleur de Thé*, opera buffa in tre atti, sopra parole dei signori Duru e Chivot, e che è una fra le più gaje e seducenti del teatro giocoso. La prima rappresentazione ebbe luogo l'11 aprile 1868 con successo entusiastico, che si rinnovò per centododici sere consecutive. Nel 1869 la stessa opera fu allestita al teatro delle Variétés, e il pubblico parigino confermò il primo verdetto. Al *Fleur de Thé* fecero seguito parecchie operette in un atto: *Les Jumeaux de Bergame*, il *Gandolfo*, *Le Rajah de Mysore* e *Le Beau Dunois*, nelle quali fu gustata l'eccellenza della melodia e molto pregiato l'elegante strumentale.

La parodia cavalleresca e guerriera del *Dunois*, preludiò i memorabili avvenimenti del 1870, e durante la guerra franco-prussiana Lecocq trasportò le sue tende a Brusselle. Colà s'imbattè coll'impresario Humbert, che gli fece scrivere *Les Cent Vierges*, opera buffa in tre atti, uno dei grandi successi del maestro. A questo spartito fece seguito quello della *Figlia di madama Angot*, a tutti nota, e, fra tutti i lavori del genere, la più popolare, concorrendo al suo felice esito anche la commedia, che è una graziosa caricatura dei tempi di Marat. La leggenda di mamma Angot, la canzone politica, il coro dei cospiratori, il famoso valzer e le strofe dell'alterco sono pagine divertentissime e che giustificano le migliaia di rappresentazioni avute da quest'opera e il milione di lire che fruttò ai fortunati autori della poesia e della musica.

Il talento di Lecocq si trasformò notevolmente nel periodo che separa la *Figlia di madama Angot* (novembre 1872) dalla *Giroflé-Giroflà* (marzo 1874).

Alla elegante e concisa spigliatezza della musica francese egli congiunse i forbiti processi armonici e i patetici *cantabili* della scuola italiana; ed è in questo nuovo periodo artistico che Lecocq si presenta sotto l'aspetto di conciliatore delle scuole italiana e francese nell'arringa dell'opera giocosa.

Nella *Giroflé-Giroflà*, nei *Prati Saint-Gervais*, tuttochè s'incontri qualche vispa e monelluccia strofa, nelle scene e nei pezzi concertati la scuola italiana predomina sulla francese. Non manca se non qualche accenno

alla vecchia cavatina per farci credere di assistere talvolta ad un lavoro di stampo prettamente italiano.

Ai *Prati Saint-Gervais* fece seguito il *Pompon*, rappresentato la prima volta alle Folies-Dramatiques di Parigi, il 10 novembre 1875, e riprodotto l'anno successivo sulle scene del Dal Verme di Milano. Quivi l'autore assistè alla rappresentazione, la quale fu un vero trionfo. In quel torno scrivevamo:

« Il Lecocq ingrandendo sempre più le proporzioni dell'opera sin qui trattata, ed avvicinandosi maggiormente a quella comica, potrà non solo porre piede, ma anche emergere su quelle scene medesime dove, nel volgere d'un secolo — dall'italiano Duni, l'amico di Pergolese, all'illustre Ambrogio Thomas — una pleiade di artisti eletti diede alla Francia un teatro nazionale ed all'arte una nuova corona di gloria. »

E il Lecocq dettando la *Petite Mariée* (la *Sposina*) — 1875, — la *Marjolaine* (la *Maggiorana*) — 1877, — le *Petit-Duc* (il *Duchino*) 1878 — mostrò difatti di avvicinarsi sempre più al genere d'opera illustrato da Grétry, da Hérold, da Auber, e giova sperare che un giorno riescirà ad elevarsi interamente alla magnificenza delle forme musicodrammatiche che si onorano nel teatro di via Favart.

In Carlo Lecocq s'incarna la reazione contro l'operetta sguajata di certi prostitutori dell'arte.

« Mentre costoro — come ben avvertì Pougin — sembrano proporsi di abbassare la dignità della musica, non permettendo l'insufficienza della loro educazione altra risorsa che di lusingare gl'istinti grossolani del pubblico, il Lecocq, artista colto e distinto, tende al contrario ad appurare il gusto dei suoi uditori, mostra il più lodevole rispetto dell'arte che egli professa, e, cercando ad elevare il livello del genere che lo si obbliga a coltivare, impiega tutti i suoi sforzi a ricondurre l'operetta nel ciclo dell'opera comica. »

Lo stesso egregio Pougin cifrò egregiamente, come sogliono fare gli scrittori francesi, l'elogio e la missione artistica del chiaro compositore, colle parole: « Il Lecocq, bisogna confessarlo, si è servito dell'operetta per uccidere l'operetta. » Difatti l'influenza esercitata dalla musica del Lecocq fu tale a Parigi e in tutta la Francia, che i lavori dei suoi predecessori, dopo la comparsa dell'*Angot*, di *Giroflé* e della *Sposina* andarono di giorno in giorno perdendo sempre più le attrattive d'altra volta, e finirono coll'essere gettati fra i ciarpami del teatro.

*Kosiki*, *La Jolie Persane*, *Jour et nuit*, la *Camargo* e gli ultimi altri lavori del Lecocq porgono argomento a farci ripromettere, per di lui opera, una pronta e intera restaurazione della commedia musicale, portando così l'ultimo colpo — se ve ne ha bisogno — alle follie che invasero le scene, specialmente nel periodo del secondo impero; ciò è a ripromettersi senza dubbio da chi un giorno ci protestava tutto il suo vivo amore per l'arte vera e immortale, da chi professa il culto dei sommi musicisti e da chi nel calore di un nostro dialogo esclamava: « *Je deteste l'operette!* »

E. MARIANI.



## FORME LIRICHE

SAGGIO

STORICO E TECNOLOGICO

\*\*\*

(Continuazione)

## RECITATIVO

IV.<sup>a</sup> Varietà. — RECITATIVO SEMPLICE.

**I**l recitativo allorchè si emancipa dalla natura fisica della voce parlata, allorchè idealizza le inflessioni della parola, in tal caso entra nel dominio esclusivo della musica.

Il recitativo propriamente detto è di due specie: *semplice e obbligato*; ma a queste due forme si aggiungono quelle del *recitativo melodico-drammatico* e del *parlante*.

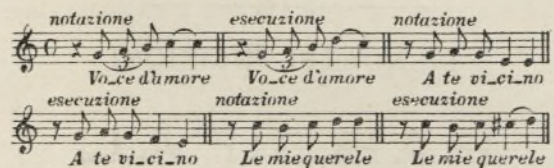
Occupiamoci partitamente di ciascuna.

Il *recitativo semplice* imita la declamazione poetica, ed è antiritmico; in esso è l'armonia sintattica della parola che ha la maggiore preponderanza. La parte strumentale non gli serve che di guida per la intonazione, o per dischiudere la via alle modulazioni.

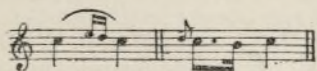
Vuol essere dettato nel *medium* delle voci, salvo qualche eccezione richiesta da speciali espressioni.

In esso deve riuscir agevole il riconoscere i punti fermi, interrogativi, esclamativi, e simili.

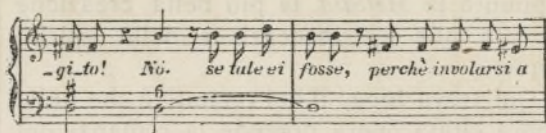
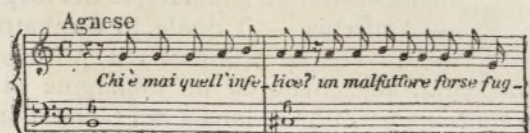
I compositori antichi non solevano in alcuni luoghi scriverlo quale dev'essere eseguito, epperò varie desinenze di frasi eseguivansi cangiando la penultima delle note scritte in un'appoggiatura.



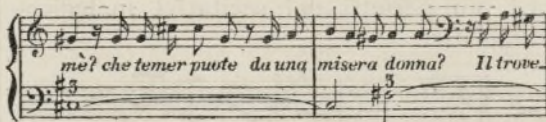
Per altre terminazioni non adottavansi le due appoggiature inferiore e superiore, bensì i seguenti modi di canto:



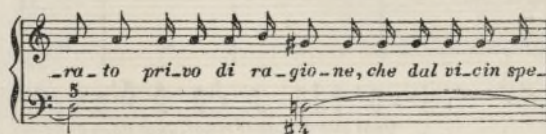
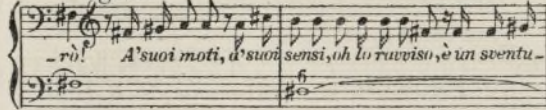
I melodrammi, specialmente giocosi, che precressero le ultime riforme dell'arte, sono infarciti di recitativi a *secco*. Il seguente frammento fornirà al lettore un saggio di tale specie di musica, la quale però oggi non vuol essere usata se non con grande parsimonia, e dove solamente ne cada non dubbia opportunità; questo saggio è tolto dalla bella e ingiustamente obblita *Agnese* del parmigiano Paër.



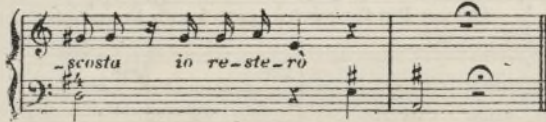
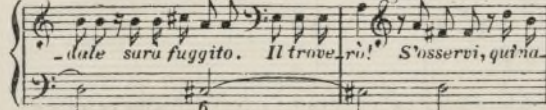
Uberto



Agnese



Uberto Agnese



Ci piace accennare al modo con cui un tempo si soleva eseguire codesta specie di recitativo, modo oggi quasi affatto dimenticato. Gli artisti di maggior grido — fatta eccezione per pochi, e fra questi è da menzionare la Patti, cantatrice di una versatilità di gusto e d'ingegno più unica che rara — non saprebbero oggidì modulare quattro parole di recitativo semplice senza cadere nelle più grottesche goffaggini. Mozart lo adottò in Germania, ma colà degenerò tosto in un monotono formulismo d'intonazioni; e i francesi, non avendo saputo interpretarlo colla naturalezza e grazia degli artisti italiani, nell'Opéra Comique gli sostituirono la *recitazione parlata*.

Nella bella epoca della nostra musica, i cantanti facevano speciali ed eccellenti studj per imparare a pronunciare italianamente l'idioma italiano, del che se ne ha prova in tutti i migliori trattati di bel canto.

Ogni vocale ed ogni consonante erano fatte oggetto di studio speciale, di assidui esercizi, perocchè si mirava ad ottenere una pronuncia che si potrebbe dire *ideale*, e cioè depurata dai falsi accenti delle diverse provincie; delle quali cose se oggi si può far senza gli è perchè il cantante si vede schiacciato sotto una colluvie di suoni irrompenti dall'orchestra e trattata dai nostri compositori secondo l'uso teutonico, ed obbligato a sostituire ai vezzi del canto italiano gli urli che Rossini chiamava da barricate.

La esecuzione del *recitativo secco*, come altra volta si denominava il *recitativo semplice*, era nell'opera giocosa leggiadra, vi-spa, aggraziata, interpolata dagli *accordi arpeggiati* del violoncello e del contrabbasso detti al *cembalo* perchè stavano accanto al maestro che sedeva a questo strumento. Il violoncellista e il contrabbassista al *cembalo* erano addottrinati nello studio del *basso numerato*, il che loro permetteva di adornare le modulazioni, ricorrenti al termine di ciascuna frase del recitativo, con eleganti fioriture, le quali riconducevano la

*recitazione* quasi *parlata* alla *modulazione cantata*, in ispecie nelle *cadenze*, quasi anello di congiunzione destinato ad unire o meglio ad elevare l'espressione *realista* del *recitativo* alla espressione *idealista* dell'*aria musicale*, chiamata perciò dall'Arteaga l'epifonema della passione.

Se i cantanti idonei ad eseguire il *recitativo secco* sono rari come le mosche bianche, altrettanto deve dirsi dei *violoncellisti partimentisti*. Coll'odierno polifonismo strumentale, i suonatori sono ridotti ad un ufficio meramente meccanico, e nessuno di essi trova più necessario lo studio dell'armonia e del partimento, non avendo le singole parti esecutrici alcun valore, considerate isolatamente e specialmente quanto a melodia, ma bensì risiedendo la loro ragione di essere unicamente nel complesso armonico dell'intera partitura.

Eleganti e celebri accompagnatori del *recitativo secco* furono i violoncellisti napoletani Zeffirino, Ciandelli, Lovero e Labocetta, incomparabili nel ricreare gli uditori coi più svariati e gustosi svolazzi armonici.

È un altro ramo dell'arte italiana che ormai non mette più nè fronde, nè fiori.

V.<sup>a</sup> Varietà. — RECITATIVO OBBLIGATO.

Il recitativo, avendo per iscopo di congiungere le diverse forme liriche e di condurre gli avvenimenti del melodramma dove la passione erompe in tutta la sua potenza, allorchè esso prepara le forme musicali risplendenti di tutta la pompa dell'arte, assume altra forma più lirica: quella del *recitativo obbligato*.

In esso la declamazione avvicinasì di più al *canto* — o alla melodia che si voglia dire — e riproduce acconciamente lo spirito della parola; talchè il compositore trova di sovente l'uopo di alternare colla parte del cantante dei frammenti orchestrali che interpretano l'animo del personaggio e talvolta si fanno altresì presaghi di quanto va a svolgersi nel corso dell'azione.

Il recitativo che riscontrasi nell'aria finale della *Sonnambula* di Bellini, viene interrotto da frammenti fraseologici appartenenti a varie antecedenti peripezie dell'opera, ed ivi richiamati perchè il personaggio in quel momento va rammentando le gioie e i dolori del suo passato. Simili esempi ricorrono frequenti, specialmente nelle opere moderne.

Nel dettare siffatti recitativi il compositore non suole prestabilirsi una data *condotta*, ma segue il testo poetico che ha sott'occhio, cercando di esprimere ogni concetto con quella verità che mai non deve separarsi dalle opere d'arte.

Insigne è il seguente brano di *recitativo obbligato*, di genere drammatico, che togliamo da quel capolavoro che è la *Carmen*, brano che ci rivela nel suo autore — il Bizet — veramente un *homme de théâtre*, (come lo chiamarono i suoi connazionali), un pittore di passioni a niuno secondo. Questo recitativo s'apre colla tragica frase che è come la voce sinistra del destino che attende la protagonista dell'opera.



Don José RECIT. (con veemenza)  
Or tu ti neghi alle mie brame, Ah!

Mod<sup>o</sup> FF Orches. colla voce

Ped. a Tempo RECIT.  
dannarmi deggio e per te... E per vederli iniquazin.

colla voce

Ped. a Tempo un poco animato  
- fu-me, in braccio a lui ri-der di me! No, no per

FF FF

a Tempo (♩=104)  
Dio! ciò non sa-rà, Carmen, sol me tu dei se.

FF FF

FF Carmen Don José  
- gui? No, no, v'andri... stanco son... di mi-nac-

cres.

Carm. (con collera)  
- ciar... Eb - ben... ferisci al fin, o mi lascia passar

FF FF Stesso mov.

Ped. ♯

Nel recitativo melodico, talora spuntano alcune frasi essenzialmente melodiche, e in tal caso si ha una nuova varietà di codesta forma musico-drammatica.

#### VI.<sup>a</sup> Varietà.

#### RECITATIVO MELODICO-DRAMMATICO.

La più moderna e la più nobile forma di *recitativo* apparve nel nostro secolo, e fu portata ad un grado eminente di perfezione dal Verdi. Intendiamo parlare del *recitativo melodico-drammatico*. Questo è generalmente misurato ed incarna in sé, nel modo più elevato, lo spirito della poesia.

I compositori dei nostri tempi seppero trarre il maggiore profitto da codesta sorta di declamazione melodica, degna d'essere riputata la miglior forma di recitativo melodrammatico, perchè tutto ciò che ha analogia, anche se vuoi lontana, colla favella ordinaria — colla prosa della vita — qui sparisce per cedere il posto ad una nuova manifestazione del sentimento idealizzato ed espresso coi suoni, e ci trasporta in un mondo di pura poesia ed esclusivo della immaginazione: è la fantastica regione dove l'uomo esprime le sue passioni colla lingua per eccellenza, lingua tutta poesia, tutta idealità, a tutti intelligibile, epperò universale. Questo linguaggio maraviglioso, interprete fedele del nostro sentimento è

appunto la *Melodia*, la più bella creazione dovuta alle estrinsecazioni dello spirito umano.

Qui trova luogo il bel recitativo che nella sopra citata opera precede la romanza del protagonista (Don Carlo). È uno *specimen* fra i più perfetti dei recitativi melodico-drammatici.

And<sup>te</sup> Sost<sup>o</sup>

Don Carlo Recit.  
Fontaine-bleau! foresta immensa e so-li-taria!

Quai giardin, quai rosai, qual Eden di splen-

dore per Don Carlo potrà questo bosco valer, ove Isabella

dolce Allegro  
sua sorridente appa-rì. Lasciò l'Isberia, la corteia

- sciai, di Filippo sfi-dando il tremen-do fu-

- ro-re, confuso nel corteo del regio Ambascia-

And.  
dor; po-tei mirar l'al-fin la bella fidan-

zata! colei che vidi pria regnar sull'alma mia,

co-lei che per l'amor regnerà sul mio cor!

Wagner affidò il recitativo melodico drammatico anche al coro. Nel *Lohengrin*, nel recitativo che precede il racconto d'Elsa, ne abbiamo un bel saggio. Nella stessa opera abbondano esempi di questo genere di composizione. Presenta certa caratteristica l'appello dell'Araldo, nel genere della melopea greca, genere codesto che potrebbe essere distinto coll'epiteto di *declamatorio*. Nella tonalità sentesi la cupa atmosfera medievale — il modo *Protus* della liturgia

cristiana — malgrado il diesis al *do*, imposto del resto dal senso cadenzale, e adottato già fin dai tempi di Guido d'Arezzo.

Chi qual cam-pio-ne in campo entrare or vuoi per

El-sa di Brabante, avanzi il piè, avanzi il piè...

Altro bellissimo esempio di recitativo melodico-drammatico è quello di Lohengrin — l'*Addio al cigno* — che non potrebbe essere nè più originale, nè più soave.

Lento

Lohengrin  
Mercé, mercé

Cigno gentili! Valica anco-ra l'am-pio ocean... ri-

tor-na, vanne nel santo asil, in cui non penetra

Ped.

Io... sguardo unan! compito il pucto hai... cononor,

ecc.

Ci siamo dilungati alquanto sul recitativo essendo codesta forma d'importanza capitale e suscettibile, come si è veduto, di molte varietà. Noi qui non abbiamo parlato che delle principali, ed abbiain potuto dimostrare che il recitativo altrettanto si eleva nelle regioni dell'estetica musicale quanto più il suono si determina, e quanto più la parola e l'espressione affettiva s'incarnano in una forma ideale. Gli è così che dalla *parola parlata* si perviene al recitativo *melodico-drammatico*, splendidamente esemplificato ai di nostri dai Verdi, dai Meyerbeer, dai Gounod, dai Thomas, dai Bizet e dai Wagner.

A. GALLI.

#### LE NOSTRE INCISIONI

### PARSIFAL

opera di RICCARDO WAGNER

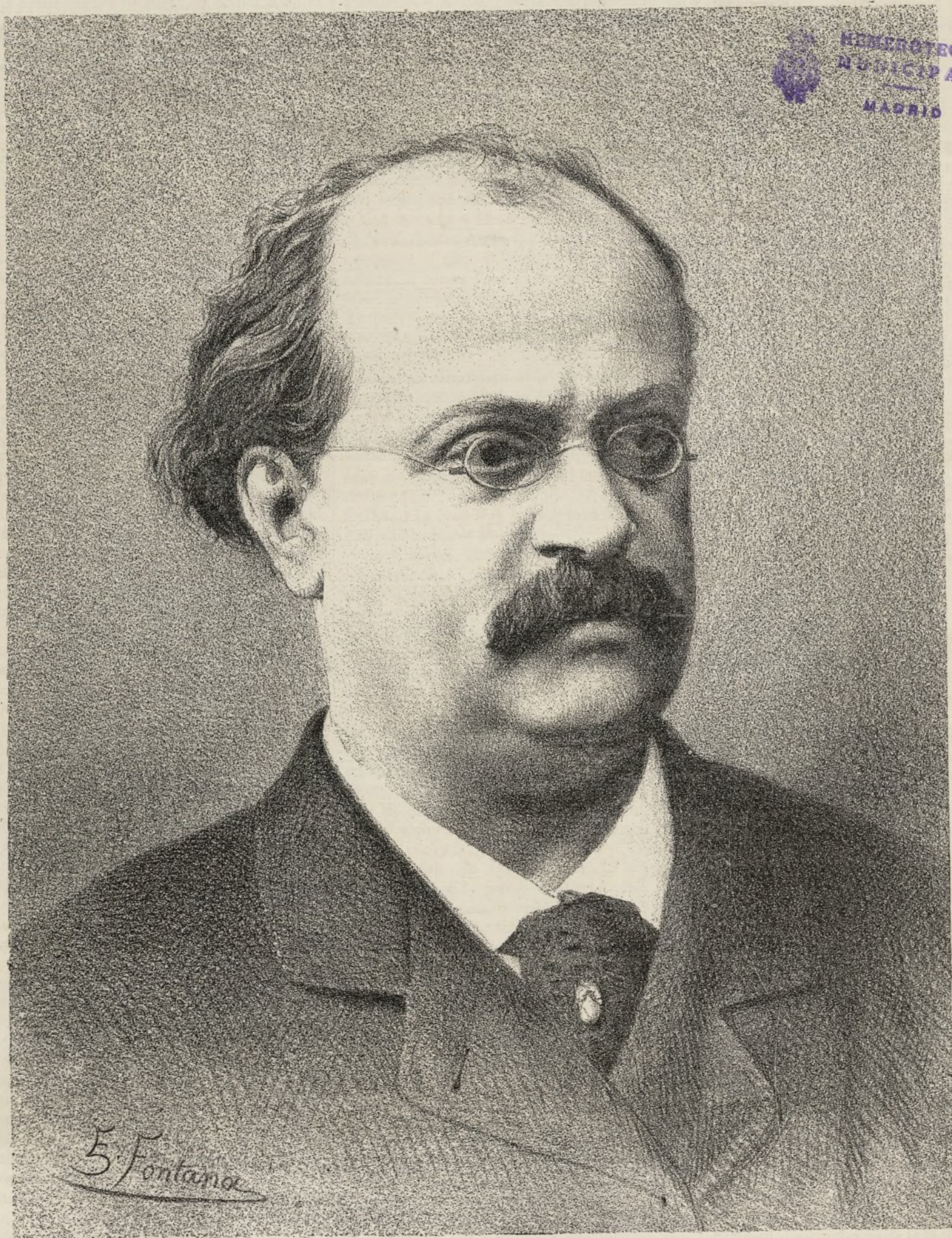
AL TEATRO DI BAYREUTH



n'opera di Wagner non ha solo grande importanza per la musica, ma anche pel libretto del quale egli stesso ne è autore, ed è per ciò che crediamo far cosa grata ai cortesi lettori dando per disteso il soggetto del *Parsifal*, l'ultima creazione del grande musicista tedesco.

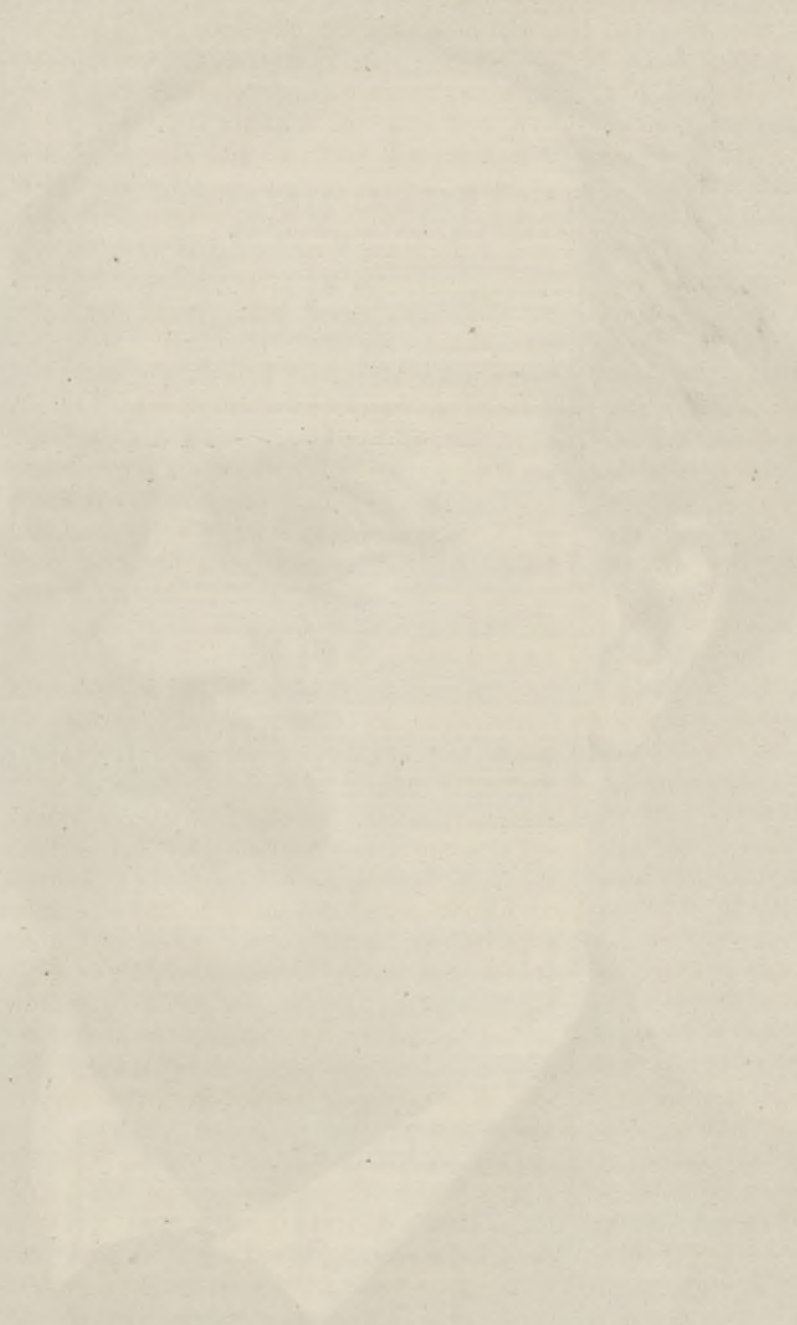
L'azione comincia nel bosco davanti il castello del *Graal*. Il vecchio Gurnemanz vi attende il malato, re del luogo — Amfortas — il quale in combattimento contro Klingsor, il principe mondano, affascinato da un'immagine attraente ha perduto la lancia del *Graal*, per-





*C. B. Leroy*







dita che gli procurò un'insanabile ferita. Per acquietare il dolore egli si bagna nel lago sacro.

Come gli annuncia una visione, un uomo solo potrà guarirlo, un *innocente*; una sola cosa potrà sanare la ferita, il contatto della lancia che l'apriva.

Kundry, la messaggiera, del *Graal*, che sta segretamente al servizio di Klingsor, è mandata per cercare il balsamo ristoratore della piaga; ella lo porta al re nel momento in cui appare Parsifal, il quale, inconsapevole del fallo ch'egli commise uccidendo un cigno in voce di sacro fra i cavalieri del *Graal*, viene invitato da Gurnemanz a salire al castello, giacchè questi, studiatane la semplicità di carattere, riconosce in Parsifal l'*innocente*, l'uomo *puro* che deve guarire il re.

Attraverso una scena romantico-selvaggia, riprodotta dalla nostra seconda incisione, vediamo i due, fra sentieri e rovine, salire fino al castello del *Graal*, dove l'eucaristia amministrata ai cavalieri fa tanto poca impressione sopra Parsifal, che Gurnemanz, ritenendolo assolutamente scemo di cervello, lo scaccia. Ma Parsifal ha invece subito internamente una trasformazione. La seconda scena si apre nel castello incantato di Klingsor. Klingsor esorcizza Kundry ligia al suo volere.

Una grave sentenza pesa sopra di lei. Come già Erodiade, ella ha deriso il Salvatore sotto il pondo della Croce, e deve adesso — femminile Aasvero — girare qua e là senza posa. Molti cavalieri del *Graal* sono caduti nel laccio delle sue seduzioni, ed ora anche Parsifal dev'essere da lei annientato.

« S'egli cade nelle tue braccia, le dice Klingsor, non avrà la lancia che io stesso ho tolta al loro signore Amfortas. »

Dopo l'esorcizzazione il castello cade. — Un giardino incantevole, adorno di attrattive paradisiache e popolato da una schiera di belle seduttrici, quanto Kundry, in forma di fiori squisitamente odorosi, circondano Parsifal che ammalato da tale vista scherza con quelle ragazze. La voce di Kundry lo attrae, e, colla ricordanza di sua madre, risveglia nel giovane i più nobili sensi di dolore e di desiderio; ma nello stesso tempo ella lo attira presso sé e gli imprime un bacio sulla bocca. Questo bacio richiama quel timido alla coscienza... si ritrae spaventato: la cognizione del peccato, la ferita di Amfortas, brucia nel suo cuore. Col grido: « *Cessa, disgraziata,* » respinge la cortigiana, mentre spaventate fuggono davanti a lui le altre ragazze. Questa scena è rappresentata dalla prima incisione che dedichiamo alla nuova opera di Wagner. Klingsor, presentando la sua caduta, precipita sopra Parsifal e gli scaglia contro la lancia sacra che viene afferrata da Parsifal, il quale, col segno della croce, distrugge l'incantesimo. Una tempesta si scatena sopra il giardino, devasta i fiori, e le ragazze cadono, come foglie disanimate, al suolo.

Nel terzo atto vediamo Gurnemanz diventato vegliardo cenobita del bosco e che ascende tranquillamente a un boschetto di fiori del retroscena. Kundry giace irrigidita fra le piante; ella si risveglia, e qual penitente Maddalena si sforza di servire il cavaliere del *Graal*.

Entra un uomo armato, a visiera calata e colla spada volta a terra. È Parsifal.

« Chi sei? » gli grida Gurnemanz. Il luogo è sacro: non è permesso venir qui armati? Non sai qual giorno è oggi. È il giorno della Passione. » A tale parola Parsifal cade ginocchioni a pregare avanti la punta della spada.

Allora Gurnemanz alza un grido: « O beato di: o me felice! Sei tu l'uccisore del cigno, il vincitore, colui che dee salvare il re nostro! »

Parsifal, ispirato, risponde: « Vado a colui del quale non compresi il dolore: quanto dovei lottare per difendermi dei corsi pericoli senza toccare il santo ferro. »

Gurnemanz: « Ecco come è finito il lutto di Monsalvato. Amfortas non ha più voluto compiere il rito: il San Graal non fu più aperto, e senza l'annuale ristoro la nostra forza è perduta. Morto ne è il mio signore Titurel, che privo della vista del celeste dono, si spese della morte degli uomini. »

Parsifal, commosso al triste racconto, sta per cadere. Kundry reca dell'acqua per ristorarlo. Gurnemanz le grida: « No, non basta quell'acqua: egli deve bagnare il suo corpo nella sacra sorgente e compiere immacolato la sua impresa. » E Parsifal fa la lavanda dei piedi. Poi dice: « Conducetemi ad Amfortas... (a Kundry) tu mi lavasti i piedi, egli mi bagnerà la testa. »

Gurnemanz versa l'acqua sul capo di Parsifal: « Sii benedetto nella purità di quest'elemento: ogni peccato ti sia rimesso. »

Kundry spande da una fiala d'oro gli aromi sui piedi di Parsifal, che soggiunge: « Tu mi hai imbalsamato i piedi, e l'amico di Titurel mi ungerà il capo come a Re! »

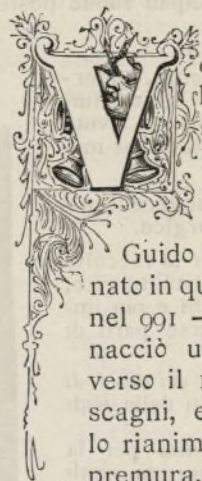
Gurnemanz allora unge il capo di Parsifal e impone su lui le mani dicendo: « Così ti benedico Re: tu che hai sofferto per compassione, tu che hai conosciuto la redenzione, tu che hai inteso in te stesso il dolore di quello che hai redento, prendi anche l'ultimo suo peso (di Amfortas): la corona! »

Accompagnato da Gurnemanz e Kundry, Parsifal ascende nuovamente la rupe, e si reca nella sala del *Graal*. È venerdì santo; la gran navata è melanconica; il talismano è coperto: i cavalieri sono raccolti intorno alla salma di Titurel, il re del *Graal*. Amfortas lamenta i suoi dolori. In questo mentre appare Parsifal, tocca colla lancia la sanguinosa ferita, e scopre lo scrigno che contiene il *Graal*.

Il talismano rifulge del massimo splendore, e tutti s'inginocchiano davanti Parsifal il *Salvatore*. Kundry cade esanime al suolo, una sacra colomba scende dalla volta e si posa sul capo di Parsifal.

All'allestimento scenico di questo grandioso spettacolo cooperarono molti artisti acquistandosi un gran merito: per la decorazione e costumi, Paolo Jenkosky, scolaro di Lendach, figlio del noto poeta russo, traduttore dei lavori di Goethe; e i fratelli Brückner, in unione al maestro macchinista signor Brandt per l'esecuzione tecnica dagli apparati scenici.

## LE FESTE DI AREZZO



Vent'anni or sono, o giù di lì, ad un egregio uomo, il signor Angiolo Antonio De Bacci, venne il bel pensiero di proporre l'erezione in Arezzo di una statua a Guido Monaco — frate benedettino nato in quella città, a quanto credesi, nel 991 — e poichè il progetto minacciò un momento di dileguarsi, verso il 1876 il signor Angiolo Mascagni, ex sindaco di quella città, lo rianimò con ogni sua maggiore premura, sinchè all'odierno sindaco signor Ettore Nucci toccò la bella sorte di tradurlo in atto.

L'opera scultoria venne affidata all'esimio artista Salvino Salvini, e a quest'ora è già innalzata sul suo piedestallo. La inaugurazione ufficiale avrà luogo il 2 settembre, e le feste che si faranno per solennizzare un tanto avvenimento si protrarranno sino a tutto il 20 dello stesso mese.

Allorchè verrà calata la tela, che toglie ora il simulacro di Guido alla vista dei riguardanti, saranno suonati, da trenta bande, due brani strumentali appositamente composti, l'uno dal maestro Cosimo Burali e l'altro dal maestro Gandolfi, ai quali pezzi farà seguito la sinfonia del *Nabucco* di Verdi.

Indi verrà cantato un inno musicato da Luigi Mancinelli sopra versi del Boito.

Alla sera, il teatro s'aprirà con grande spettacolo d'opera, e cioè col *Mefistofele*, dello stesso Boito.

Seguiranno, nei giorni successivi, feste d'ogni genere, tornate accademiche in onore di Guido, corse, ritirate con fiaccole, illuminazione elettrica, e che altro mai.

Per noi hanno speciale importanza l'esposizione musicale e il congresso musicale (dall'11 al 15 di settembre).

Le principali notorietà del canto liturgico e della scienza musicale faranno atto di presenza alle feste ed al congresso; fra queste troviamo i nomi del Gevaert, Pothier, Raillard, Schubiger, Morelot, Poisot, Couturier, Neri, Pasquali, Montanelli, Mercuri, Tomadini, Amelli.

In attesa degli avvenimenti che ci si preparano, e che ci proponiamo di seguire con ogni premura, intanto riportiamo il seguente prospetto delle materie che saranno trattate nel prossimo Congresso:

### Condizione attuale del Canto Liturgico nelle diverse parti d'Europa.

- Libri Corali oggidì in uso presso le primarie Cattedrali.
- Esecuzione del Canto Fermo secondo tali libri.
- Studio e metodi d'insegnamento in vigore nei Seminari diocesani e negli Istituti musicali.
- Opere teoretiche di Canto Liturgico.
- Cura del clero e dei maestri di musica.
- Voti pel miglioramento delle condizioni attuali del Canto Liturgico in Europa.

### Stato originario, e successive fasi del Canto Liturgico.

- Origine del Canto Liturgico. — Suoi elementi primitivi.



b) Epoca del suo apogeo. — Sue caratteristiche e suoi elementi costitutivi.

c) Sua vera tradizione conservata fedelmente nei monumenti manoscritti.

d) Cura e disciplina della Chiesa circa lo studio e l'unità del Canto Liturgico.

e) Fasi o modificazioni principali subite posteriormente dal Canto Fermo.

f) Cause di tali modificazioni.

g) Possibilità, utilità, convenienza, opportunità di un ristabilimento del Canto Liturgico secondo la sua vera tradizione, avuto riguardo alle attuali esigenze liturgiche musicali.

**Mezzi per preparare e promuovere il miglioramento del Canto Liturgico.**

a) Commissione archeologica per la raccolta delle varianti del genuino Canto Liturgico, contenute nei Codici più antichi e più importanti conservati nelle diverse parti di Europa.

b) Edizione critica e scientifica dei libri di Canto Fermo basata sui risultati della suddetta Commissione.

c) Commissione archeologico-artistica per la verifica e scelta delle note e figure musicali che rappresentano la sostanziale frase originale del Canto Liturgico, e di quelle che rappresentano semplici ornamenti ed accessorie modalità, la cui omissione non guasterebbe il carattere originale della melodia liturgica.

d) Edizione pratica dei libri di Canto Fermo, basata sui criteri e risultati della suddetta Commissione archeologico-artistica, da sottoporsi all'esame definitivo della Santa Sede, affinché qualora venisse approvata e riconosciuta come veramente più conforme alla tradizione del genuino Canto Liturgico, e alle attuali esigenze liturgiche ed artistiche, venga adottata uniformemente in tutte le Chiese che non godono il privilegio di una propria Liturgia.

e) Fondazione di una Società Europea Guido d'Arezzo, per promuovere gli studi di Archeologia musicale e la restaurazione del genuino Canto Liturgico mediante la pubblicazione dei suddetti lavori, delle opere di Guido d'Arezzo e di altre che maggiormente interessano la storia, la teoria e la pratica di questo canto.

**Accompagnamento del Canto Fermo.**

1.° Se liturgicamente e artisticamente sia lecito l'accompagnamento del Canto Fermo col l'organo.

2.° Se questo accompagnamento debba farsi con un'armonia propria differente dall'armonia moderna; nel caso affermativo quali sieno i principi della suddetta armonia.

3.° Se, come nella musica, alcune note devono trattarsi come note di passaggio, e se si possono ammettere alcune armonie dissonanti.

4.° Se ogni tono ecclesiastico possa essere caratterizzato da speciale formula armonica, analoga all'armonia di tono maggiore e minore della musica moderna.

## GUIDO D'AREZZO

Guido d'Arezzo, il più celebre fra i teorici musicali del medio evo, nacque fra il 991 e il 1000 (1). Fu monaco nell'abbazia dei Benedettini in Pomposa, terra del Ferrarese, dove — come spesso suole accadere — le di lui virtù mossero invidia nei suoi compagni di chiostro, e a tal segno ch'egli per vivere in pace dovette lasciare quel paese e riparare in un convento della sua terra natale. Quivi, in Arezzo, ricevè reiterati inviti a recarsi in Roma e presentarsi al pontefice Gi-

(1) Data di Sigisberto di Gemblours.

vanni XIX (nel 1032), il quale desiderava conoscere il metodo che aveva circondato il nome di Guido dell'aureola della celebrità.

Narrasi che dopo una sola lezione quel pontefice fu in grado d'intonare, con tutta precisione, un' antifona. Di ciò meravigliato, non voleva che l'Aretino abbandonasse più

Pomposa, uomo caro a Dio e agli uomini (così lo diceva Guido), suo antico superiore, il quale, veduto l'*Antifonario* di Guido, si mostrò pentito d'essersi unito ai nemici di un tanto uomo, e si affrettò ad esortarlo a ritornare in Pomposa, dove, appena giunto, fu accolto come meritava. I detrattori d'altra

certo. Si contestò da alcuni anche il luogo di sua nascita, ma con deboli argomentazioni. Vuolsi pure che viaggiasse a Brenna ed altrove; senonchè Guido nei suoi manoscritti si firma sempre di Arezzo, e il suo viaggio a Brenna non fu peranco sufficientemente provato, sebbene la di lui celebrità

Chi diè il primo colpo di martello per demolire questa veneranda figura del medio evo, fu il Ferkel (1), seguito in questo intento dal Burney. — Kiesewetter e Botté de Toulmont, nel secolo nostro, continuarono l'opera di demolizione iniziata dai menzionati critici.

lieri (1); nè il *monocordo*, del quale si servirono Euclide, Pitagora, Boezio e tanti altri prima di Guido; nè la *teoria dei tropi* o *modi* (citati anche da Alcuino); nè la *diapasonia*, accennata da Orazio (2), spiegata da Isidoro e dimostrata con esempi musicali da Ucbaldo; e molto meno inventò il *clavicembalo*, perfezionamento del clavicordo, strumento cdesto da nessuno menzionato prima del secolo XIV; chè se ai suoi tempi si fosse conosciuto il clavicordo non si avrebbe avuto il bisogno di ricorrere all'incomodissimo *monocordo*; nè a lui doversi finalmente la *mano armenica*, nè la *solmisazione esacordale*, perchè nè dell'una nè dell'altra fa parola in nessuno dei suoi molti scritti. Il notissimo inno a San Giovanni era da lui raccomandato unicamente quale esercizio mnemonico per la intonazione. Le note di questo inno servivano quali *tipi fonici*: erano, per così dire, una specie di *coristi*.

Per esempio, oggi, se un di noi non peranco famigliarizzato col selleggio, vuol conoscere la intonazione dei singoli suoni di una data cantilena, può facilmente trovarla toccando i tasti del pianoforte corrispondenti a ciascun segno (a ciascuna nota) scritto. Ai tempi di Guido i musicisti non potevano invece valersi che del *monocordo* per trovare questi *suoni tipici*, oppure attenersi al nuovo metodo dell'insigne menaco, imparando cioè una cantilena racchiudente in sé i sei primi gradi della nostra scala di *do maggiore*. Se si fosse incontrata la lettera *A* negli antichi manoscritti di musica, si doveva richiamare alla memoria l'intonazione del *La* (bi reatum); vedendo il *C*, quella dell'*Ut* (queant laxis), e così via (3).

Galin, nel nostro secolo, tentò, col suo *meloplasta*, dar vita ad un sistema analogo per l'insegnamento del canto nelle società corali. Secondo questo sistema la cognizione (nozione fisica) del suono precede quella del segno che lo rappresenta, sistema invero molto razionale.

Delle *mutazioni* Guido non fa parola, quantunque Sigisberto di Gemblours (nell'anno 1112) ne voglia inventore l'Aretino (4). Così pure la tanto celebrata *mano musicale* non è menzionata dal celebre monaco neppure per incidenza.

Ben altri sono i titoli di gloria dell'Aretino. Si può citare per primo un suo *nuovo metodo* per cantare — in brevissimo tempo — a *prima vista*, come noi diciamo, la musica scritta (Metodo per la lettura della musica vocale).

Poi va tenuto conto dell'adozione del rigo di quattro linee: due colo-

(1) Nell'*Antifonario* di Mompelleri le lettere si trovano a spiegazione dei neumi.

(2) Nella ode VIII.

(3) Guido non si limitò a proporre quale melodia tipica per la intonazione dei suoni quella dell'Inno a San Giovanni, ma suggerì pure altri canti, i quali per essere meno acconci allo scopo andarono presto dimenticati.

(4) Primo ad accennare alle *mutazioni* fu Giovanni Cotton, grande ammiratore di Guido. È nella *Epistola Johannis ad Fulgentium*, che si ha la prima menzione essi delle *mutazioni* come della *mano musicale*.

Il Cotton fiorì verso il 1050, e, secondo il Gerberto, sarebbe stato monaco nell'abbazia di San Mattia, a Treves.



TEATRO DI BAYREUTH. — PARSIFAL, opera di RICCARDO WAGNER. — ATTO I: Gurnemanz conduce Parsifal al Castello del Graal.

Roma; ma questi non potè appagare il desiderio del pontefice, causa l'aria malsana di quella città: il *caldo della state*, scriveva Guido a Michele, suo dolcissimo fratello di chiostro, in quei luoghi marittimi e paludosi, riesce mortale a noi gente avvezza all'aria alpina.

A Roma fu a visitare l'abbate Guidone di

volta erano cangiati nei più ferventi ammiratori del suo ingegno.

Guido, secondo alcuni, sarebbe morto priore del chiostro Camandolese di Avelana il 17 maggio 1050 (1), ma ciò non è

(1) In Avelana esiste il ritratto e qualche documento inedito concernente la vita di Guido. — *Centifolium camandolense*, XXXVIII.

potesse benissimo invitarlo anche in paesi lontani.

Guido abbandonò la cella per predicare il vangelo musicale rendendosi popolarissimo, e per lungo ordine d'anni, anzi per più secoli, fu salutato l'inventore della musica. Era dir troppo! Ciò nullameno la gloria di Guido giunse intatta fino ai tempi di Rousseau.

Certo ch'egli non inventò il *gamma*, aggiunto dai moderni, a *modernis adjunctum*, come egli medesimo scrisse; nè la *notazione letterale*, colla quale, molto prima di lui, fu scritto l'*Antifonario* di Mompel-

(3) A dire il vero qualche freccia contro l'Aretino era già stata lanciata da Vincenzo Galilei, padre di Galileo, a proposito della invenzione del rigo musicale.



rate (1) — con in capo a ciascuna le lettere F (nella linea rossa, indicante il Fa) e C (nella linea gialla o verde, indicante il Do) — e due altre linee tracciate a secco.

C ————— gialla o verde  
a secco  
F ————— rossa  
a secco

Come vedesi, è a Guido che dobbiamo la prima idea delle nostre *Chiavi* di Fa (F) e di Do (C). Attraverso le linee e fra i loro spazi collocava a volte le *lettere*, a volte i *neumi* ed a volte le *parole*, le quali così avevano un doppio ufficio, e cioè di testo musicale e di testo letterario.

Guido pare abbia usato — ad un tempo — in un canto medesimo *neumi* e *sillabe*: le *lettere* per le scuole, le *neumi* per le chiese. (2)

Quanto fosse problematica la lettura dei neumi lo si argomenta da una bizzarra similitudine di Guido. Senza le lettere e senza i colori delle linee — egli scrive — i neumi sono da paragonare all'acqua di un pozzo, della quale niuno può bere, sebbene abbondante, se non si ha la corda per attingerla.

L'opera massima di Guido è la trascrizione dell'*Antifonario*, preceduta da uno scritto teorico intitolato *Prologo ritmico*; — poi va tenuto grandissimo conto del *Micrologo*; come pure importante è la *Lettera a Michele — De Ignoto Cantu*, — nei quali scritti egli espone il nuovo metodo di cui fu l'inventore.

Il merito principale di Guido è d'aver rinunciato, in un'arte in cui la pratica ha tanta parte, alle disquisizioni filosofiche e matematiche dei suoi predecessori, per adottare un linguaggio relativamente facile e come si direbbe oggi *popolare*. Egli comprese la povertà dell'arte del suo tempo, e dimostrò la necessità di mettersi sulla via del progresso e delle grandi innovazioni.

Certo ch'egli pure divise alcune debolezze degli uomini del suo tempo. Per esempio, insegna un metodo per *ideare* nuove melodie, scrivendo ripetutamente sotto i segni tonali del monocordo le vocali *a, e, i, o, u*, alle quali devono poi corrispondere invariabilmente le vocali delle sillabe di ciascuna parola presa a musicare! Ammirabile invece è Guido quando si scaglia contro i musicisti ignoranti e li sospinge nella via dello studio e del progresso.

Spirito eminentemente innovatore, dotato di ammirabile *tatto pratico*, Guido seppe emanciparsi dal sistema musicale greco allora vigente: non più nomi speciali per ciascuna nota del *diagramma*: egli non riconosce che *sette note* — le sette note cantate da Virgilio — le quali in tutte le ottave si presentano con lo stesso ordine e con gli stessi intervalli. Vuol essere inoltre tenuto in debito conto che la sua *diafonia* offre maggiore varietà di intervalli di quella dei suoi predecessori, compreso Ubaldo. Fu appunto per la ricerca di varietà, che si sviluppò la musica polifonica del secolo XVI, l'armonia dei tempi di Montever-

de, di Durante, di Rameau, e, da ultimo, il polifonismo di G. S. Bach e di R. Wagner.

Guido fu un ingegno eminentemente originale, un perfezionatore dei sistemi musicali esistenti al suo tempo, e il felice creatore di un nuovo metodo per la lettura della musica. Egli avendo adottato il noto inno a San Giovanni (1) qual esercizio mnemonico per la intonazione delle note, coll'andare del tempo ne venne per necessaria conseguenza che da questo ebbe origine il sistema di solfeggio monosillabico che prende per l'appunto il nome dal famoso monaco, e che è tuttora in uso fra noi.

A furia di ripetere nelle scuole la cantilena:

« Ut queant laxis — Resonare fibris  
Mira gestorum — Famuli tuorum  
Solve polluti — Labij reatum  
Sancte Joannes »

e col lungo rivolgere che si faceva dai cantori l'attenzione alla prima sillaba di ciascun emistichio del verso perchè essa restasse bene impressa nella memoria e potesse servire di *suono-tipo* nel modulare nuove melodie, i sei monosillabi finirono ad acquistare ciascuno una *propria individualità* e a distaccarsi dalle sillabe alle quali andavano accompagnati; e, rimasti che furono soli, costituirono colla loro successione quella base incrollabile dell'edificio musicale che il Boito di recente celebrava in una strofa profondamente pensata e vigorosamente concepita, nel fare l'apologia della immortale trovata del famoso monaco:

« Util di Guido regola superna,  
Misuratrice facile de' suoni,  
Solenne or tu laude a te stessa intuoni,  
Sillaba eterna (2).

Se i meriti di cui abbiain fatto parola non fanno dell'Aretino *l'inventore della musica*, come leggesi appiè del suo ritratto in affresco esistente nel chiostro di Avelana, lo rendono però indubbiamente uno

(1) La musica dell'inno a San Giovanni già preesisteva nell'ode a Filii di Orazio, ed è dovuta — a quanto credesi — all'infelice ministro di Teodorico, a Severino Boezio.

A titolo di curiosità, riportiamo le note coi due testi: l'uno, sacro, di Paolo Diacono di Aquileja, e l'altro, profano, del Venosino.

Ut queant la - xis re - so - na - re fi - bris  
Mi - ra ge - sto - rum fa - muli tu - o - rum, sol - ve pol -  
Ri - detar - gen - to domus: a - ra ca - stis Vinc - ta ver -  
lu - ti la - bi - i re - a - tum San - cte Jo - an - nes.  
- de - nis a - vet im - mo - la - to spar - gier a - gno, ecc.

Al tempo di Guido questa cantilena era reputata un efficacissimo rimedio contro i raffreddori! *Risum teneatis...*

(2) All'assurdo impiego dei soli sei monosillabi tolti dall'inno di Paolo Diacono per denominare i sette suoni racchiusi nell'ottava, tentarono rimediare il Waelrand (1517), il Van den Putte (1595), l'Urena, il Banchieri ed altri, ma era serbato al fiammingo Anselmo l'onore di proporre il Si (principio del secolo XVII) qual nome del settimo suono della scala. — Poco dopo (1640), il fiorentino G. B. Doni cambiò l'Ut in Do e così furono definitivamente stabiliti i monosillabi del solfeggio italiano.

È curioso il sapere che per taluni i monosillabi *ut, re, mi, fa, sol, la* non furono ricavati dall'inno dedicato a San Giovanni, ma bensì introdotti in esso per santificarli. Secondo l'autore delle *Origine des premières sociétés* — il signor Poincnet de Sivry — l'origine dei monosillabi guidoniani è Celtica.

Ut viene dal *Thent*, o *Theutates* dei Celti, o dal *Thaut* degli Egizi, e corrisponde a Saturno.

Re da *Ares*, e corrisponde a Marte.

Mi da *Ogni*, e significa Mercurio.

Fa dalla parola araba *fa* (bocca, ingresso), e per estensione Venere, che è l'ingresso della vita.

Sol è il Sole.

La corrisponde alla Luna.

In ciò vi ha di positivo il solo fatto che i Caldei, gli Egizi, i Greci, e i discepoli di questi ultimi — i Romani, — credevano fermamente nella corrispondenza dei sette suoni coi sette pianeti.

dei più benemeriti restauratori di quest'arte. Guido — a così dire — sta fra due mondi, l'antico e il moderno: di quello ne è il compendio, di questo una potente divinazione.

A. GALLI.

## ALBUM DI COSTUMI

### EBREI.

Un ramo consanguineo del popolo arabo emigrò intorno al 14.<sup>o</sup> secolo avanti Cristo, nella valle del Giordano: s'impadronì di quelle campagne ubertose e, a poco a poco, le montagne circostanti caddero tutte in suo potere, perchè, dopo un decisivo combattimento, i primitivi abitatori furono costretti abbandonarle. Quel paese però, intersecato qua e là e in modo molteplice da lunghe strisce desertiche, s'oppose alla coesione del popolo e ne indebolì la forza. I vicini vi penetrarono saccheggiando, e soggiogarono ora una parte ora l'altra del paese. Anche il vincolo religioso, che dall'epoca della legislazione di Mosè tendeva a congiungere in una sola unità il popolo ebreo, si sciolse e lasciò che la superstizione e l'idolatria dei popoli vicini si facessero strada. In questo modo fra intestine discordie e guerre esterne, quel popolo camminò verso la monarchia che ha principio con Saulle nel 1070 avanti l'era volgare. Ma la mancanza di unità politica e religiosa doveva impedire che la nazione ebraica giungesse all'apogeo della gloria, ed è a fatica che essa si mantenne in un certo splendore fino alla morte di Salomone. Ma ancor prima di ciò scoppiava una rivoluzione capitanata da Geroboamo contro il severo governo del re; morto il quale, lo Stato si divise in due parti, di cui la minore soltanto toccò al figlio di Salomone. L'altra parte ritornò all'idolatria, e così la divisione fu completa. I due regni caddero l'uno dopo l'altro in schiavitù; quello d'Israele per il primo. Il popolo di Giuda se si sostenne ancora per quasi un secolo, fu in grazia delle intestine discordie del regno assiro che ne ritardarono la caduta. Ninive cadde finalmente per mano dei Medi e Babilonesi, e la Giudea, che in quel tempo era soggiogata prima dall'Egitto, poi da Babilonia, tentò un ultimo e vano sforzo per riconquistare la libertà; ma Nabucadnezar assediava la capitale, e per ultimo, conduceva prigioniero in Babilonia tutto il popolo giudeo, fatta eccezione per l'infime classi.

Dopo varie vicende che qui sarebbe troppo lungo enumerare, la Giudea diventava una provincia romana.

Dall'Egitto — inquantochè da questa emigrazione cominciasse realmente la storia del popolo di Mosè — portavano gli Ebrei con sè il *grembiale*, usato dagli uomini, e la *camicia* che indossavano le donne della valle del Nilo. A Canaan, situata sulle montagne, l'aria spirava più fredda, epperò diventava una necessità l'indumento più pesante ed anche gli uomini adottarono la camicia. E così nei monumenti assiri troviamo gli Ebrei rappresentati con lunghe vesti che arrivavano fino ai piedi, e provarono una volta più il fatto che il clima ed il suolo contribuiscono sulla foggia del vestire d'una nazione. Gli Ebrei, non avendo lasciato monumenti a testimoniare dei loro costumi, devono essere studiati in quei popoli ch'ebbero più o meno intime relazioni con loro. Volgiamo lo sguardo sui primi abitatori dell'Asia Minore. I Siri, p. e., sembra non coprissero il capo, giacchè, nelle carovane che vediamo disegnate a Beni-Assan, non trovasi figura che porti il cappello o qualche cosa di simile. Si deve quindi presumere che se non coprivasi il capo in queste circostanze, molto meno lo si sarà fatto nella vita abituale. Gli Ebrei, per altro non adottarono questa usanza, dacchè essi hanno sempre il capo coperto anche quando pregano.

La calzatura dei Semiti consisteva per gli uomini in sandali ordinari (fig. 2), e per le donne nelle scarpe, che sembra fossero formate da strisce di cuoio intrecciate (fig. 1 e 5).

Il resto del corpo era avvolto da una coperta, la quale stava attaccata per due estremi sulle spalle (fig. 5), restando sospesa davanti, o pendente per una parte da una spalla, mentre passava col l'altra sotto l'ascella per essere fermata dietro (fig. 4). Talvolta invece, questa coperta è posta intorno alle anche come un grembiale (fig. 1, 2) o forma come una camicia usuale, ma senza maniche (fig. 5).

Nella carovana che si vede rappresentata in un monumento a Beni-Assan, gli uomini, cosa strana, portano i *favoriti* alle guance e mai l'intera barba rotonda. Hanno capigliatura lunga ed a ricci: nelle donne cade libera e in rotondo intorno al



capo alla maniera delle egiziane, e viene raccolta in cima da un diadema.

In quanto alle armi gli uomini portano l'arco e la freccia, e certi bastoni piegati in forma di clava (fig. 2).

Nelle mani di questi siriani scorgiamo la prima lira (fig. 3) che sia comparsa in Egitto, giacché è probabile che questo strumento sia passato, verso il 2100 avanti Cristo, dall'Asia Minore alla Valle del Nilo.

Non si può dire con precisione quanto tempo abbia durato negli Ebrei questa foggia di vestire, ma se dobbiamo dedurre una conclusione da quanto vedesi fra altri popoli, è lecito supporre che ad ogni vittoria sopra i vicini venivano poi usati dai vincitori i vestiti tolti ai vinti.

Un ricordo che lascia presagire un lusso maggiore è il lamento di Davide per la morte di Saulle, perchè questo principe aveva vestito di porpora le figlie d'Israello e arricchiti i loro abiti di adornamenti d'oro.

A quanto appare da un'antichissima scultura assira, l'indumento pel busto degli Ebrei consisteva in una camicia, forse di lana, a maniche corte e che discendeva fino ai piedi (fig. 13) per le donne. Gli uomini la raccorciavano talvolta quando si mettevano in viaggio in modo che scendesse soltanto al ginocchio (fig. 12).

Oltre a questo gli uomini e le donne portavano la sopravveste, un lungo pezzo di stoffa che dalle donne del popolo veniva posto sul capo, allacciato di solito sotto il mento in modo che all'estremità destra cadesse sulla spalla sinistra. Anche gli uomini talvolta adottavano quest'uso, forse quando il tempo raccomandava una completa copertura della testa e del collo. D'ordinario però questo indumento era portato come vediamo nella fig. 14.

Da questi due semplici capi di vestiario il lusso seppe tuttavia svilupparsi. Si cercò la finezza ed il disegno a colori nella stoffa. Mentre l'uomo povero s'accontentava degli abiti fabbricati nel paese, il ricco faceva venire le sue vesti dall'estero. Vennero così in uso gli abiti di lana e di cotone dei Fenici, abiti molto in pregio.

Dal tempo di Davide e Salomone, il commercio coll'estero essendo divenuto più vivo, si vuole che la vestitura acquistasse in generale maggior ricchezza. E prova ne ponga il raddoppiamento della sopravveste, la quale andò poi soggetta a parecchi cambiamenti, come ne fan fede le figure 7, 8, 9.

Infine questa specie di mantello sembra appartenere all'antico costume ebreo, e Mosè dice infatti di adornare i quattro angoli del manto con fiocchi.

## Bollettino teatrale di Agosto

1. Il successo riportato dall'opera *Emma* del maestro E. Cavazza, a Castel San Pietro, fu completo.

Per quattro atti consecutivi il pubblico non fece altro che applaudire maestro e artisti. Perchè — diciamo a onor del vero — l'*Emma* non poteva avere una esecuzione più accurata e coscienziosa. Di questo va resa ampia e larga lode ad ogni artista e all'orchestra ancora, la quale ha fatto prodigi.

La signora Nina Bonal (*Emma*) è una cantatrice che studia e progredisce ogni giorno di più.

Arturo Byron (*Ruggiero*) è quel che si dice un artista eccellente. Ha un metodo buono e corretto di canto, un modo di porgere eccezionale.

La signora Margherita Lami, è una Adelia alta, bionda, simpatica.

La sua figura soave passa sulla scena come una visione, un sogno, un fantasma. Vedendola, ritornano alla mente i versi del povero Praga:

*E tu non sei del mondo, o bella creta,  
No, del mondo non sei né del poeta...*

La signora Margherita Lami è certamente un'artista di pregio — non ancora un'artista finita.

Il baritone Vincenzo De Pasquali (*Corrado di Monferrato*) ha incontrato quel che si chiama il favore del pubblico. E se lo merita. Canta bene, con voce limpida e naturale.

I pezzi dell'opera abissati sono stati parecchi, e le chiamate dell'autore al proscenio numerose.

— Al Sannazzaro di Napoli ebbe ottimo esito l'opera dell'immortale Pesaresi, il *Barbiere di Siviglia*, eseguita con molto brio dalla signora Cattaneo, dal tenore Panzetta, dal baritone Brignole, dal basso comico Frigiotti e dal basso Villani, al quale venne fatta ripetere l'aria della *Calunnia*.

Durante l'intera rappresentazione gli applausi all'indirizzo de' bravi artisti furono frequenti e meritati.

2. Al teatro Comunale di Imola l'opera il *Ballo in maschera*, sarà lo spettacolo applaudito della stagione.

La signorina Teresina Lo Presti ebbe campo nello spartito di Verdi di acquistarsi, colla sua intelligenza artistica, agilità e potenza di voce, le simpatie di quel pubblico.

4. Altro felicissimo esito l'ebbe l'opera *I due Foscari* al teatro Lizza di Siena. Gli artisti, cui spetta una lode per la bella interpretazione data allo spartito di Verdi, sono: la soprano signora Paoletti, il tenore De Lucca, ed il baritono Gnaccarini.

Dirigeva l'orchestra il maestro Orsoni, il quale pure non fu dimenticato dal pubblico che lo applaudì unitamente all'orchestra.

5. Il teatro Nuovo di Napoli ad intermittenza si apre a briose rappresentazioni di musica buffa napoletana.

Questa volta le spese della serata furono fatte dall'opera *Cicco e Cola* del maestro Buonomo, la quale ebbe ad interpreti i bravi artisti Casaccia e Del Vecchio, l'infaticabile Lamonnea, la signorina Mancuso ed il tenore Pini.

Moltissimi furono gli applausi che toccarono in massima parte ai tre buffi protagonisti Casaccia, Lamonnea e Del Vecchio; al Casaccia specialmente che sempre corretto e sempre grazioso, tiene ancora alta la bandiera della musica buffa napoletana e riesce a destar sempre entusiasmo, eternando la memoria dei celebri Casacciello, da cui discende in linea retta.

Da ciò è facile arguire che la serata passata al teatro Nuovo fu splendida, e che il *Cicco e Cola* vanta un nuovo successo.

9. L'operetta *Addina*, del maestro signor Vincenzo Bruti, ottenne il più brillante dei successi sulle scene del teatro Concordia di Cupramontana.

Quest'operetta è un Idillio comico, il quale rivela nel compositore un uomo di gusto, che ha la mano sicura e che ha seriamente studiato. La melodia è sempre facile, scorrevole, elegante e scritta con perfetta conoscenza delle voci: l'opera corre spigliata, senza lungherie, senza vuoti e stracchiature, cosicché quando si è udito un pezzo si sente il desiderio di riudirlo. Il Bruti conserva sempre una giusta misura nella strumentazione, che è fina, elegante, efficace, mai gonfia né rumorosa, come spesso si ode anche nelle opere di maggior lena.

L'esecuzione tanto per parte dei cantanti quanto degli strumentisti, è stata commendevolissima. La giovane ed elegante prima donna signora Teresina Cartocci ha voce limpida, estesa, della quale si vale con effetto. Il primo tenore signor Bucchi è pure fornito di mezzi non ordinari, ha anima e buon gusto. Il baritone signor Tentoni-Fagotti ha pure una voce estesa e simpatica, bell'accento e fare da artista. Concorsero all'ottimo insieme pure il tenore comico signor Cartocci ed il basso comico Tomassini.

I cori, tutti dilettanti del paese, egregiamente.

10. La prima rappresentazione del *Trovatore* al Vittorio Emanuele di Rimini, colla signora Rosa Berli, e col tenore Ranfagni ebbe buon esito. Toccò lode speciale alla signora Berli, una esordiente, alla quale l'arte promette una brillante carriera. Il tenore, alquanto indisposto, non poté dar troppo rilievo alla bella, ma pur faticosa parte di Manrico, e se non si sciolse dal contratto avanti la prima rappresentazione fu per sola gentilezza verso l'impresa. L'eroina della serata fu perciò la signora suaccennata che unisce buon metodo di canto a voce intonata e di timbro simpaticissimo.

Gli altri artisti non compromisero per nulla il successo di questa prima rappresentazione, che anzi la signorina Adele Villa riscosse molti applausi.

Per la concertazione dell'opera, grandi lodi vanno tributate al maestro Giovanni Lettimi, altrettanto valente quanto modesto.

— Al teatro Comunale di Carpi la prima rappresentazione della *Traviata* ebbe un esito felicissimo; un vero successo.

I tre principali attori signorina Prévost (Violetta), Marescalchi (Germont) e Vicini (Alfredo) furono festeggiatissimi.

Benissimo i cori, cui fu fatto ripetere il famoso: *È Piquillo un bel gagliardo — biscaglino mattador*. — Bene l'orchestra diretta dal maestro Govi. Decolora la messa in scena.

— Con il *Babbo e l'intrigante*, del maestro Sarria, si aprì la serie delle venti rappresentazioni promesse dall'impresa al pubblico del teatro di Viterbo.

In pochi giorni, fu allestito uno spettacolo conveniente, dilettevole e graziosissimo sotto ogni rapporto. Il teatro era gremito di spettatori, che, soddisfatti, fecero a gara nell'applaudire agli artisti che maggiormente si distinsero. Tra questi vanno annoverati il tenore, signor Pasquale Savoja, l'intrigante, e Don Checchino, il fortunato vincitore del terno. La signorina De Nuzio, entusiasmo il pubblico colla sua bella voce e colle

sue graziette che farebbero innamorare non solo Pascariello, il figlio di Gennaro, ma anche moltissimi altri che avessero la fortuna di avvicinarla.

11. Per quanto grande fosse l'aspettazione per uno spettacolo destinato senza dubbio a formare la migliore attrattiva delle feste che annualmente si danno a Cuneo, l'aspettazione fu tuttavia superata dallo splendido successo avuto dall'operaballo *Aida* a quel teatro Toselli.

Giammai sicuramente ebbe Cuneo uno spettacolo allestito con tanto lusso di artisti, con tanta eleganza e con tanta accuratezza, e di ciò ha potuto convincersene il numeroso pubblico accorso, un pubblico fra cui notavansi molti forestieri.

L'esecuzione stupenda, la messa in scena elegantissima, gli artisti e l'orchestra sono stati l'oggetto di vivi applausi, di ripetute ovazioni.

Le prime parti erano sostenute dall'esimia prima donna Conti Foroni (*Aida*), cugina del celebre maestro veronese dello stesso nome; da Annetta Passaglia (*Amneris*), ben conosciuta per l'esito splendidissimo che ottenne in questa stessa parte in altri teatri; dal tenore Anton Andrea (*Radamès*), spagnuolo, un distinto musicista e professore di violino; da Vincenzo Megia, (basso), anch'egli spagnuolo; e da Adriano Acconci (baritono), livornese — tutti artisti d'ottima fama.

L'orchestra, diretta dal bravo maestro Niccolò Guerrera, conoscenza vecchia e graditissima dei Cuneesi, ed artista coscienzioso, contribuì non poco al felicissimo successo ottenuto dalle melodiche pagine dell'*Aida*. Il Guerrera seppe, in pochissime prove, amalgamare i numerosi elementi vocali ed orchestrali condotti da Milano con quelli non copiosi trovati sul luogo, ed ha tratto felicemente la nave in porto.

L'egregio critico Valletta, a proposito dell'esecuzione avuta dell'*Aida* a Cuneo, mandò alla *Gazzetta Piemontese* una lunga corrispondenza, nella quale mostra il desiderio di poter presto applaudire il maestro Guerrera in qualche importante teatro di Torino, e conclude:

« L'augurio che faccio al direttore di poter presto essere scritturato a Torino lo estendo con piacere agli interpreti principali e specialmente alla terna *Aida-Amneris e Radamès*. »

A quanto si vede, un'*Aida* eccezionale.

12. L'opera *Don Carlo* al teatro di Brescia venne eseguita naturalmente con quella splendidezza che si aspettava, interpretata da artisti valenti.

La soprano Chiatti-Bruschi (*Elisabetta*) ha un bel timbro di voce, un bel corpo ed una bella estensione di note si basse come acute; è artista, in una parola, che meritamente viene annoverata fra le migliori che calcano le nostre scene, ed a cui spettano di diritto gli applausi toccati anche in quest'ultima occasione.

Nè meno applaudita fu la signora Mazzoli-Orsini (*Eboli*), provetta artista, che sa cantare con buona scuola e facilità.

In quanto al baritone Kasman (*Rodrigo*) si mostrò all'altezza della sua fama. Egli canta con mirabile passione e sentimento.

Benissimo pure il tenore Sani ed i due bassi Silvestri e Lombardelli. Il basso Silvestri (*Filippo*) è pur sempre il grande artista. Ha una voce decisa, robusta e di bellissimo timbro: canta in modo squisito.

A conoscere poi come l'opera sia stata eseguita dall'orchestra basterà il sapere che a direttore siede il Faccio, al quale il pubblico di Brescia fu pur lieto di tributare applausi.

13. A Biella venne rappresentata l'opera *Lucia*. Gli artisti chiamati a dar vita alla stupenda creazione dell'immortale Donizetti sono la signora Fibbi, il tenore Santinelli ed il baritone Angelini, i quali tutti mercé la lodevole interpretazione data alla musica ed i buonissimi mezzi vocali di cui dispongono, si accaparrarono di subito le simpatie di quel pubblico.

14. Nè minori onori sono toccati agli artisti signore Parodi, Cianchi e signori Parodi e Colini chiamati al teatro di Spezia per interpretare la *Norma*. In questa prima rappresentazione riportarono un brillantissimo successo.

— Si è rappresentato al teatro di Castel San Pietro il *Poliuto*, di Donizetti.

Innanzi tutti, non solo per cortesia, ma per verità, bisogna mettere la signora Bonal che sfoggiò tutti i rari tesori della sua voce, della sua intelligenza squisita, della sua arte finissima. Non per nulla questa egregia signora è in poco tempo diventata l'idolo di quel pubblico che pure di buone cantanti ne ha udite parecchie e le ricorda.

Il tenore Byron colla potenza delle sue note acute ha strappato lunghissimi applausi, specialmente alla frase: *Lasciami in pace*. Insieme alla signora Bonal il Byron dovè ancora ripetere l'ultimo duetto, cantato veramente da entrambi in modo encomiabilissimo.



Il signor De Pasqualis (baritono) è il fortunato possessore di una voce forte, animata ed estesa, possiede un'arte non comune ed un eletto metodo di canto, quindi si meritò gli unanimi applausi in tutta la sua parte.

Il basso Barisaldi ha fatto udire una bella voce, ed il pubblico lo ha applaudito con calore alla sua aria dell'ultimo atto, detta in modo da sembrare un vecchio artista.

La messa in iscena fu decorosa, i cori vanno stupendamente, e l'orchestra fa miracoli sotto la valida direzione del maestro Cimini.

15. Quello dell'*Aida* al teatro Riccardi di Bergamo più che per tutti fu un vero trionfo pel bravo maestro Usiglio. Fu più volte applaudito, evocato anche al proscenio in unione agli artisti. I bergamaschi hanno voluto dimostrare all'egregio maestro quanto apprezzano l'intelligente, indefessa, coscienziosa cura da lui posta nel difficile compito di dirigere e concertare uno spartito quale l'*Aida*.

Crediamo che più completa precisione, miglior effetto non possa ottenersi, di quanto l'ha potuto il maestro Usiglio, dalle così dette masse.

Anche gli artisti piacquero e furono applauditi: le signore Scarlatti e Crosmond; Rubirato, Paterno, Purarelli e Tomas de Alba vennero tutti assieme chiamati agli onori del proscenio alla fine del secondo atto, e partitamente lungo la rappresentazione.

Più che decoroso l'allestimento scenico dello spettacolo.

— E al Guidi di Pavia ebbe pure felice successo l'opera il *Ruy Blas* interpretata dalle signore Capponetti, Bassi e Masiero e dal signor Camolletti.

Il tenore Battistini possiede un magnifico timbro di voce; la mancanza delle note di mezzo specialmente e il non troppo buon metodo di canto gli rende sulle prime difficile l'acquistare il favore del pubblico, ciò che però gli riesce ben presto di fare con le note di forza e i bellissimi acuti di cui dispone.

Ben concertati i cori e sempre ben diretta l'orchestra dal bravo Logheder.

In complesso spettacolo soddisfacentissimo.

17. L'opera-ballo *Aida*, colle artiste Teresa Singer ed Antonietta Pozzoni inaugurò splendidamente la stagione al teatro Vittorio Emanuele di Messina. Applausi e fiori salutarono l'apparir sulla scena della signora Singer. Con lei si ebbero lodi ed applausi gli artisti signora Pozzoni, e signori Cardinale, Athos, Salmasi e Mancini. L'orchestra era diretta dal maestro Dell'Orefice, giovane tutto fuoco e pieno d'intelligenza artistica.

19. Il *Barbiere di Siviglia* al teatro Grande di Brescia fu eseguito inappuntabilmente dalla Ferni-Germano che confermò, come sempre, la sua fama di artista di primo ordine, dal Lombardelli un Don Basilio modello, del Delliliers, dal Polonini e dal Fiorini.

Il ballo *La figlia mal custodita* parve generalmente lungo.

La ballerina signora Virginia Zucchi è danzatrice somma e fu continuamente applaudita.

20. Al teatro di Vittorio, quale spettacolo d'opera, fu allestito il *Trovatore* di Verdi, affidato agli artisti signore Fanny Scossa, Matilde Vinci e signori Enrico Giannini (giovane esordiente), Riva e Prandi.

Lo spettacolo è riuscito nel complesso quale lo poteva desiderare quel pubblico, vale a dire buono e per merito de' sullodati cantanti e dell'orchestra.

22. La prima rappresentazione del *Barbiere di Siviglia*, al Malibran di Venezia, ebbe abbastanza buon esito.

La signorina Talia Lué ha voce simpatica e bene educata al canto fiorito, voce che se è deboluccia nel centro e al basso, negli acuti ha una forza ed una resistenza che nessuno aspetta. Talora non cura i recitativi e qualche volta nei concertati si risparmia troppo, pelchè ne scapita l'effetto dell'assieme; ma con tutto questo è artista che si ode con piacere, perchè canta con grazia e con buon gusto.

Con lei si ebbero pure meritati applausi gli artisti signora Adele Poli Florio (Berta) e signori Alberto De Bassini (tenore), Teseo Maestrani (baritono), Landi (basso comico) e De Serini, un eccellente Don Basilio.

Ed all'orchestra diretta dal maestro Kyntherland, spetta se non un *benissimo* almeno un *bene*.

Se però alcuni artisti avessero un poco meno pensato alla commedia e un poco più alla musica, se alcuni altri avessero pensato un poco più a Rossini e a Beaumarchais e meno a loro stessi, allora per certo il *Barbiere di Siviglia*, rappresentato a questo teatro, sarebbe riuscito non un buon spettacolo, ma buonissimo. Ma così non fu, ed il pubblico nell'uscire di teatro dovette accontentarsi di sperar meglio nelle altre rappresentazioni. Causa di ciò, son certo le poche prove fatte ed essendo

i cantanti artisti di merito, le speranze di quel pubblico si vedranno certamente realizzate.

24. Malgrado una piccola e personale, quanto ingiustificabile opposizione, il *Rigoletto* al teatro Vittorio Emanuele di Messina toccò felicemente la riva.

E così pure il ballo *Brahma*, riprodotto dal coreografo signor Rando.

In verità non si potrebbe spiegare questa opposizione a partito preso, quando si consideri che lo spettacolo dato non è obbligatorio per alcuno, e non è punto sussidiato dal Municipio. Nè si potrebbe spiegare l'attitudine della Pubblica Sicurezza che imperturbabile assiste allo sfregio fatto alla sua ordinanza affissa nel peristilio; è alla sconvenienza di otto o dieci individui che vogliono sopraffare le centinaja, e non potendo imporsi loro, disturbano l'andamento dei pubblici spettacoli.

La Ida Cristino (Gilda), Bellotti (Duca), Isamat (Rigoletto), disimpegnarono le rispettive parti ed ebbero tutti, quale più quale meno, segni della pubblica soddisfazione. Il Mancini nella parte di Sparafucile, la Villani in quella di Maddalena e Nunzi in quella di Monterone riscosero pure applausi.

— La rappresentazione dell'opera di Verdi, il *Trovatore*, al teatro di Broni ebbe un esito consolantissimo per artisti e per impresa. È uno spettacolo completo sotto tutti i rapporti.

Gli artisti applauditi in questa piccola città del Piemonte sono le signore Variglia e Cellini-Azzoni ed i signori Callioni ed Olivi.

Dirigea egregiamente l'orchestra il maestro Battioni.

26. Al teatro di Cento si rappresentò la *Forza del destino*, e l'opera di Verdi sortì un bellissimo esito.

Nè poteva essere altrimenti, poichè i principali esecutori della medesima hanno nobilmente gareggiato per renderne perfetta l'esecuzione. Infatti la signorina Pasquez è una Leonora inappuntabile che coi suoi mezzi vocali ha fatto sovenire la Pantaleoni e la Turolla, essendo il suo canto pieno di grazia e di sentimento. La signora Prampolini è una Preziosilla qual si conviene, tutta spigliatezza e brio, fornita pur ella di doti pregevolissime. La parte di Don Alvaro è stata con valentia sostenuta dal signor Delcastello e non gli sono mancati calorosi applausi. Un bravo artista è il signor Vizzani. Artista non meno egregio è il basso Vittorio Coda che è stato applauditissimo insieme al signor Rappini, un fra Melitone, del quale forse non trovai il più perfetto. Stupenda l'orchestra mirabilmente accordata e diretta dalla bacchetta del professore Sarti.

— L'idea dell'impresa del teatro Nuovo di Napoli di porre in iscena *Piedigrotta* è stata opportuna e felice. *Piedigrotta* è un vero e splendido gioiello fra le opere comiche italiane: Luigi Ricci, scrivendo questa musica, che è base e fondamento della sua fama, ebbe ispirazioni, in cui si riuniscono freschezza, vivacità, brio, dolcezza, carattere, che forse in nessun altro lavoro del genere si riscontrano. *Piedigrotta* non si rappresentava a Napoli da parecchi anni — ed era giusto e bello, per onore dell'arte, riprodurla. L'opera, schiettamente napoletana, è poi festevole, come e quanto un'operetta francese.

Venendo all'esecuzione che fu eccellente, tocca un elogio al maestro Ammirato che ha concertata l'opera in brevissimo tempo. Le sorelle Mancuso e le altre donne, il Casaccia, il Del Vecchio, il Martire, il Di Pino, il Teperino (Gennaro), insuperabile nella parte del guappo Cardillo, cantarono, recitarono e ballarono che meglio non si poteva. Il coro di donne, benissimo, e benissimo l'orchestra.

27. Al teatro di Lucca il *Faust* fu accolto da unanimi applausi che mai vennero meno durante l'intero spettacolo.

L'opera di Gounod, allestita decorosamente, ebbe ad interpreti gli artisti, Di Monale, Kramberger, Cappelletti, Pogliani e Monti.

— Ed il *Faust* ebbe pure e contemporaneamente esito splendido sulle scene del teatro di Foligno, avendo ad esecutori gli artisti Cottino, Carpi, Magini-Coletti, Belletti e Terrigi.

A direttore d'orchestra sedeva il maestro Terziani.

28. Ebbe un clamoroso successo il *Papà Martin* di Cagnoni, rappresentato al teatro di Crevalcore. In quest'opera fu festeggiatissimo il protagonista Cesari e raccolsero applausi gli artisti signore Cesari e Zanon ed i signori Natali e Borelli.

— Cantato dagli artisti Conti-Foroni, Tasca, Nalli e Viviani, un complesso come si vede eccellente, sortì esito lietissimo l'*Ernani* di Verdi rappresentato al teatro di Meldola. Fu bissata l'aria *Sommo Carlo*: e la Conti-Foroni ed il Nalli destarono un vero fanatismo.

Il maestro Mancinelli va pure lodato per la direzione orchestrale.

— Al teatro di Badia (Polesine) l'opera il *Furioso* di Donizetti promette di essere lo spettacolo che allieterà per molto tempo quel pubblico. E di questo ne fa garanzia i cantanti che eseguirono il *Furioso*, i quali tutti mostrarono intelligenza artistica non comune. Hanno nome Ortiz, Crosignani, Pasetto, Masetto.

30. Quelle appassionatissime pagine di musica che formano la *Traviata* di Verdi, interpretate degnamente dagli artisti Fibbi, Santinelli, Angelini — sotto la direzione dell'egregio maestro Riboldi — trovarono un'eco negli animi dei Biellesi che numerosi accorsero a quel teatro.

IL DIARISTA.

## TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: L'ultimo mese d'estate. — Direzioni provvisorie; Lavori alle prove. — Promesse della nuova stagione teatrale.

Come in tutti gli anni, il mese d'aprile non conta punto per la cronaca teatrale, almeno per quanto concerne le produzioni novelle. È l'ultimo mese della stagione d'estate ed i teatri rimasti aperti, come l'Opéra e la Commedia Francese, danno degli spettacoli a tutto profitto di quanti visitano la nostra capitale.

Tuttochè sovvenzionati, all'Opéra comica ed all'Odéon fu concessa facoltà di tener chiusi i battenti fino al mese venturo. Non restavano dunque aperti, col teatro Francese e l'Opéra, che quelli della Nazione e Porte-Saint-Martin.

Il teatro delle Nazioni prosegue ancora tutto per suo conto nelle rappresentazioni, abbastanza uggiose, del suo dramma popolare: *La bella dai capelli d'oro*. Egli vi ha aggiunto come mezzo d'attrattiva la *Marsigliense*, cantata, in uno dei quadri rappresentanti la Festa Nazionale del 14 luglio, dalla signora Agar, una tragica che dopo esser passata al Teatro Francese non fece apparizioni a Parigi che negli intervalli tra un giro artistico e l'altro.

Al teatro di Porte-Saint-Martin fece le spese di tutto l'estate una riproduzione del *Bossu*, dramma spettacoloso dei signori A. Bourgeois e Paul Féval (quest'ultimo autore del romanzo che porta lo stesso titolo). Questo lavoro ha delle situazioni drammatiche, delle scene comiche, delle peripezie curiose, il cui effetto si riproduce ancora sopra il pubblico, malgrado le precedenti rappresentazioni date a diversi intervalli di tempo. Ora il teatro di Porte-Saint-Martin tenta il pubblico col *Michel Strogoff*, rappresentato per più di un anno al Châtelet e collo stesso allestimento scenico. In questo modo, se il tentativo non riesce, non si dovranno rimpiangere troppo gravi spese e si potrà troncato il corso delle rappresentazioni appena mancherà il concorso. Frattanto in attesa che il figlio di Sarah Bernhardt prenda possesso del teatro dell'Ambigu sotto la tutela di un amministratore generale (un autore-dilettante, il signor Emilio Balmont, commissario di polizia in Algeria), ha avuto l'onore di far rappresentare sopra queste scene un dramma dal titolo *Bertrade de Montfort*. È un lavoro storico in cinque atti e dieci quadri, che non ha suscitato nel pubblico della prima rappresentazione che amare critiche. Questo dramma non meritava certo grandi elogi e meno ancora degli incoraggiamenti all'autore, ma neppure d'essere coperto di ridicolo, come fu, perocchè non mancava punto di buone situazioni drammatiche. Ciò che gli ha fatto maggior torto è il suo stile fuor di moda, le sue frasi enfatiche ed anche il soggetto che rammentava le vecchie produzioni di Ponsard e di Legouvè.

L'eroina di questo dramma (*Bertrade de Montfort*) era l'amante del re Filippo I, prima di diventare regina e surrogare la prima moglie legittima da Filippo ripudiata per lei. Quest'argomento dà luogo ad una bella scena drammatica, ad una lotta politica tra il re di Francia contro il Papa che difende la regina legittima, aiutato nella nobile causa dal figlio del re, cui piange il cuore nell'assistere allo strazio della madre.

Il guaio si è che il pubblico non poteva interessarsi di troppo a questa vecchia storia, e lo fece comprendere apertamente col disertare dal teatro.

Dopo alcune rappresentazioni con magri introiti, il teatro Ambigu fu di nuovo chiuso. Sarà però riaperto e presto sotto gli auspicci di una direzione che speriamo più fortunata.

Le rappresentazioni di vecchie opere al teatro del Château d'Eau incominceranno col *Masaniello* di Carafa, opera che da lungo tempo era stata dimenticata nei polverosi scaffali degli editori. Le succederà la *Traviata* di Verdi.

Per ora questo teatro vien restituito al dramma popolare per il mese prossimo ed il seguente. Il teatro delle Folies-Dramatiques chiuse la stagione d'estate come l'aveva incominciata, colla



*Mascotte.* Gli introiti furono abbondanti. Sebbene il teatro de' Bouffes-Parisiens si fosse chiuso per trasportare l'operetta di Edmondo Adam alle Folies-Dramatiques, alla sua riapertura darà questa applaudita *Mascotte*, la quale però si teme non possa a questo teatro rinnovare il successo delle Folies-Dramatiques.

Infine in questa stagione d'estate fu veduto nascere al teatro delle Fantaisies-Parisiennes (antico teatro Beaumarchais) un dramma, inedito come produzione, ma tolto da un vecchio romanzo di Ponson du Terrail *La Juive de Château Trompette*. Il riduttore, il signor Lodovico Martinez, fa con questo lavoro il suo primo passo nell'arte drammatica. Egli seppe trarre buon partito dal romanzo, ma senza aggiungerci nulla di suo che abbia una qualche importanza.

La seconda quindicina del mese d'aprile a Parigi è tutta dedicata alle prove. Ma, siccome i principali artisti dei diversi teatri sono sino allora in villeggiatura o in peregrinazioni, è raro che siano studiate delle produzioni nuove per la riapertura.

Parigi non avrà per ciò, quasi in tutti i suoi teatri, in settembre, che alcune riproduzioni di lavori che hanno avuto un grande successo nelle stagioni teatrali precedenti o in altri tempi.

Fra le opere nuove promesse nel corso della stagione teatrale che sta per aprirsi sono a segnalarsi: all'Opéra *Enrico VIII*, musica di Saint-Saëns su libretto dei signori Detroyes e Silvestre. L'opera è già allo studio. — Si preparano pure scene e vestuario. Pare che la prima rappresentazione avrà luogo alla fine di gennaio dell'anno venturo.

Sette mesi per concertare un'opera!

Al Teatro Francese si promette una commedia nuova del signor Enrico Becque, — *les Courbeaux* — la quale è già alle prove, dovendosi rappresentarla verso la metà del corrente mese.

Il maggior avvenimento di questo teatro sarà però la ripresa del *Roi s'amuse* di Victor Hugo, dramma universalmente conosciuto e che quando apparve non ebbe che una sola rappresentazione. L'avviso porterà dunque le seguenti parole: *seconda rappresentazione*.

All'Opera Comica, i nuovi lavori aspettati sono un'opera di Léo Delibes, un'altra di Ferdinando Poise ed una terza di Massenet.

Allo stesso teatro avremo anche la riproduzione della *Mireille* di Gounod.

All'Odéon, dove lo spettacolo ha bisogno d'essere di sovente mutato, il programma della stagione è ricchissimo. La riapertura si farà il primo settembre con una commedia nuova in quattro atti di due autori che fanno il loro primo passo nell'arte. Veranno in seguito delle altre commedie inedite, fra le quali una in cinque atti, lavoro di Francesco Coppée. Avremo pure un dramma di Augusto Vacquerie, *Hans et Marie*, in quattro atti e del quale si conosceva solo l'argomento nel libro dello stesso titolo. Molti altri lavori avremo pure e d'importante attrattiva per il nome dei loro autori, noti favorevolmente nella letteratura

moderna, ma nuovi per le scene. Si sperano perciò delle rivelazioni artistiche.

Vedremo cosa produrrà questa stagione drammatica. Le Variétés, il Vaudeville, e le Gymnase, promettono essi pure molto. Sarà il Vaudeville che avrà quest'inverno il miglior spettacolo, col nuovo lavoro di Sardou, e la Sarah Bernhardt per stella. Dopo questa nuova creazione, la celebre

allestire lavori a grandi effetti. Ma è nel mese di dicembre che Parigi avrà la sua brillante sorpresa con l'Eden-Teatro nei paraggi dell'Opéra. Uno dei primi a prodursi sarà il coreografo Manzotti, l'autore dell'*Excelsior*, in attesa di spettacoli migliori.

L. P. LAFORET.

## Il Teatro Italiano

### A TRIPOLI

Per la prima volta, dacché questa metropoli del più orientale de' quattro Stati barbareschi trascina la sua vita monotona ed apatica tra la breve cerchia delle crollanti sue mura, in sul principio dello scorso 1881 ebbe un teatrucolo di legname, improvvisato dentro il cortile di una piccola casa d'abitazione privata, sul quale una compagnia drammatica raccogliettrice, messa insieme dall'artista siciliano Giuseppe Angeloni, diede un corso di cinquanta rappresentazioni, facendo gustare, per la prima volta, a questi signori tripolini i capolavori di Alfieri, Monti, Marengo il vecchio, Pellico, Goldoni e della pleiade moderna de' migliori nostri autori drammatici, quali il Ferrari, il Cossa, il Marengo giovine, il Castelvich, il Castelnovo, il Cicconi, il Giacosa, il Bersezio, il Muratori e via via.

Terminato quel corso, partita la compagnia, cadde in pensiero del sig. Parmenio Bettoli, da omai più che due anni qui stabilito, di trar profitto di quel teatrino, per fondarvi una Accademia Filodrammatica, che, nella mancanza quasi assoluta d'ogni scuola italiana e con gli sforzi d'ogni maniera che fanno i francesi per sbandire ogni nostra influenza anche da qui, fosse come la Vestale incaricata di serbare intatto il fuoco sacro del nostro idioma. E vi riuscì. Raccolta intorno a sé una eletta di giovani del paese, pressochè tutti nativi di Tripoli, epperò barbareschi, arabi, africani puro sangue, quali i signori: A. Arbib, G. Arbib, Nissim Arbib, G. Baruh, R. Abeasis, R. Borges da Silva, oriundo portoghese, G. Tayor, A. Naim, ecc.; scritturate due giovinette napolitane, le signore sorelle Annetta e Costanza Somma, poté inaugurare un corso di rappresentazioni, ch'ebbero lietissimo successo, ma che si dovettero interrompere sul più bello, perchè posta in vendita la casa, in cui trovavasi il teatro e questo, per conseguenza, demolito.

Non si scoraggiò pertanto il Bettoli e, formata una piccola Società d'azionisti, si propose di costruire un altro teatro, anche migliore del primo,

dove continuare le esercitazioni dell'Accademia. Cominciato il 4 gennajo dell'anno corrente nella casa di Elia Hassan, posta sul principio di Via del Consolato Belgico, ossia in uno de' punti più centrali della città, ed ultimato il 31 maggio, il nuovo teatro venne solennemente inaugurato non è guari e splendidamente, alla presenza di vari consoli, primo dei quali il signor Ferdinando dei marchesi di Goyzueta, console d'Italia, e di



MONUMENTO A GUIDO MONACO, inaugurato in Arezzo il 2 settembre 1882.

tragica si preparerà per i quattro anni ch'ella dovrà passare al teatro delle Nazioni, dove il signor Mayer, di Londra, spera ottimi incassi con spettacoli drammatici, dei quali la Sarah Bernhardt sarà naturalmente l'interprete principale.

Frattanto il teatro delle Nazioni prepara i suoi drammi popolari per l'ultima stagione senza promettere nulla di nuovo. Al contrario i teatri della Gaité e di Porte-Saint-Martin fanno sforzi per



un numeroso e scelto uditorio, tutto formato esclusivamente di soci.

Il teatro, costruito parte in muro e parte in legname, ha la forma di una campana, presso a poco come il Comunale di Bologna; è a tre ordini di palchetti, col parapetto a balaustrini a mo' di balconi; è tutto dipinto di bianco lucido a cornici orizzontali dorate. Il soffitto di tela è pure bianco, con un rosone nel mezzo e un fregio intorno intorno. La platea contiene diciotto panche tutte a posti numerati. Due grandi pilastri a stucco bianco, con base e capitello assai finamente eseguiti, formano la bocca scena, che è bastevolmente grande. Il palcoscenico ha una conveniente profondità. Il sipario, rappresentante un tendone di lana verde a frange e passamani d'oro, sostenuto ai due lati da cordoni d'oro e rialzato su una sottotenda a strisce orizzontali bianche e rosse; i vari scenari rappresentanti povere stanze, ricche sale, campagne, cortili, giardini, le quinte, le arie, ecc., sono tutta opera del predetto signor Bettoli.

Lo spettacolo inaugurale constava di un prologo di circostanza scritto espressamente e recitato dal medesimo signor Bettoli; dal proverbio in un atto in versi del barone De Renzis: *Tra moglie e marito non mettere un dito*; dallo scherzo comico in un atto di Gerolamo Rovetta: *Scellerata!* e dalla nota commediola francese in due atti: *I misteri del fumo*.

Recitavano, oltre al direttore dell'Accademia, i signori, maestro Federico Drovaldi di Pesaro, Giunio Bissi, oriundo romano, Nissim Arbib, Giuseppe Taylor e Aronne Naim e due altre egregie signorine scritturate e fatte venire espressamente d'Italia, e cioè: la signorina Palmira Sighieri, di Livorno, già prim'attrice dell'Accademia Filodrammatica dei *Nascenti* di detta città e la signora Fanny Biagiotti, di Firenze, già prim'attrice giovanile della Società Filodrammatica dei *Fiorenti*, della stessa Livorno, tutte e due le quali hanno pregi non comuni e vennero accolte col massimo plauso da questo pubblico.

In seguito, settimana per settimana, l'Accademia ha rappresentato: *Miss Multon*, di Belot; *Madamigella di Bell'Isle*, di Dumas padre; *La farfalla*, di Sardou; *La legge del cuore*, di Dominici; *La pena del taglione*, di Bettoli; *Il custode della moglie altrui*, di Scribe, ecc., ecc.

L'Accademia dispone di ricchi ed eleganti costumi fatti qui espressamente e di magnifici attrezzi scenici, come spade, pugnali, ecc., fornitile a prezzi più che modici da quel valente artefice che è il signor Probo Rossi di Firenze.

BEN MUZA.

## Rivista Drammatica

SOMMARIO: *Fiamma Garibaldina*, di Gaetano Malenotti. — *La Canzone delle Canzoni*, di Libero Pilotto.

Eccoci di fronte a due di quelle famose commedie in un atto, che nascono sulle tavole del palcoscenico come funghi, e presto passano nella biblioteca del capocomico lasciando non troppo gradita memoria.

La *Fiamma Garibaldina* datasi a Firenze, stando ai detti degli amici dell'autore, ebbe un successo strepitoso. Alcuni maligni, mi sibilano all'orecchio che il successo fu per gli inni nazionali che prima e dopo la commedia vennero suonati.

Si alza il sipario.

Il ritratto di Garibaldi, circondato di fiori, è appeso in fondo alla scena: ritto contempla con curiosità infantile quel ritratto, e quell'apparato di fiori, Carlo, il figlio di Giulia vedova Terenzi: la quale alla sua volta guarda ora il bimbo, ora il ritratto, ora sorride ed ora piange.

La musica ha già intonato l'Inno di Garibaldi; ed il pubblico, levatosi in piedi, a capo scoperto applaude con frenesia all'Eroe dei due mondi.

Il marito di Giulia è morto combattendo nelle file dei garibaldini, ed ella ora venera il gran duce. Lì col figlio dà la stura al suo entusiasmo pel Nazareno... cioè per Garibaldi, e così rende un postumo tributo di amore anche al marito: a questi dando lacrime; a quello fiori: e piange a dirotto per entrambi. Il bimbo, poveretto, che tutt'al più deve avere cinque o sei anni, rimane sbigottito da tutte quelle parole, da quelle lacrime... E siccome il pianto, ed il riso sono contagiosi, così Carlo vedendo piangere la mamma dice: « allora piango anch'io. » Il piagnisteo è fatto generale.

A distrarli un pochetto dal dolore, entra un cameriere annunciando l'arrivo del cavaliere Ernesto Siccoli.

Carletto corre fra le braccia del nuovo introdotto, e gli chiede la sciabolina promessagli;

Ernesto, uditi i buoni portamenti del piccino, gli consegna la sciabola, e Carlo pieno di ardor marziale, esce nel giardino a combattere i nemici...

In salotto, rimangono soli Giulia ed Ernesto. Questi è innamorato morto della bella vedova e non si pasce che « dei suoi begli occhi, delle sue bellezze. »

Giulia, benché innamorata di Ernesto, non ne vuol per allora sapere. Egli insiste perché gli dica almen se può sperare d'essere amato, se... Ed ella risponde che se un giorno glielo dirà, quel giorno non sarà oggi. Il perché si comprende benissimo. In quel giorno vuol rendere un culto al marito ed al suo duce.

Giulia, per battere più onoratamente in ritirata, spara un'ultima fiancata.

Con sfoggio di erudizione storica, le camicie rosse s'intrecciano ai cappotti azzurri ed alle stereotipie di frasi patriottiche, entusiastiche, che non commuovono il pubblico — e sopra tutta questa zuppa — fa mostra di sé la Storia, ingrugnata per i maltrattamenti che riceve dal cav. Siccoli. Del resto, i cavalieri non sono in obbligo di saper la storia, e se commettono strafalcioni non lo fanno a bella posta.

Giulia, che ama tutti i valorosi, udendo come Ernesto ha combattuto nell'esercito regolare, si lascia intenerire, gli porge la mano e gliela promette...

Carlo dalla stizzosa cameriera viene ricondotto in scena tutto adorno di fiori e ramoscelli di piante, trofeo acquistato combattendo contro i nemici, rappresentati dalle piante del giardino dei cui rami ha menato strage.

La mamma non lo sgrida, se lo trae a sé, lo bacia con effusione di tenerezza tutta materna; lo porge quindi ad Ernesto perché faccia altrettanto: poscia prende il braccio d'Ernesto ed escano nel giardino, mentre quel biricchino di Carlo con imperiosa voce comanda: avanti marrreche... unò... duè...

La tela cade; l'orchestra attacca di nuovo l'inno di Garibaldi; gli applausi piovono fitti, e l'autore, credendoli a sé diretti, si presenta a ringraziare il pubblico. Questi strepita per l'inno, riuole l'inno.

Salvatasi la prima sera, la commedia non lo si sarebbe la seconda; ed il pubblico avrebbe terribilmente fischiato. Il cartello che annunziava la replica venne tolto. L'autore strombettò che la causa della mancata replica furono i democratici, i quali avrebbero promosso scandali. G. F. Ponis, direttore del *Ferruccio*, a nome dei democratici protestò; la Questura fece anch'essa udire la sua voce dichiarando che a lei non eran giunte voci di scandali di sorta.

Malenotti pienamente sconfitto, con le trombe nel sacco, ora si consola colle canzonature dei giornali romani che bel bello lo *pigliarono in giro* — senza ch'egli se n'accorga, ben inteso — quando la *Fiamma donata* dalla signora Campi-Piatti venne data a quel teatro Umberto.

Naturalmente sorsero paladini a difendere il fiasco e ad attribuire la colpa del *preteso* (1?) insuccesso ai giornali politici che l'hanno politicamente considerata — dice il giornale — poiché esaminandola dal lato letterario è un vero gioiello.

I versi veramente ci parvero quasi tutti martelliani: la doppia cadenza martellava le orecchie degli ascoltatori in modo da far entrare il mal di testa.

Inclinazione al teatro, molto più del precedente, ne ha Libero Pilotto, l'autore di *Un amoreto de Goldoni* e di alcuni altri lavori accolti lietamente.

Pilotto, questa volta, si presentava colla *Canzone delle Canzoni*, annunciata dai cartelloni come una parodia al *Cantico dei Cantici*. Era da aspettarsi una satira decente e mordace, ed invece fu... una sconciatura.

Eufemia, la serva di un ben pasciuto curato, s'è innamorata di un bel caporaletto dei bersaglieri, che tutte le sere arriva sotto le sue finestre cantando: *A levate a cammesella*. Essendo dialogata la canzone, *Ella* pochi giorni dopo fu in grado di far la sua parte. Incominciarono così un duetto amoroso dalla strada alla finestra: poi logicamente passarono sotto l'androne della casa, e finalmente nel salotto del curato, ove un lauto pranzo aspettava sempre il bel caporale; che fra un bicchier di vino e un piatto di *risotto milanese*, promise a Femia di sposarla e portarsela al suo paese.

Al momento di alzare il sipario, il curato è disperato della prossima partenza di Eufemia, e cerca trattenerla con lagrime e promesse. Al racconto del modo col quale s'è innamorata, il curato maledice la *cammesella* e presi quattro fiaschi di vino va in camera a scrivere una poesia che sarà — lo promette — la *Canzone delle Canzoni*.

Femia chiude in camera il padrone e spalanca la porta di casa all'amante che entra in abito da

viaggio, s'assiede lesto lesto al desco, mangiando e bevendo, accarezzando amorosamente il fiasco, mentre riceve carezze dall'innamorata. Con una scusa vieta scende un momento portandosi seco un fiasco di vino, la cui compagnia è spiegata in un modo sciocco oltremisura, e lasciando all'amante il congedo.

Trepidante, Eufemia apre l'astuccio di latta che lo rinchiude e... invece di un congedo pel caporale trova un congedo del caporale per lei. Il caporale ha fatto una ferma per otto anni e alla mattina del domani parte per la nuova destinazione.

Mentre impreca e si scioglie in lacrime, si ode la voce del curato, che, finita la canzone e vuotati i fiaschi, vuol rientrare in salotto la cui porta è chiusa. Vedendo la sua cara Eufemia in doglia gliene chiede la causa; ed uditala se ne allegra perché crede che la serva rimarrà ancora con lui. Ma Eufemia non vuole, e parla di rinchiudersi in un convento. Allora il curato tenta l'ultimo mezzo mostrandole la *Canzone* scritta, che altro non è se non un testamento col quale la serva è nominata sua erede universale.

Femia rasciuga le lacrime, sorride, accetta e rimane. Suona una campana. È quella della Novena. Tanto per finire come il *Cantico* la *Canzone* si chiude coi seguenti versi:

*Quando suona la campanella della Novena,  
Deve il buon curato condur la serva a cena.*

Il telone si abbassa fra un concertato di sonori e ben meritati fischi.

Una caratteristica di questa *parodia* insulsa è una quantità di fiaschi che continuamente sono portati in giro sulla scena: presaghi al certo del fiascone fatto dalla commedia.

ALPINOLO.

## Bibliografia Musicale

*Invito*, tre arie per tenore. — *Amore e canto*, Barcarola per tenore. — *Il figlio della neve*, Aria per voce di tenore. — *Ad un fiore*, versi di Tennyson. — *A Margherita*, Serenata comica. Musica di Vittorio Vanzo (Edizioni Lucca).

*Foglie d'Autunno*, Album di cinque pezzi per pianoforte (Edizione Warmuts, Christiania). — *Desir*, Romance sans paroles (Éditeur Margueritat, Paris). Musica di Edoardo Aromatari.

*Marcia indiana*, per pianoforte. — *La Canzone del marinaio*, per baritono con accompagnamento di pianoforte. Musica di Alceste Murri (Edizioni Lucca).

Per parlare diffusamente di tutti questi pezzi, occorrerebbe molto più spazio, di quello che deve occupare un cenno bibliografico. Ci limiteremo perciò a fare una breve rassegna, procurando di porre in rilievo i pregi principali che troviamo nella musica degli egregi autori suddetti.

Il nome di Vittorio Vanzo è già molto favorevolmente conosciuto, sebbene chi lo porta sia giovanissimo. In tutta la sua musica vi è l'impronta di un ingegno forte e sicuro di sé. Tralasciemo di fare i soliti elogi, che vengono prodigati ai giovani autori per la solita fina armonizzazione, per i soliti buoni studi fatti e per la solita eleganza nel pezzo. Le nostre gentili legittime lodi sanno bene che queste sono le solite lodi che per lo più i soliti critici dozzinali sogliono versare sulle composizioni dei soliti genii nascenti, che ogni tanto sentono il bisogno di belare qualche sdolcinata nota d'amore in romanze o melodie, nelle quali viene conjugato in tutti i modi e tempi il verbo *amare* accompagnato dagli inseparabili *ognor* e *ancor*... ecc.

Dei cinque pezzi del Vanzo diremo in breve che tutti sono considerevoli per la musica indovinata e molto appropriata alle parole, benissimo scelte. Chi ama la musica fina e di stile elevato potrà apprezzare dal lato artistico i pregi di cui è sempre ricca la musica di questo egregio giovane, a cui arride una splendida carriera. Per spontaneità e freschezza di melodia raccomandiamo specialmente la barcarola *Amore e Canto*, e per vera spontaneità comica la Serenata *A Margherita*.

Edoardo Aromatari è un giovane pianista compositore romano, che ha vissuto assai tempo in Germania e a Parigi, facendosi apprezzare dai più distinti musicisti, come esecutore e come compositore.

Le *Foglie d'Autunno* formano un album di cinque pezzi, e tutti sono belli. L'Aromatari nella sua musica, alla ricchezza armonica e venustà di forma tedesche, accoppia quella passione e chiarezza di idee melodiche, che si riscontrano nei buoni scrittori italiani. Tanto i sullodati pezzi quanto la *Romance sans paroles* meritano davvero di figurare sul leggio degli amatori di buona musica.



Per ultimo presenteremo alle nostre vaghe ed eleganti lettrici due pezzi di Alceste Murri. Questo giovane maestro è il più caro e simpatico scapato, che si possa immaginare. La natura gli fu prodiga di eminenti qualità artistiche, che allora avrebbero bisogno di essere secondate da studj più seriamente compiuti. Però la spontaneità e vaghezza di idee che si riscontrano nella sua musica fanno di leggieri dimenticare qualche neo di ortografia musicale o di armonizzazione. La *Marcia indiana* è molto caratteristica nella prima parte in *do minore* che è preceduta da molte *quinte per moto retto*, sistema sicuro e alla moda per trovare il colore locale delle musiche indiane. La seconda parte della marcia in *mi b* è meno caratteristica della prima, però l'idea melodica vi è gentile e ben condotta. La *Canzone del marinaio* è una melodia facile e chiara, piena di buon sapore marinesco. È un pezzo che, cantato da una bella voce di baritono, non può a meno che piacere. Sappiamo che il Murri ha scritto ultimamente due bellissimi pezzi per canto che sono in corso di stampa. Ne parleremo con piacere in altro numero.

FRA DIESIS.

Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo.  
— Cenni biografici ed aneddotici di sua moglie Emilia Branca.  
— Librerie di Ermanno Loescher - Torino, Firenze e Roma.

Più che un esame critico, l'articolo che oggi dettiamo lo si potrebbe intitolare una corsa attraverso alle pagine del volume che l'egregia signora Branca scrisse sulla vita del marito, Felice Romani, il chiarissimo poeta lirico e melodrammatico di cui furono pubblicati elogi e cenni biografici in opuscoli, in Dizionari di biografie, in libri d'educazione, in strenne ecc.; cose tutte — come ben dice nella prefazione l'esimia scrittrice — fatte con amore, ma troppo ristrette di forma, inesatte e monche nei particolari.

L'illustre poeta, la cui vita tanto collegasi, per relazioni di fratellanza artistica ed amicizia, coi più noti e popolari maestri di musica, aveva diritto ad uno studio biografico che lo presentasse nella vera esistenza e desse a lui quella parte di gloria cui ha diritto.

A chi, nella prima metà di questo secolo, occupò sì alto posto nella letteratura artistica del nostro paese, ben spettano gli studj fatti dalla signora Branca; studj fatti non solo con cura, ma avvalorati anche dal voluminosissimo carteggio lasciato dal poeta.

Il libro di cui ci occupiamo è diviso in quattro parti. Nella prima, si tratta della *Vita* di Felice Romani; nella seconda del *poeta melodrammatico*; nella terza del *poeta lirico*; e nella quarta del *critico* e del *prosatore*.

Alla prima parte appartengono, tra gli altri, i bellissimi capitoli ove si parla delle *Idee letterarie di Felice Romani*, della sua nascita ed educazione, del suo primo libretto scritto pel maestro Mayer, di Romani direttore della *Gazzetta Ufficiale*, della alta stima in cui era tenuto da Carlo Alberto e di un poema *Napoleone a Mosca*.

In questa prima parte il poeta è pure presentato nella vita intima e sonvi bellissime pagine veramente dettate dal cuore.

Nella parte seconda, la più estesa del volume, emergono i brani in cui si studia il Romani quale poeta melodrammatico, e quelli ove si accenna allo stato del melodramma in Italia, alla comunanza d'idee del poeta con Vincenzo Bellini, all'emancipazione sua dal convenzionalismo, ed alle sue relazioni colle prime illustrazioni dell'arte musicale quali Mayer e Bellini, già citati, e Rossini, Mercadante, e Meyerbeer.

La parte terza e quarta, brevi sì, ma non per questo inferiori alle prime per importanza artistica e per merito letterario, portano a cognizione del lettore fatti pieni di interesse e che niuna, delle biografie già scritte sul Romani, contiene.

A crescere l'attrattiva di questo volume, a portargli la nota dilettevole, vi concorrono moltissimi e graziosi aneddoti occorsi al Romani nella sua lunga carriera, e molte corrispondenze epistolari che l'illustre poeta tenne con celebri maestri di musica, letterati e giornalisti di quei tempi.

È un libro, in una parola, *riuscito*, che si legge avidamente dalla prima all'ultima pagina: lo si legge per divertimento e lo si legge per istudio, che in sé unisce l'utile al dilettevole.

Il nostro breve cenno bibliografico non può che dare una pallida idea dei meriti di questo lavoro, ma varrà ad invogliare, speriamo, alla lettura di un libro fatto con tanta cura e pieno di tanto interesse.

I. WELL.

## ONORI A BELLINI

Il 27 settembre avrà luogo a Catania l'inaugurazione del monumento a Vincenzo Bellini. Da più giorni in quella grande piazza Stesicorea, si lavora alacremente nell'interno dello steccato, che racchiude il monumento, onde tutto sia pronto pel giorno fissato.

Nell'occasione di questa inaugurazione vi saranno grandi feste, quali: apertura di una nuova villa municipale, gran spettacolo d'opera al teatro Comunale, luminarie fantastiche, e torneo di scherma.

Il monumento è opera dello scultore Giulio Monteverde, che già si trova a Catania per dirigervi gli ultimi lavori.

L'opera non poteva riuscire più splendida. È degna dello scalpello che creò il *genio di Franklin* e lo *Jenmer*.

Il monumento è di circa undici metri d'altezza. Il basamento è di due metri, e occupa una superficie di venticinque metri quadrati. Su di esso si innalzano sette gradini. Questi gradini a ogni lato della base hanno una sporgenza, su cui si trovano collocate quattro statue, una volta e mezzo il vero, e raffiguranti le quattro opere principali di Bellini: *Norma*, *Sonnambula*, *Puritani* e *Pirata*.

In mezzo a queste statue s'elea un piedistallo cilindrico, sul quale è collocata una piccola base che sostiene la statua di Vincenzo Bellini.

Nella faccia verticale di ciascun gradino è inciso il pentagramma musicale, e sotto a ognuno di quelli che sostiene una delle statue, si trova pure inciso il motivo che rappresenta l'attitudine in cui venne scolpita la statua.

Così *Norma*, avvolta nelle severe pieghe del manto druidico, è scolpita nel momento che innalza al cielo la sublime preghiera: *Casto diva*, mentre al lato opposto si trova *Amina* che, appena appena ritornata dal sonnambulismo, piange l'abbandono d'Elvino con quella dolcissima aria: *Ah! non credea mirarti*. Così, agli altri due lati del monumento stanno, da una parte *Gualtiero il pirata*, nell'atto di cantare l'aria: *Nel furor delle tempeste*, e dall'altra il puritano Arturo nell'atteggiamento di cantare l'inno dei puritani: *Suoni la tromba, intrepido*.

Bellini è scolpito nell'atto che, ispirato da una melodia divina, sta componendo, seduto presso il piano, mentre tiene lo sguardo fisso sopra una carta da musica, che sostiene sul ginocchio sinistro. La mano destra è composta a riscontrare sulla tastiera le soavi melodie poco prima scritte.

La parte architettonica del monumento è tutta nello stile del cinquecento ed è dovuta al disegno di un egregio artista catanese: l'architetto Fildelfio Fichera.

## Il Concorso di Ginevra

Il concorso musicale avutosi in Ginevra, nello scorso mese, riuscì splendidissimo, imponente.

Vi presero parte 51 Società corali, comprendenti 2573 persone; 25 orchestre, con 1155 musicisti; e 94 fanfare, con 3025 esecutori. Il *Festival* ha durato tre giorni. Noi qui daremo solamente i risultati del concorso d'onore delle Società premiate: *Corali*. Primo premio: Armonia Lionese. Secondo premio: Unione Corale di Lione. — *Bande*. Primo premio: Musica municipale di Torino (diretta dal maestro Rossi). Secondo premio: Banda di St-Etienne. — *Fanfara*. Primo premio: Fanfara di Valenza. Secondo premio: Fanfara degli zappatori-pompieri volontari di Scherbeck-Brusselle.

Ripartarono pure un premio la Società corale del circolo torinese degli artisti e la fanfara italiana di Neufchâtel.

Gli operai italiani residenti a Ginevra, e riuniti in Società di mutuo soccorso cui è annessa una Società filarmonica, volendo testimoniare ai loro fratelli torinesi la loro ammirazione e gratitudine per l'alto onore da essi procurato alla patria comune in terra straniera, fecero a proprie spese, e non senza sacrifici, coniare appositamente tre medaglie d'oro, ed ottenuta una delle grandi sale della scuola di ginnastica, accolsero il 14 corrente le tre società premiate e presentarono solennemente a ciascuna di esse la medaglia commemorativa unendovi una bella corona. La cordialità più squisita regnò nella fratellevole assemblea; vini italiani d'ogni regione libavansi copiosamente, ma ordinatamente framezzo a patriottici accenti, a dimostrazioni di gioia e di affetto, alternate col suono dei canti e delle marce nazionali. Parlarono efficacemente fra gli altri il signor Ricolfi Doria, il conte Edoardo di Villanova, il console Gambini e le loro parole furono continuamente salutate da applausi e da fragorose esplosioni di entusiasmo.

Il degno presidente della Società di mutuo soccorso, il signor Faudella, operajo torinese, colpì in modo straordinario gli uditori quando, colla vera eloquenza del cuore, unita ad una singolare felicità di espressioni e correttezza di linguaggio, si fece l'interprete dei suoi compagni nel dimostrare ai bravi artisti vittoriosi l'alta soddisfazione e la viva riconoscenza della colonia italiana di Ginevra per i segnalati trionfi riportati dai loro fratelli torinesi.

La fratellevole e patriottica riunione terminò col suono dell'inno nazionale svizzero, ed era giustizia, giacché tutti sentivano in cuore affetto e gratitudine per la nobile nazione elvetica e per la generosa cittadinanza di Ginevra.

## CONCORSI

Al teatro Sociale di Bassano (Veneto) è aperto il concorso pel venturo Carnevale 1882-1883 per uno spettacolo d'opera buffa, e con aumento del regalo ordinario.

È aperto il concorso d'appalto per il teatro Comunale Frascini di Pavia, stagione di Carnevale 1882-83. — La dote è di L. 9000, oltre otto palchi in seconda e terza fila e quelli di quarta. Le proposte dovranno essere accompagnate da un deposito di L. 450.

Il Municipio di San Donà di Piave (Provincia di Venezia), ha aperto il concorso al posto di maestro della banda cittadina collo stipendio di L. 1300.

Nel Comune di Chiaramonte-Gulfi (Provincia di Siracusa) è vacante il posto di maestro-direttore della banda Municipale, collo stipendio di L. 1000.

## SCHERZO EPIGRAMMATICO

Insegne ironiche.

Nel modo che s'intitola  
Per Casa di salute,  
Un luogo pieno ad literam  
Di genti ch'an perdute  
Gajezza e sanità,  
Così dove si sciupano  
Le voci ed i criteri,  
E le tendenze artistiche...  
Conservatorio, jeri  
Vidi che scritto sta.

EVASCHI.

## MEMENTO ARTISTICO

LUIGI LINGIARDI non è più! Morte lenta, ma inesorabile, distrusse lo stame di una vita preziosa all'arte, alla patria, alla famiglia ed agli amici.

Luigi Lingiard fu indubbiamente dei primi che per forte intelletto e tenacità di propositi pervenisse in questi ultimi tempi ad ingrandire e perfezionare la meccanica Organaria in Italia; e senza contestazione primissimo a risolvere un arduo problema, intorno al quale affaticarono invano per lungo tempo uomini di eletto ingegno.

Ma che non può l'uomo che vuole?

La necessità di coordinare ogni mezzo meccanico alle giuste esigenze dell'arte si maravigliosamente progredita, portò mano mano ogni strumento musicale alla massima perfezione, e siccome l'espressione di un concetto nasce da un sentimento del cuore umano, ben presto gli agenti sonori ottemperarono a quelle esigenze: per l'organo invece era altra cosa, e non era facile ottenere tal risultato comeché esso riceveva la sonorità mediante mezzi puramente meccanici e rimanga di conseguenza automatico e soggetto alla forza di quei mezzi. Nè fino a quel punto poteva cotale strumento rispondere convenientemente al sentimento dell'artista che siede alla tastiera: Luigi Lingiard vinse colla perseveranza e collo studio ogni difficoltà; superò ogni ostacolo che sembrava insormontabile, e per lui si ebbe l'organo veramente espressivo e maravigliosamente fornito di tutte quelle tinte graduali di cui ha pur d'uopo la musica, riducendo l'istrumento all'obbedienza della volontà dell'esecutore.

Ornato a dovizia d'ogni virtù cittadina, fu ottimo padre, leale e sincerissimo amico, ma dominò in lui soprattutto un'incorrutibile onestà.





## ALBUM DI COSTUMI. — EBREI.

1. 2. 3. 4. 5. Siriaci. — 6. Capo di sacerdoti ebrei. — 7. 8. 9. Nobili ebrei. — 10. Capo di sacerdoti ebrei nella festa della riconciliazione. — 11. Sacerdote giudeo. — 12. 13. Uomo e donna del popolo ebreo. — 14. Nobile ebreo.

EDOARDO SONZOGNO, Editore Proprietario.

TIP. SONZOGNO.

BONELLI CARLO, Gerente responsabile.