IL TEATRO ILLUSTRATO

PREZZI D'ABBONAMENTO:

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

Un numero separato Cent. 50 in tutta Italia.

Anno I. — Marzo 1881. — N. 3.

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 ALLA SCALA DI MILANO. — **EXCELSIOR**, azione coreografica di LUIGI MANZOTTI.

RICCARDO WAGNER

Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven. È questo il dogma artistico di Wagner. Lo proclamò egli stesso in una autobiografia stampata a Lipsia nel 1871, e tenne la parola. Forse guardando addentro nei segreti di una tale credenza, gli idoli non sono due solamente. Dimenticò Gluck e Weber, ai quali non poco tolse per il trionfo della santa causa dell'avvenire. Ma, siccome l'ostinato sogno di Wagner fu ed è l'istituzione dell'opera nazionale, non è ingiusto che egli creda soltanto a quei due genii che, per un identico concetto, scrissero e combatterono.

Wagner è un ingegno ostinatamente vigoroso. L'hanno spinto alle stelle fino a torgli il respiro, l'hanno buttato a terra come un gladiatore deriso; ma egli è rimasto al suo posto, colla sua fede e colla sua croce, forte, austero, imperterrito. Il clamore che si innalza intorno ad un innovatore è di guerra; l'*hosanna* vien poi, quando egli non può udirlo. Così per Wagner la lotta fu strenua, senza paragone.

In un paese dove poeti ed artisti o s'accontentano di piccine glorie all'ombra del patrio campanile, o sui vanni della fantasia cercano aspirazioni trascendentali, isolandosi, perdendosi come atomi nel bujo, Wagner, uomo d'azione, di alti propositi, di tenacità antica, doveva sollevare, sorgendo, un gran astio. Ma egli uscì dalla solitudine, come un guerriero antico, saldo nelle sue armi, innamorato della sua dama. Combattè e combattè così che un giorno, non sono ancora cinque anni, gridò con superbia che nocque alla sua causa: Ecco, io vi ho data un'opera nazionale!... or fatela vostra.

Basterebbe questo altero grido per comprendere che il torto di Riccardo Wagner sta appunto nell'esagerazione che lo conturba. Egli come poeta è idealista per eccellenza, come filosofo è uno scoraggiato che nega il bello assoluto, come compositore iniziò una scuola che mise il mondo musicale a soqquadro. Se ci fosse un premio per coloro che sanno suscitare lotte profonde ed ostinate, Wagner meriterebbe gli onori di Cesare.

Su questa via non andò sempre solo: fino a quando il suo programma tendeva a svincolare l'opera in musica dall'uggia del convenzionalismo, a crearla un componimento vasto e complesso, ad abbattere le parti stereotipate, le forme accademiche, tutti, dall'artista che scrive allo spettatore che applaude, sentirono l'efficacia delle sue parole. Ma quando il compositore attaccò il melodramma nelle sue tradizioni, idealizzò la forma eccedendo, mutò il teatro per il popolo in un tempio di fedeli azionisti e fece della filosofia a furia di crome, l'esitanza fu generale. Era uno schianto alle nostre più care affezioni; era un abisso aperto fra tutto intero un passato e le illusioni dell'avvenire; fra la melodia ad ogni costo e l'eclettismo musicale; fra quel sentimento intimo e caro che ci aveva fatto piangere, ed un modo nuovo di esprimere le passioni col processo chimico del pensiero.

Wagner ebbe il torto di presentarsi nel campo dell'arte con un sistema già completamente sviluppato: così non propose una riforma, ma la volle imporre. Ogni innovazione nelle arti, come nelle scienze, porta con sè necessariamente un attrito, lo sforzo di coloro che vogliono il nuovo, e la resistenza di quanti stanno per l'antico. Sia utile o vana la riforma, il contrasto sorge. La sagacità del novatore sta appunto nel trasmettere il suo concetto, insensibilmente, sotto la veste di un umile tentativo ed agire in guisa che il miracolo sia in casa quando gli altri lo aspettano alla porta.

Il concetto di Wagner è astratto: perciò forse in quest'epoca pratica per eccellenza, lo si accoglie esagerandone il merito ed il difetto. Arrigo Boito dopo una gran caduta, si risolleva: Arrigo Boito è wagnerista, dicono, ed egli nell'opposizione che ebbe, pagò col suo scoramento la parte di neofita della sua fede artistica. Ma oggi Boito trionfa: è Wagner che l'ha salvato. Nel 1870, Eberle, celebrato musicista tedesco, va a Berlino a dirigere i *Meistersinger* di Wagner. Eberle diventa matto e muore: è Wagner che l'ha ucciso. Guai se si volesse scusare od assolvere il *maestro tedesco* su questo terreno delle intemperanze!

Wagner, musicista e poeta, è l'autore di tutti i suoi melodrammi. Presentò un nuovo genere discusso e combattuto quanto la sua musica. Mistico, leggendario nei soggetti, ideò sempre il cozzo dei due elementi: l'uno terreno e perverso; l'altro celeste e purissimo. Egli si presenta sempre in modo splendido: da grande sinfonista. Sulle opere di Beethoven ha vegliato notti intere ed il potente studio creò il titano. Le sinfonie del *Vascello Fantasma* e del *Tannhauser* possono avere per rivali quelle della *Eleonora* e dell'*Egmont* di Beethoven, del *Freischütz* di Weber, del *Guglielmo Tell* di Rossini. del *Flauto magico* di Mozart. Chi lo nega, sia o non sia wagneriano, o finge o non capisce.

Il sentimento artistico di Riccardo Wagner si mostra sempre attraverso alla polvere di una lotta o fra lo scroscio di una procella. L'amore, come egli lo descrive, non è quel vezzoso figlio di una madre nata dall'onda in un dì di bonaccia. Nulla di calmo, di carezzevole in esso. È un piccolo dio, a cui sono affidati grandi e segreti poteri. È la desolazione senza tregua, come nel *Vascello Fantasma*; è l'abbandono letale, come nel *Lohengrin;* è la lotta acuta dei sensi, come nel *Tannhauser;* è un sentimento che tormenta le povere Ondine nei regni della notte, i forti Dei Scandinavi nelle regioni della luce.

Si è anche detto che Wagner aborre la melodia. L'ho creduto io pure. Ma quando mi passa nella memoria l'*Addio* di Lohengrin, la *Romanza* di Volframo e la *Ballata* di Senta, io confesso che nessuno può scrivere melodie più affascinanti, senza essersene innamorato.

Wagner ha sessantanove anni, passati nel cruccio di una esistenza irrequieta. Quanto si è detto e fatto contro di lui non ha fiaccato nè la sua tempra nè i suoi nervi. Egli nell'isolamento dei primi anni può aver avvelenato il suo sangue, ma rafforzando anche le sue virtù.

Come Mozart e Weber, Riccardo Wagner cominciò a tredici anni, compositore. Ideò un colosso — sarà stato un mostro — che egli stesso definiva un composto di *Amleto* e del *Re Lear*. Basterebbe la fonte dell'ispirazione per caratterizzare l'improntitudine del giovinetto. Quarantadue personaggi morivano nel corso dell'azione, ed era obbligato, dice egli stesso, di farli ricomparire sotto forme di spiriti negli ultimi atti in mancanza di personaggi viventi.

Fu il trastullo di Golia o la vanità di Quasimodo? non indaghiamolo. Era però l'estrinsecazione di un carattere che voleva essere a sè. I suoi studj furono faticosi, quanto egli infingardo. Vide giorni tristissimi. Penò la vita e sognò, ogni notte, la gloria. Nella frenesia di crearsi un nome, ramingò per le piccole città della Germania, quale direttore d'orchestra e compositore a tempo perso. A Würtzburg nel 1833 scrisse *Le Fate,* a Magdeburg nel 1835 *La fidanzata di Palermo.*

Ecco il pensiero tormentatore di Wagner: scrivere un'opera colossale e farla rappresentare a Parigi. Domanda un libretto a Scribe che non gli risponde. Prende egli un romanzo di Bulwer e compone un melodramma. Lascia Riga dove era direttore d'orchestra, attraversa Londra e va a Parigi. La grande città era stata per molti anni il miraggio delle sue lusinghe. Batte di porta in porta, mentre Meyerbeer trionfava. È presentato al direttore dell'*Opéra* che lo incoraggia, all'editore Schleisinger che lo lusinga, al famoso Habenek che lo avvolge di promesse. Ma all'ora dei fatti, scompariscono tutti; Wagner sale il suo Golgota rassegnato. Soffre la miseria. Accomodava dei pezzi di musica per diversi istrumenti, scribacchiava per un giornale francese e riduceva spartiti per pianoforte e canto, fra i quali, egli stesso lo dice, *La Favorita* di Donizetti. Così s'affaticava di giorno e scriveva ancora di notte, ma, messa a parte la penna del copista, usava quella del compositore. Un giorno presentò una *ouverture* per il *Faust* di Gœthe e gli fu respinta.

C'era di che piegare un santo. Il desiderio di sfogare il proprio dolore si era irresistibilmente impossessato di lui. Fu allora che trovò nel tipo popolare dell'Holländer, l'eterno vagabondo del mare, il mesto simbolo del suo isolamento e della sua miseria. Così sotto l'impulso della propria natura, Wagner fu condotto dal soggetto storico al genere simbolico, che divenne poi la base delle sue composizioni.

Il 2 gennajo del 1843, si rappresentò a Dresda il *Vascello Fantasma;* due anni dopo, il *Cola di Rienzi.* Fu nominato maestro di Cappella del Re di Sassonia. D'allora in poi conobbe qualche ora di bene, ma senza potersi mai svincolare dal fastidio delle lotte che susseguivano alla rappresentazione di una sua opera. Passarono cinque anni di studj, di lavoro, di acerrima propaganda. Il critico dettava l'*Opera dell'arte avvenire*, e *Opera e dramma;* il compositore scriveva il *Lohengrin*, che fu eseguito a Weimar nel 1850.

L'idea wagneriana ha il suo pieno sviluppo nei *Nibenlungi.* Si compongono di tre

drammi: La *Valkiria, Siegfried* ed il *Crepuscolo degli Dei*, preceduti da un dramma d'introduzione, intitolato l'*Oro del Reno*. Ciascuna di queste parti, della lunghezza di un'opera ordinaria, occupa una serata. Questa Trilogia è tolta da uno de' più antichi monumenti della letteratura teutonica: i poemi Eddici, ed il *Volsunga-Saga*, che sono d'origine scandinava.

Il Wagner fino dal 1855 aveva spedito ai suoi affigliati questo gigantesco lavoro che a lui costò venti anni di meditazioni. E spedì pure il piano di un suo progetto per fabbricare *ad hoc* un teatro. La spesa si valutò a circa 45,000 lire sterline. E fu così che, sei anni fa, si aprì il teatro di Bayreuth per rappresentarvi la Trilogia promessa. Ma l'arte e l'economia ne uscirono a braccetto un po' in malo arnese. Anche per i più ciechi wagnerofili fu un malcelato disinganno. Wagner venne portato in trionfo, ma la sua causa lo seguì punto esultante.

Da molto tempo prima si era dedicato non soltanto a questa improba fatica. In tre anni compose *Tristano ed Isotta*, tolto da un romanzo celtico ed ideato con ardimenti impensati, ed i *Meistersinger*, un'opera comica che s'aggira sulle gesta poetiche dei cittadini di Norimberga, nel secolo XVI, e fra i quali Hans Sachs, il calzolajo poeta, è il principale personaggio.

Dopo un periodo di guerra a coltello, in Germania le opere di Wagner sono ormai accolte nel repertorio dei maggiori teatri. In Italia invece camminano a stento. Trionfarono a Bologna e Roma, tentennarono a Venezia, caddero a Milano.

Il sogno di Wagner si compì pure: il suo *Tannhauser* fu dato a Parigi nel 1861 ed il *Rienzi* nel 1867. Ma precipitarono senza pietà: alcuni critici soltanto palliarono lo smacco. Tuttavia il vero giudizio non è stato ancora pronunciato, nè lo può essere per ora. Il concetto wagneriano è come una forza gittata nello spazio: rota, or riluce, or si perde di vista, e quale sia la sua meta, quale la forma cui si andrà atteggiando, non lo si può indovinare. La parola *avvenire*, usata con tanta ironia quando si parla della musica di Wagner, non è erronea. Le innovazioni che talvolta nascono dal baleno, richiedono anni ed anni per essere comprese; appunto perchè rappresentano la sintesi data in balìa dell'analisi che diffidente la fa a brani. Non arrischiamo giudizj. Fino a che dura la lotta non si può parlare nè di vittorie nè di sconfitte. Guai se Fidia fosse stato giudicato il giorno della sua morte, o Byron soltanto in patria dai suoi, o Rossini dopo la prima rappresentazione del *Barbiere*, o Van Dyck negli ultimi anni della sua vita!

La verità, la grande verità che par nasca ogni giorno coi primi raggi del sole, arriva lenta e grave passando sconosciuta attraverso un lungo ordine d'anni. Ci vollero quasi tre secoli perchè si proclamasse finalmente che il capolavoro di Shakespeare è tutto Shakespeare.

U. Capetti.

IL GUSTO DEL PUBBLICO

MUSICA.

Il pubblico ha sempre ragione, dice un proverbio, che è menzognero come tutte le adulazioni. Il pubblico ha torto anche lui, e non tanto raramente; e da qualche tempo in qua con più frequenza forse che non per l'addietro.

È ben inteso che noi parliamo solamente delle cose teatrali.

Vediamo un poco riguardo la musica.

Trent'anni fa, si voleva della melodia a tutto pasto: infelice quell'opera in cui ogni passione, ogni sentimento, non si venisse a sfogare con una serie di ariette, colate convenzionalmente nel bravo suo stampo quadrato, o rotondo se vi piace, coll'adagio, coll'allegro, colla stretta; e trent'anni prima ancora, codeste ariette si volevano infiorate di gorgheggi, di trilli, di appoggiature, di corone, di che so io, d'una ginnastica dell'ugola, che la faceva fare da acrobatica sulle cinque righe sacramentali della carta da musica. Chi avesse osato trovare in molti casi illogico, alla lunga monotono quel procedimento, sarebbe stato un barbaro; e quando qualcheduno ebbe l'audacia di dirlo, lo battezzarono beffardamente per un propugnatore della musica dell'avvenire.

Poi, a poco a poco le cose vennero cambiando: alcuni innovatori più coraggiosi cominciarono a levar chiasso, facendo della musica mai più sentita, poco buona e dicendo delle ragionacce cattive in una polemica piena di temerità. Questa ne impone sempre al buon pubblico. In esso la parte principale è una massa che ha tutto l'invidiabile pregio inerente alla materia, secondo l'affermazione dei fisici: la virtù dell'inerzia. Mai un menomo atto che somigli ad un'iniziativa. Non si ha spinta nessuna? Si sta fermi come un macigno. Sopravviene una forza impellente? Si va e si va senza fermarsi, alla cieca, inerte nel moto, come si era nell'immobilità. L'audacia dei novatori finì per dare quest'aire. Ora quell'intelligente, ottimo pubblico ha preso la rincorsa. Si galoppa addirittura per la nuova strada. Non più ariette, nè arie, nè pezzi staccati che abbiano un'impronta, un'originalità, un'esistenza da sè; non più melodia, non più canto: una confusa melopea che per ischerno chiamano melodia continua: effetti di sonorità tremendi, ottenuti mercè i più potenti mezzi orchestrali che si hanno oggidì; il motivo — se si può chiamare motivo — sulle corde dei violini e sulle chiavi dei flauti, dei clarini, degli oboe e sopratutto degli strumenti di metallo, e l'accompagnamento nelle grida dei cantanti; non una frase spiccata, vivace, fresca, chiara; non un periodo musicale completo, svolto e conchiuso, e sopra il rumoreggiar d'accordi difficili e di contrasti arrischiati un velo opaco di densa monotonia. E il buon pubblico va in solluchero, applaude, come dicono i francesi, *à tout rompre;* e si dice con disprezzo a chi non va in entusiasmo, che gli è un retrivo, amico della musica del passato.

Ebbene, credete voi che gli entusiasmi dei nostri nonni e dei nostri padri e quelli della generazione presente sieno affatto sinceri o provenienti da un gusto conscio, da un intimo convincimento, *ex imo corde?*

Credete voi che i buoni vecchi, i quali sdilinquivano alle volate, ai gorgheggi delle prime donne, dei tenori e degli eunuchi del principio del secolo, fossero proprio persuasi tutti tutti esser quello il sommo dell'arte, il sublime del canto? Che non ci fossero molti i quali trovassero quella un'arte superficiale e falsa, un gusto assurdo e barocco?

Credete voi che, una quarantina d'anni fa, il convenzionalismo con cui veniva tagliata in pezzi un'opera in musica colle sue brave cavatine e duetti e terzetti allogati a quel punto e non altrove, cui il fabbricatore del melodramma doveva rompersi il capo per mettere a posto, se sapeva il suo mestiere, fosse proprio stimato da tutti, il *non plus ultra*, un canone sacro, l'essenza dell'arte melodrammatica?

Credete voi che al giorno d'oggi fra tutti quelli che si fanno venire il mal di capo per comprendere i logogrifi musicali, che ci ammanniscono con tanto fracasso le opere moderne, non vi sieno molti, forse i più, a cui quel fragore ordinato, torna seccante, pesante, fastidioso, tale insomma, che, a volergli far dire qualche cosa, bisogna proprio mettervisi di buona voglia?

Ah, vorrei poter compiere un miracolo: — già uno dei miracoli più impossibili: — che tutti, per un momento, fossero sinceri, e poi si sentirebbe.

Egli è che quando si dice: *gusto del pubblico*, si dice una delle tante frasi menzognere che corrono il mondo come monete false, cui pure tutti accettano e spendono per buone.

Il pubblico non ha gusto: il pubblico è quella massa inerte che ho detto: tirata in qua, lanciata in là dall'audacia di quei pochi che non ne sanno, che non ne intendono, che non ne valgono meglio di tutti, ma hanno il gran merito d'una volontà e d'una iniziativa. Si chiamano gl'intelligenti, e dettano la legge nelle platee e nelle appendici dei giornali. Formano tra loro una casta di aùguri che s'ammiccano e ghignano della pecoraggine della gente: costituiscono una consorteria che si arbitra — e ci riesce — di concedere la fama agli autori, il successo alle opere, il trionfo ai sistemi.

Quando hanno parlato loro, per gli inerti — la massa generale — la lite è finita. Osare essere d'un'opinione diversa? Che! Vi guardano con tanto di scherno e disprezzo. È darvi da voi una dichiara di inintelligenti: tutti i salotti delle signore e i palchetti del gran teatro vi dichiarano un eretico alla religione artistica in voga. Bisognerebbe essere matti per affrontare una simile imprecazione: e la saviezza borghese del dire come dicono gli altri, corre il mondo e allaga tutto il genere umano. L'ha affermato il tale, e dunque è così. Il giudizio bell'e fatto, uscito dal sinedrio dei fabbricatori di successi da telegramma, si ripete da bocca in bocca, occupa le conversazioni dal salotto di Corte al caffè della cantonata; una commovente unanimità delle testoline arricciate e infiorate dalla pettinatrice e delle barbe lisciate dal parrucchiere che posano gravemente su cravatte alla moda, proclama che questo è bello, che quello è brutto.

Il gusto del pubblico ha parlato.

Ho detto solamente del teatro musicale; ma pel drammatico è la stessa cosa; e con vostra licenza, lo vedremo al numero venturo.

Vittorio Bersezio.

I RACCONTI D'HOFFMANN

di G. OFFENBACH

all'Opera Comique di Parigi

L'*Opéra Comique* ci ha dato finalmente *Les Contes d'Hoffmann*, l'ultima partitura di Giacomo Offenbach, quella su cui l'autore dell'*Orfeo* e della *Bella Elena* calcolava per collocarsi fra Auber e Hérold. Già lo sapete, Offenbach che conta numerosi successi in tutti i teatri parigini, dove ha parte più o meno la musica: *Palais Royal*, *Variétés*, *Bouffes Parisiens*, *Folies Dramatiques*, *Renaissance*, *Gaité* e *Châtelet*, Offenbach che arrivò fino all'*Opéra*, dove fece rappresentare un ballo: *Le Pa-*

pillon, accolto con favore, Offenbach non giunse mai a farsi prendere sul serio dal pubblico dell'*Opéra Comique*.

In cinque o sei differenti riprese egli si provò di rendersi padrone della sala Favart, ma tanti tentativi, altrettanti bei fiaschi. Il *Roi Barkouf*, *Robinson Crosuè*, *Vert-Vert*, e *Fantasio* ne sono testimoni.

La ragione è che il pubblico parigino, malgrado una certa tolleranza, è in realtà molto rigoroso quando si tratta dei suoi gusti e dà una speciale importanza alla distinzione del genere. Ora, l'*Opéra Comique* è un luogo dove si pretende una certa tenuta corretta nei compositori che vi producono i loro lavori, e quella un po' scollacciata del maestro d'operetta contrastava con le abitudini dei frequentatori di quel teatro. Bisogna pur dire che gli artisti dell' *Opéra Comique*, assuefatti a cantare con un certo stile, si trovavano alquanto fuori di posto in quella musichetta, che pare scritta appositamente per attrici sfiatate ed artisti abituati alla parodia. Questi sono, secondo me, i motivi per cui Offenbach ha sempre naufragato e doveva fatalmente naufragare all'*Opéra Comique*.

La partitura dei *Contes d'Hoffmann* sarà più fortunata delle precedenti? Malgrado i belli incassi, non oserei affermarlo.

È d'uopo riconoscere però che in quest'ultimo lavoro, che si può in certo modo dire il suo testamento musicale, Offenbach ha fatto uno sforzo considerevole per elevare il proprio stile e portarsi al livello dei maestri francesi, coi quali cercava di entrare in lotta.

Saprete senza dubbio che la tela su cui egli ha scritto la musica è una commedia rappresentata, già da trent'anni, al teatro dell'*Odéon*, e trasformata poi in dramma lirico da Giulio Barbier, uno degli autori.

È la riproduzione di due racconti d'Hoffmann, quelli di *Coppelius*, con cui Léo Delibes aveva già fatto un ballo delizioso dal titolo *Coppelia*, e quello del *Violino di Cremona*. Giulio Barbier ha introdotto quei due racconti del poeta tedesco fra un prologo e un epilogo, dove si vede Hoffmann, appoggiato alla tavola di un'osteria, che si dispone a raccontare agli amici studenti le due leggende che formano soggetto del secondo e terzo atto.

Il lavoro presenta così tre azioni distinte, che si potrebbero disgiungere senza nocumento, oppure, volendo, sono tre opere differenti in un solo ed unico quadro.

Tale concetto, poco favorevole pel teatro, ha tuttavia giovato al musicista, permettendogli di variare il suo modo di scrivere, e togliendogli l'obbligo di dare al suo lavoro un insieme sempre difficile ad ottenersi quando non si ha a disposizione propria che delle strofe di *maniera* e dei ritornelli leggieri.

Il primo atto, che è soltanto un prologo, come ho detto, è piuttosto povero di musica. — È stato applaudito però un coro, di bella sonorità e scritto bene per voci, più una breve ballata, che cantò il signor Talazac, e che è prettamente nel modo usuale di scrivere del compositore.

Il secondo atto in cui appare la leggenda di Coppelio, colui che, come rammenterete, ha fabbricato una bambola automatica, di cui Hoffmann si innamora sul serio fino a che il balocco non si guasta, è, in vero dire, una specie d'operetta. Offenbach si trovava là, in casa sua; ma pare che, edotto dall'esperienze precedenti, non abbia osato dimorarvi a lungo, e abbia piuttosto fatto violenza alla propria natura per mantenere un certo *decoro*, perchè quell'atto che racchiude alcuni bei pezzi, fra cui un'arietta di bravura per la bambola, una graziosa romanza di Hoffmann e un finale scritto su un ritmo di valzer, pieno di brio e di spirito, non è in fin dei conti il meglio riuscito del lavoro.

Quello migliore è senza dubbio il terzo atto, in cui l' autore si è scostato il più completamente possibile da' suoi soliti modi. Quest'atto in cui vien sceneggiata la commovente istoria di Antonia, la figlia di Crespel, che muore di consunzione, e s'avvicina alla morte a ogni nota che emette dall'ugola sua melodiosa, resterà come la cosa più indovinata di Offenbach.

Havvi in essa una successione di pezzi eccellenti: una deliziosa romanza di Antonia, una graziosissima barcarola a due voci, un duetto appassionato e un trio in cui spira un soffio assolutamente drammatico.

Il quarto atto, o epilogo per meglio dire, non racchiude musica in gran copia, e i migliori pezzi sono ricordi soltanto del primo atto.

Insomma, come dicevo poc'anzi, i *Contes d' Hoffmann* svelano uno sforzo potente e spesso fortunato. — Senza collocare il lavoro al pari delle delicate partiture di Auber, e dei capolavori di Hèrold, è d'uopo convenire che l'opera fantastica di Offenbach non è indegna del teatro che l'ha accolta.

L'interpretazione è buonissima. Fra tutti primeggia la signorina Isaac, che ha fatto della tripla parte di Olimpia, Antonia e Stella una creazione, da porla in prima linea fra le cantanti parigine.

Talazac, il primo interprete — o creatore — della parte di *Jean de Nivelle*, porta al personaggio di Hoffmann la sua calda e vibrata voce; ma la sua parte non è fra le migliori, e l'artista non può farla brillare, malgrado la bellezza della voce e il suo notevole talento.

Il signor Taskin invece è assai favorito; egli ha saputo trarre il miglior partito dai vantaggi fornitigli dagli autori. — Il suo successo è stato anche più grande come comico che come cantante.

Le altre parti meno importanti sono benissimo sostenute dalla signorina Ugalde, e dai signori Belhomme, Grivot, Gourdon, Chennevierès e Troy.

Qual destino! Offenbach è morto senza aver potuto prima vedere rappresentata l'opera cui egli aveva consacrate le maggiori cure, e che perciò gli era sopra ogni altra cara: egli è morto senza aver potuto prima cogliere la palma da lungo tempo sospirata: è morto quando *Les Contes d' Hoffmann* lo avrebbero potuto conciliare coi più accaniti nemici della operetta da lui popolarizzata in ogni contrada del vecchio e del nuovo mondo.

V. Wilder.

Si prova con alacrità all'*Opéra* il *Tributo di Zamora*, di Carlo Gounod.

Il lavoro sarà pronto, dicesi, nei primi sei giorni di marzo. Potrò dunque darvene la relazione nella mia prossima lettera.

W.

CARMEN

di GIORGIO BIZET

al Teatro Regio di Torino

Udii la *Carmen* due sole volte ed in due sere consecutive, con una esecuzione perfettissima per parte dei cori e dell'orchestra, ottima, o per lo meno buona, per parte di tre fra gli artisti, e rispettivamente tollerabile, cattiva ed anche pessima addirittura per parte del rimanente d'essi. Aggiungerò che, secondo il mio costume, non volli dare neppure una sola occhiata alla riduzione per canto e pianoforte, perchè io tengo invariabilmente a non pregiudicare la verginità della prima impressione scenico-musicale d'insieme: ben inteso che nel lasso di tempo fra la prima e la seconda udizione studiai colla massima attenzione lo spartito.

Con ciò, io acquistai la piena convinzione che il mio eccellente amico Arturo Pougin, nel suo Supplemento alla *Biographie universelle des musiciens* del Fétis, non rese sufficiente giustizia ai meriti dell'opera che nel brevissimo giro di circa tre anni già fece glorioso nei due mondi, e manderà immancabilmente ai posteri il nome del compianto di lui concittadino.

Infatti, parlando della *Carmen*, il Pougin si limita a considerarla, come « une promesse brillante, une sorte de déclaration de principes nouveaux » e più oltre dice: « cette partition, inégale assurément, mais très-étudié, très-soignée, est écrite dans le vrai ton de l'opéra-comique, bien que l'auteur n'ait point voulu pour cela faire abstraction de son rare talent de symphoniste, et que cette préoccupation l'eût entrainé parfois un peu plus loin que de raison » e finalmente « à part quelques réserves, on dût rendre et l'on rendit pleine justice au talent déployé par le musicien, à l'excellent travail d'ordonnancement et de mise en œuvre de ses morceaux, à la couleur et au charme qu'il avait su donner à la plupart d'entr'eux, à la poésie qu'il avait répandue sur certains épisodes, enfin à ces jolis effets d'instrumentation et à son rare sentiment du pittoresque. En résumé, l'élégante partition de *Carmen* montrait Bizet à la recherche d'horizons nouveaux, et donnait des grandes et légitimes expérances pour son avenir de compositeur dramatique. »

Mi guardi il cielo dal pretendere di porre il modesto mio giudizio in bilancia con quello dell'illustre musicologo, ma parmi tuttavia che debba essermi lecito lo affermare, con quella franchezza che mi è abituale, che — fatta nel modo più assoluto astrazione da ogni qualsiasi considerazione inerente al teatro musicale francese, e mettendomi dal punto di vista italiano in parte, ed in parte eclettico, o se si voglia, internazionale — io ritengo la *Carmen* come un vero capolavoro nel suo genere, come l'opera di mezzo carattere, ma drammatica ad un tempo, la più indovinata, la più completa e la meglio riuscita che negli ultimi

Richard Wagner

dieci ed anche quindici anni sia comparsa non solamente in Francia, ma in Europa.

Per me, adunque la *Carmen* non è una « promesse brillante » ma una bella e buona realtà; non una « sorte de déclaration de principes nouveaux « ma una illustrazione potente, sicura e completa di principii esistenti; io non credo che « le rare talent de symphoniste de Bizet l'ait entrainé parfois un peu plus loin que de raison » ma dico al contrario che v'ha perfetta fusione dei due elementi, il vocale e l'orchestrale, senza che mai un solo momento il secondo soverchii il primo; io ammiro la « couleur et le charme » non già della « plupart » ma di tutti i pezzi senza eccezione, la « poésie » che l'autore ha « répandue » non già sopra « certains épisodes » ma sopra ognuno di essi. Infine « les grandes et légitimes esperances que l'élégante partition de *Carmen* donnait pour l'avenir de Bizet comme compositeur dramatique » non sono più a' miei occhi semplici speranze, ma, come già dissi, realtà belle e buone.

Parlando a questo modo, io non posso mancare di tirarmi addosso la taccia di cattivo italiano, di piaggiatore degli artisti stranieri e di glorificatore di quanto ci viene da fuori a discapito della roba nostrana. Ma io potrei agevolmente scolparmi da una simile taccia accennando — per quanto io sia alieno dal sistema di citare de' miei scritti anteriori — a quanto io scrissi alla *Gazzetta d'Italia* del 20 ottobre 1878 da Bologna dove ero andato per sentire il *Re di Lahore*, a proposito di questo immane pasticcio coreografico-pirotecnico con accompagnamento di canto più o meno drammatico e meno o più melodico.

« Il maestro Massenet » scrivevo « è un compositore d'immenso talento e di fortissimi studj; ma gli manca la ricchezza della vena melodica e la scintilla veramente creatrice. Io ho la convinzione che il suo genere di talento punto non si confà ad operoni colossali, e la sua musa è troppo squisitamente delicata per dover servire a metter in rilievo la coreografia, i vestiarii, i corteggi, la luce elettrica, le esibizioni di carne umana, e via dicendo; egli sarebbe, a mio credere, assai più nel suo elemento se si dedicasse di preferenza ad argomenti strettamente drammatici ed appassionati.

« Aveva, ora, bisogno l'Italia d'aprir riverente le sue primarie scene al *Re di Lahore* con gravissimo scapito degli interessi artistici ed economici de'suoi proprii figli, non pochi dei quali stanno molto al disopra del Massenet? Valeva la pena di schiacciare in anticipazione coll'effetto materiale di questo ammasso d'elementi estranei alla musica, il successo che non sarebbe mancato ad uno dei piu eletti compositori viventi onde Italia si onori, facendo, non oso dire con arte iniqua, ma al certo con imperdonabile mancanza di senso comune, eseguire la *Francesca da Rimini* di Antonio Cagnoni al teatro Regio di Torino dopo otto o dieci rappresentazioni del *Re di Lahore?* L'avvenimento in Italia e l'apparente incontrastato trionfo del maestro Massenet sulle nostre primarie scene, dovrà considerarsi come una rivelazione?

« No, mille volte no!

« Stiamo sotto l'incubo d'una odiosa mistificazione, frutto sciaguratamente inevitabile d'un sistema mercè il quale e direzioni ed imprese e maestri ed artisti, e persino, strano a dirsi, il pubblico che paga, sono come imbavagliati da una mano ultraonnipossente e tirannica e che, se nessuno si muove, finirà per dar fondo all'arte italiana. — *Quousque tandem?* »

Non dico altro, avendo già detto fin troppo.

Fra mezzo al pubblico del teatro Regio di Torino, havvi un certo numero di brave persone, così dette ben pensanti, assai troppo ben pensanti, al punto di rasentare l'idiotismo, le quali arricciano il naso e gridano *vade retro*, *Satana*, al soggetto della *Carmen*, dicendo che disonora le massime scene d'un Regio teatro. E questi tali non trovavano nulla a ridire, a mo' d'esempio, a quella certa scena della *Regina di Saba*, in cui la regina « apre le braccia ad Assad » dicendogli:

« Cingi a me le braccia care,
Fa un gioir del mio dolor!
Al mio bacio tu sei reso,
Dolce Assad, mio bel fedel,
Al mio sen di gaudii acceso
Ruba l'estasi del ciel!
Cessi omai la tua sorpresa,
Sul mio labro il tuo riposa,
Ch'io non sia celeste cosa
Nel cader dirà il mio vel. » (!!!!)

Ed il libretto aggiunge: *Assad corre verso di lei e le si precipita ai piedi. La regina afferra con ambe le mai il velo, e, cintone Assad, lo ricopre interamente. Essi restano così a lungo raccolti.* E poi mi si viene a dire che la *Carmen* è un soggetto verista, naturalista, e che so io! Ma la questione sta in questo: non si tratta già d'una regina a cui tutto, anche il realismo il più erotico, deve esser lecito, ma d'una ragazza del popolo, d'una sigaraja, la quale ha l'impudenza d'innamorarsi d'un brigadiere, e quindi di piantarlo, avendo trovato un toreador più simpatico che nol fosse il brigadiere. E tutto ciò si svolge nel corso dell'opera senza che vi sia una sola frase men che conveniente od un solo atto men che castigato.

A mio parere il libretto della *Carmen* è interessantissimo e pieno di belle, svariate e piccanti situazioni. Il Bizet ne fece sagacemente il suo pro, applicandovi ben ventisette numeri di musica, dei quali quattro puramente orchestrali, il preludio cioè e tre brevi intermezzi. Mi si chiami pure ottimista esagerato, ma io confesso ingenuamente, che di questi ventisette pezzi i quali, com'è ben naturale, non possono piacermi tutti allo stesso grado, non ne trovo uno da scartare. Più d'ogni altra cosa mi piacquero i cori, fors'anche perchè eseguiti maravigliosamente bene. D'altra parte io divido pienamente il parere dell'ottimo Valletta, che cioè l'eccellenza della parte corale in un'opera è sempre una delle pietre di paragone dei compositori, — e si fu appunto ad una simile stregua ch'io giudicai l'anno scorso l'*Elda* di quel maestrone giovane-vecchio che ha nome Alfredo Catalani — epperciò mi basterebbero i cori della *Carmen*, anzi mi basterebbe il grazioso e ad un tempo sovranamente magistrale coro del *Fumo* per farmi considerare il Bizet come un maestro di prim'ordine. Che deliziosissime cose non son essi poi il quintetto del secondo atto — che si volle sopprimere la seconda sera per colpa dell'esecuzione; per me l'avrei udito volontieri anche male eseguito — il terzetto delle carte, l'altro terzetto, come il precedente, pure a voci di donne, che incomincia il pezzo concertato nel terzo atto: « *È nostr'affar il doganiere* ». Dei pezzi a solo e dei duetti, mi piacciono immensamente le strofe tanto caratteristiche del toreador: « *Con voi ber affè mi fia caro* » ed il duetto fra Carmen e Josè nell'ultimo atto, in cui la musica si solleva ad una grande altezza drammatica.

Il cav. Depanis che, secondo il suo costume, non ha badato a spese ed a cure d'ogni maniera per porre in iscena a dovere questa originalissima opera, e v'introdusse dei veri quadri di genere che non potrebbero essere stati meglio combinati, vorrà, oso sperarlo, darci ancora almeno due o tre rappresentazioni della *Carmen* verso il termine della stagione, ben inteso *mutatis mutandis*. Ma per carità non sostituisca il Battistini al Manoury nella parte del toreador, che per me è una delle più complete personificazioni drammatico-musicali ch'io abbia ammirate nello spazio di molti anni. Per me il Manoury è in questa parte assolutamente immenso. Con che inarrivabile perfezione di canto e di scena non dic'egli le strofe già sopra da me citate! Alle parole « *trattar da paro a par* » ha delle note basse piene, sonore ed inappuntabilmente ritmate che mi fecero un effetto stupendo.

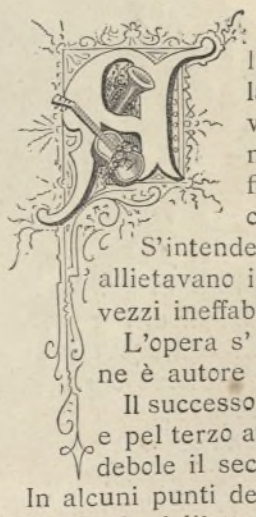
Se io deplorai, due anni sono, e deploro tuttora — benchè la voga effimera e forzata che si voleva che avesse, sia ora svanita — la tentata acclimazione del *Re di Lahore* sui teatri d'Italia, io desidero all'incontro che la *Carmen* faccia possibilmente il giro delle nostre scene, e ciò non solo perchè credo util cosa che in Italia si gusti la bella e buona musica che per avventura vien fuori nei paesi d'oltremonte, ma più ancora perchè i nostri giovani maestri, che disdegnano di occuparsi di soggetti di mezzo carattere, e vogliono sempre operoni con luce elettrica, cavalli, processioni, campane, gambe, braccia, petti, spalle ed il resto, si persuadano di quanto si può far di buono con argomenti più semplici. Chiamisi pure, se si voglia, ciò *naturalismo*, ma è un naturalismo sano e per nulla sconveniente.

Torino, 20 febbrajo 1881. GIULIO ROBERTI.

IL PARTIGIANO

opera del conte D'OSMOND

AL TEATRO ITALIANO DI NIZZA



Il Teatro Italiano di Nizza, la sera del 14 corrente venne rappresentata una nuova opera innanzi al fiore, può dirsi, delle principali città d'Europa.

S'intende che le belle signore allietavano in gran numero coi loro vezzi ineffabili la splendida sala.

L'opera s'intitola *Il Partigiano*, e ne è autore il conte D'Osmond.

Il successo fu eccellente pel primo e pel terzo atto; fu trovato alquanto debole il secondo e freddo l'ultimo.

In alcuni punti dell'opera, come nel terzetto finale dell'atto terzo, si potè ricono-

TEATRI DI PARIGI. - **I racconti d'Hoffmann,** di *G. Offenbach.* - **La principessa di Bagdad,** di *A. Dumas.* - **I cavalieri del Brouillard,** di *A. Dennery.*

TEATRI DI PARIGI. — **Jack,** dramma in cinque atti di *Daudet* e *Lafontaine.*

scere nel conte D'Osmond — sebbene dilettante — un musicista caldo e ispirato, degno emulo dei migliori artisti.

È a deplorare che il libretto (siamo al solito!...) manchi di chiarezza e per conseguenza d'interesse!

Peccato davvero.

La musica di quest'opera potrà guadagnare non poco se l'egregio autore vorrà sacrificare tutto ciò che è superfluo e degenera in lungaggine. — Il lavoro di forbice è agevole!

Fra gli esecutori è da menzionare, in ordine di merito, lasciando per un momento in disparte le leggi della cavalleria, il tenore Devillier, cantante ed attore egregio: poi va registrato il nome della signora Smeroschi, alla quale però si rimprovera una certa tal quale esagerazione nella interpretazione del personaggio da lei rappresentato.

Va lodato il baritono Carbone; gli altri fecero non altro che il loro *dovere*.

Bellissimo riescì l'apparato scenico: si capiva che l'opera era il parto felice di un felice milionario!

Per vedere rappresentate le opere a modo, bisognerebbe che tutti i compositori disponessero della ricca borsa del conte D'Osmond!

TEATRI DI MILANO

ALLA SCALA.

Gli amatori dell'opera trovano quest'anno poca esca alla Scala, mentre codesto spettacolo formava in passato la prima delle attrattive del nostro massimo teatro.

La Scala oggi è abbandonata alla sorte cieca. — Come barca senza governo, oggi può toccare fortuitamente una florida spiaggia, domani spezzarsi fra gli scogli: e ciò perchè si vive alla giornata, in mano della Provvidenza!

In ogni grande teatro si pensa di buon'ora a scegliere le opere più degne di essere presentate al pubblico, e secondo questa scelta si scritturano gli artisti adatti.

Nella scelta delle opere poi non si ha di mira solo di gettar al pubblico l'offa di curiosità, ma si mira un po' più oltre. Il posto d'onore è serbato ai capolavori, essendo, al postutto, nell'interesse non meno dell'arte che delle imprese il far sì che il pubblico si educhi al bello od abbia presenti allo spirito i grandi modelli dell'arte: un pubblico che gusta e applaude a questi, non può che adequatamente apprezzare ed accogliere con festa ogni altro lavoro ispirato dagli stessi principj estetici.

Gli è così che sulle scene dell'estero vivono tuttora opere centenarie!

Nulla diciamo delle compagnie di canto, le quali sono formate, nei teatri d'oltremonte, di artisti idonei pel genere delle opere giudiziosamente prescelte, e combinate in modo da rendere possibile il loro vario alternarsi nel corso di una stagione.

Alla Scala, nello scegliere le opere, si procede con una leggierezza fenomenale, epperò quel che capita capita. Sia sempre fatta la volontà dei *numi superni!*

La curiosità pubblica è allettata? Se sì, basta, e più non si domandi!

E così siamo a questa: si cerca di sbalordire con illusioni di ogni fatta: illusioni pel senso uditivo, illusioni pel senso visivo: un pajo di ugole d'acciajo, un battaglione di veneri, un magazzino di vestiarii, una buona provvista di magnesio: ecco suppergiù il programma di una solerte impresa, d'oggidì.

Ma è proprio un assurdo il desiderare un po' di tutela a favore dell'arte in un teatro cui sono rivolti gli sguardi dell'Europa, e che potrebbe tenere alta la dignità delle pubbliche scene?

Nel corso di oltre due mesi che si è fatto alla Scala?

Si è allestito il *Figliuol prodigo* del Ponchielli — e sin qui sta bene, — ma subito dopo si è esposto al dileggio del pubblico il *Ruy Blas* del Marchetti, e, fatte alquante recite dell'*Ernani*, non superiori alla critica, si è offeso in modo indegno uno dei più grandi capolavori del teatro melodrammatico.

Pur troppo! — Il *Freyschütz*, di Weber, ha avuto la sorte del *Ruy Blas*, ha fatto ridere là dove avrebbe dovuto elevare lo spirito dei colti spettatori nelle sfere più ideali dell'arte.

Non è possibile il poter nascondere la propria indignazione innanzi a siffatte profanazioni.

Però l'impresa non si perde d'animo: l'avvenire è pei forti!

Ora si lavora per togliere la polvere dalle spalle del vecchio doge *Boccanegra*, e un gran mago è tutto intento per trasfondergli un nuovo palpito di vita.

Il ballo *Excelsior* continua sempre a piacere ed a chiamar gente: il teatro alla Scala è trasformato nel tempio della coreagrafia: il nome di Manzotti è sulle labbra di tutti, e in particolare su quelle degli impresarii, i quali non sarà da maravigliare se quanto prima gli innalzeranno in pubblico quel monumento che già devono avergli eretto nel loro grato cuore!

L'*Excelsior*, se non è il trionfo dell'arte, lo è certo della cassetta, e in un secolo positivo ciò non sembri poco!

DAL VERME.

Nel carnevale del 1853-54, alla Scala di Milano vennero rappresentate quattro opere nuove: il *Convito di Baldassare* del Buzzi, l'*Ottavia* del Sanelli, la *Genoveffa di Brabante* del Pedrotti e la *Maschera* del Dominiceti, tutte con infausto esito, meno pel Buzzi, sebbene fra gli interpreti vi fossero cantori di merito eminente.

Ma tutti e quattro questi maestri avevano saputo cattivarsi delle simpatie, non per anco spente ai dì nostri, e per uno rinascenti più vive che mai in questi ultimi anni.

Quest'uno è il Dominiceti.

Il Dominiceti fu allievo del Conservatorio di Milano, ma visto che i tempi erano foschi pei giovani compositori e che poco c'era da sperare dove irrompeva il torrente melodico del Verdi, pensò bene di abbandonare l'Italia per la Bolivia.

Colà si fece ricco, e spinto dall'amore potente del luogo natìo, attratto dalle rimembranze sempre care della gioventù, ritornò in Milano, col fardello di oltre dieci lustri sulle spalle, e coll'idea di vivere il resto della sua esistenza quietamente sulle rive del Lario, dove fece edificare una bella villa, che s'intitola per l'appunto dal luogo dove il Dominiceti scavando il piombo accumulava dell'oro sopraffino!

Qui giunto fu accolto con affetto, e tosto si sparse la fama dei meriti dell'egregio uomo e dello stimabile musicista.

Arguto nel favellare, la di cui compagnia è da tutti ricercata, e taluni trovano nelle parole del Dominiceti un residuo del sale rossiniano.

Scrisse il *Lago delle Fate*, rappresentato, pochi anni fa, al Carcano, e tutti in coro applaudirono al maestro profondo e geniale, e se l'opera altrove non ebbe il più prospero incontro, la causa di tal fatto va ricercata nel predominio dell'elemento sinfonico su quello drammatico, alla deficienza di uno stile personale, *teatrale*, popolare; ma dovunque si inneggiò alla valentìa somma del compositore.

Si attendeva il secondo lavoro per giudicare definitivamente l'*operista;* il secondo lavoro venne e lo si qualificò *opera buffa*.

Fu un errore!

Tutti si aspettavano almeno un pezzo, una *nota* esilarante; ma l'aspettazione fu interamente delusa.

Si ritornò daccapo: si lodò, si illustrò il tecnico, ma si conchiuse col dire che per iscrivere opere buffe esigesi un libretto ricco di piacevoli situazioni, di versi spigliati, gai, ridenti, festevoli, e che il tutto dev'essere condito, e a larga mano, di quei ritmi che sapeva così bene trovare papà Rossini!

Altri dissero: l'*Ereditiera* — malgrado il titolo — è un'opera comica, nel genere di quelle che si rappresentano nella sala Favart di Parigi, e che perciò non le si devono domandare le buffonerie di *Crispino!*

Ma anche cambiando la qualifica del genere dell'opera, resta sempre la pochezza del libretto, e la musica non cessa di essere quale venne giudicata, e cioè senza originalità, monotona, sazievole!

Questo, il criterio complessivo sul nuovo lavoro; venendo poi ai particolari tecnici c'è molto ma molto da lodare, e si deve anche aggiungere che alcuni pezzi sono veramente belli.

Ma l'opera la si cerca indarno, e non è possibile, col migliore buon volere ideabile, il divertirsi un briciolo a questo spartito.

Dominiceti — siamo certi — presto imporrà silenzio ai suoi critici con un nuovo lavoro, saltando a pie' pari sul piedestallo di quella celebrità che spetta al suo ingegno, ai suoi studj, ed alla sua natura di eletto musicista.

Noi lo desideriamo col cuore, ed auguriamo che qualche *fata* gentile esca dal mistico *lago* per raccogliere la cetra di Rossini e Donizetti — la quale, se giace a terra, ha tuttora le corde intatte — e porgerla all'egregio compositore di Desenzano.

La esecuzione non fu perfetta in tutte le sue parti, ma sarebbe ingiustizia il seguire le orme di quei critici che di tutti gli in-

terpreti fecero una sola categoria, cui non risparmiarono i loro spietati colpi di frusta.

Due buffi quali il Baldelli e il Cesari, egregie cantatrici quali la Fiorio e la Moja, non sono sempre a disposizione degli autori di opere buffe e comiche.

Il tenore fu veramente l'unico che, tratto tratto, si ribellò alle leggi dell'eufonia.

Eppure il Chinelli, in altre opere, aveva saputo, sulle stesse scene del Dal Verme, conciliarsi in qualche grado il pubblico favore!

Bollettino teatrale di Febbrajo

1. Alla Pergola di Firenze i *Puritani*, di Bellini, hanno dato occasione di apprezzare abbastanza una cantatrice nuova pel pubblico italiano — la signorina Olly Warnotz, bionda stella nata sotto il cielo di Brusselle.

2. Il *Guarany*, di Gomes, ha alquanto rialzato le sorti pericolanti del Filarmonico di Verona. — Incominciando dalla sinfonia — che si fece ripetere — sino al *finale ultimo*, gli applausi scoppiarono calorosi diretti ai principali esecutori, e il successo dell'opera fu soddisfacentissimo.

La signora Andreeff e il tenore Clodio emersero sui loro compagni, che furono il Carnili, Cesari-Bargiani, Acconci, ecc. — Con gli artisti si volle salutare al proscenio anche il maestro concertatore e direttore d'orchestra signor Giannelli.

L'apparato scenico fu giudicato abbastanza ricco.

— La *Maria di Rohan*, colla signora De Cepeda, il tenore Rossetti e il baritono Bertolasi, al San Carlo di Napoli cadde senza speranza che possa esser rimessa sulle gambe malferme di quegli esecutori.

Si prova e si attende il *Lohengrin* di Wagner.

— A Bergamo si va gustando sempre più l'*Arrigo II*, del Palminteri.

3. Al Rossini di Venezia cadde il *Ballo in Maschera*, salvandosi la sola prima donna, signora Firmani.

4. *Don Chisciotte*, nuova operetta eroicomica in un prologo, tre atti e cinque quadri — con quaranta personaggi! — appositamente scritta dal maestro Luigi Ricci pel teatro Malibran di Venezia, ebbe favorevolissimo successo.

Si volle il *bis* di cinque pezzi. — Si desiderava salutare il giovane autore al proscenio, ma egli non trovavasi in teatro.

5. A Treviso la *Regina di Golconda*, di Donizetti, prese il posto delle applauditissime *Donne curiose*, colle signore Bonner e Bernabei ed i signori Borelli, Tessada, Lombardi e Drigo, dirigendo l'orchestra il maestro Fontebasso.

Lo spettacolo non riuscì quale avrebbe dovuto.

Il solo tenore Lombardi si distinse fra i suoi compagni.

— Al teatro di Monte Carlo si ebbe un *Barbiere di Siviglia* quale, dacchè venne scritto questo primissimo fra i capolavori giocosi, forse mai fuvvi il migliore.

Vi cantava la Patti!

Il Niccolini, il Vaselli e il Ciampi furono degni compagni della famosa cantatrice.

— Al teatro di Fano piacque la nuova opera *Don Riego*, del maestro Dall'Olio.

— Bellissimo successo al Pagliano di Firenze sortì la *Lucia*, colla signorina Borelli, il tenore Mozzi e il baritono Angelini.

— Al Teatro Regio di Torino, innanzi a un pubblico esigente e severo, venne rappresentato per la prima volta colà il celebrato capolavoro di Bizet, la *Carmen*. — La spiccata originalità e la bellezza peregrina di questa musica si guadagnarono la giusta apprezzazione degli intelligenti dell'arte e di quanti sono dotati di fino buon gusto. — Nel primo atto i pezzi più applauditi furono l'*Avanera* e la *Seguidilla;* — nel secondo, la sortita di Escamillo, il toreador, e la romanza di Don Josè, nel bel duetto fra questi e Carmen. — L'atto terzo colpì per la bellezza dei cori, specie il primo, il terzetto delle carte, l'aria di Micaela: pezzi che riscossero molti applausi; dopo il finale di questo atto, gli artisti furono chiamati per ben tre volte all'onore del proscenio — Nel quarto atto gli applausi scoppiarono vivissimi al famoso duetto fra Carmen e Don Josè. — Calata la tela, si vollero salutare gli esecutori alla ribalta.

L'opera ebbe ad interpreti principali le egregie signore Wanda Miller e Bordato, il tenore D'Avanzo e il valente baritono Manoury.

6. La *Lucia*, al teatro Municipale di Piacenza, incoronò di... spine la signora Prevost, la quale però avrebbe dovuto, pel suo buon metodo di canto, trovare un pubblico meno severo.

Si applaudì inveee il baritono Bolcioni e il basso Willelmi.

— Al Politeama di Genova si rappresenta l'*Aida*. Ne è protagonista la signora Boronat, il noto Gennariello del *Salvator Rosa*.

7. A Mantova non ebbe troppo felice incontro il *Rigoletto*. Fra gli interpreti vediamo il nome della signorina Buireo Dolores, e del tenore Tommaso Villa.

Quest'ultimo era indisposto.

9. Gli spettacoli del Fraschini di Pavia sono assicurati colla buona riuscita della *Favorita*. La nuova prima donna, signora Caracciolo Laura, subito diè prova di essere educata a buona scuola: nè difetta certo di mezzi vocali. Chi lascia qualche desiderio insoddisfatto è il baritono; si crede però ch'egli trovisi alquanto indisposto. Quanto al basso, signor Saccardi, egli sa distinguersi, e meritarsi gli applausi del pubblico.

— Al Teatro nuovo di Napoli si profana il *Pirata*, di Bellini, essendo la parte del protagonista eseguita da un contralto (la signora Barlani-Dini) cui venne la strana idea di cantare da tenore.

È il sublime del grottesco!

10. Sulle scene del teatro Manzoni di Pistoja, fu rappresentata per la prima volta l'opera *Giordano Bruno*, del compositore esordiente Adelelmo Bartolucci.

Si applaudirono solo i due primi atti, secondo il *Ferruccio* di Firenze.

Al dire invece del *Capitan Fracassa*, di Roma, l'esito fu soddisfacente, il protagonista era indisposto. — Il maestro ebbe ventun chiamate al proscenio.

12. Il *Macbeth*, di Verdi, ebbe al teatro Regio di Parma un esito complessivamente mediocre, sebbene vi fosse applaudita la signora Amelia-Conti-Foroni. Fu pure applaudito il baritono Medini nel duetto col soprano (atto primo), e udì pure il *grato suon* degli applausi il basso Roveri nella sua aria.

L'opera fu concertata e diretta dal maestro Foschini.

Si fece replicare il finale secondo.

I nomi degli altri interpreti dell'opera sono i seguenti: signora Marianna Sabattini, mezzo soprano, e signor Bardi, tenore.

14. Al Dal Verme di Milano, la nuova opera l'*Ereditiera*, del maestro Dominiceti, ha provato potersi dare un *insuccesso a suon di battimani*.

Veggasi l'articolo sugli spettacoli milanesi.

— Leggiamo nel *Piccolo*, di Napoli:

La *Carmen* di Bizet, che si presentò per l'ultima volta jersera al pubblico — numeroso — del teatro Bellini fu applauditissima. La signorina Bianca Lablanche fu un'avvenentissima *Carmen*, e riscosse applausi nei punti più considerevoli, specie in ogni finale d'atto. Ella ebbe molte chiamate al proscenio. Bene anche gli altri artisti: benissimo l'orchestra diretta dal maestro Fornari.

15. La *Saffo*, di Pacini, riportò ancora uno dei suoi innumerevoli successi. La nuova rappresentazione ebbe luogo al teatro di Reggio (Emilia), distinguendosi fra i chiamati a interpretare le parti principali dell'opera, le signore Dotti e Ghiotti ed il signor Bellardi. — Gli altri interpreti non ebbero a felicitarsi troppo della loro opera, e si spera che in avvenire sapranno far meglio.

I cori e l'orchestra — sotto la direzione del maestro Furno — irreprensibili; l'apparato scenico abbastanza decoroso.

16. Il *Faust*, di Gounod, a Faenza, coi seguenti artisti: Raya Lary (Margherita); Knubel Amalia (Siebel); A. Bolis (Faust); Valle (Mefistofele); Borella (Valentino) e Lanzoni (Vagner) ebbe buone sorti.

Il teatro era gremito di spettatori. La signorina Raya (Margherita) diede al suo canto quell'accento ideale che è proprio della melodia del Gounod.

La signorina Knubel ha bella voce e canta con arte.

Il Bolis si rivela nel *Faust* artista provetto.

Il Valle riuscì uno dei migliori Mefistofeli.

Inappuntabile il Borella nella parte di Valentino.

Assai bene i cori; va tributata una lode al loro istruttore signor Nepoti; bene anche l'orchestra diretta con molta cura dal maestro Profili; e inappuntabile l'addobbo scenico.

17. La *Linda*, di Donizetti, ebbe un esito soddisfacentissimo sulle scene dell'Eretenio di Vicenza.

La signorina Rosa — la geniale Corallina delle *Donne curiose* — ha compiuto felicemente la non facile trasformazione in Linda di Chamounix.

Ebbe a degni compagni la signora Rossi (Pierotto) ed i signori Carbonetti, Giannini, ecc.

Il maestro Galvani anche in questa occasione si è mostrato artista intelligente ed accurato.

— Un successo di grandi applausi ebbe al Politeama di Livorno la *Sonnambula*, di Bellini, in particolare per merito della signora Emma Nevada, — un'allieva della celebre scuola della Marchesi, di Vienna. — Alla giovane cantatrice vennero fatti onori non comuni.

Si applaudì pure il baritono Vanden.

Il tenore, signor Palermi, era alquanto indisposto.

18. Col *Don Sebastiano*, quarta ed ultima opera della stagione, l'impresa ha adempito al suo debito verso il pubblico di Savona.

Lo spettacolo ebbe, nel suo complesso, esito felice: tutti gli interpreti si mostrarono degni di modulare le ispirate melodie del genio Donizettiano.

Vi cantarono la signorina Luisa Malvezzi (Zaida), intelligente, appassionata, coscienziosissima; il vecchio e rinomato artista Malvezzi (Don Sebastiano); il baritono Sivori (Camoens); e il Bologna (Don Giovanni).

Belli gli scenari e ricco il vestiario.

19. Eccellente successo ebbe sulle scene del teatro Piccinni di Bari il *Ballo in maschera*, di Verdi. Una esordiente — la signora Clara Bernetta — interpretò valentemente la parte di Amelia. Le si preconizza un fausto avvenire.

Le parti del Paggio e di Ulrica vennero sostenute dalle signore Maria Van e Renaut. Si loda specialmente la prima che si era già acquistate le simpatie del pubblico nella parte di Gilda del *Rigoletto*.

Il tenore Rosnati ebbe momenti felici. Per merito suo e della Bernetta si fece ripetere il duetto d'amore.

Gli altri esecutori erano il Piatti-Napoli e il Sansone. L'orchestra pendeva dalla bacchetta del maestro Cammorata.

È alle prove il *Camoens*, del compianto Musone, spartito affatto nuovo per le scene del Piccinni.

— Dopo una *buona* settimana di raffreddori, finalmente è rotta la jettatura che congiurava contro le ugole dei cantanti, ed ha potuto aver luogo la prima rappresentazione della *Forza del destino* annunciata al Bellini di Palermo.

Il pubblico — molto cortese — ha applaudito le signore Gianoli-Lorenzini e Guidotti, il Celada, il Barbieri ed il Bedogni.

Venne *bissata* la romanza del tenore.

Un particolare umoristico. Al primo atto, la pistola di Don Alvaro non prese fuoco, ciò nullameno si vide il marchese di Calatrava morire lo stesso, senza aver bisogno d'essere ammazzato da alcuno.

21. Al San Carlo di Napoli, i *Capuleti e i Montecchi*, di Bellini, ebbero buon esito, interpretati dalle signore Lué e Biancolini e dai signori Rossetti, Cesarò, ecc.

La Biancolini dovette ripetere la famosa aria: « *Ah, se tu dormi svegliati.* » Secondo il *Piccolo*, di Napoli, la signora Lué avrebbe chiesto lo scioglimento della sua scrittura, non paga interamente dell'accoglienza ricevuta dal pubblico del San Carlo.

22. La *Lucia di Lammermoor*, di Donizetti, sortì felice successo al teatro Municipale di Piacenza, avendo a protagonista la signora Rosina Caponetti. — La parte di Edgardo procacciò al tenore Bulterini i più vivi applausi; egli dovette ripetere la *maledizione*.

Gli altri esecutori erano il Pogliani e il Villelmi.

— Il *Poliuto*, di Donizetti, ebbe una interpretazione parzialmente buona al teatro Regio di Parma, eseguito dalla signora Conti-Foroni Amalia e dai signori Barbacini, Medini e Banchi sotto la direzione del maestro Foschini. — La Foroni e il Barbacini, raccolsero caldi applausi; il basso invece fu solennemente disapprovato. Si spera venga surrogato dal Rovera.

23. A Como, buone sorti toccarono al *Ruy Blas* di Marchetti, principalmente per merito delle signore Steffanini Lucia e Levi e del signor Petrovich, che interpretò la parte del protagonista. La parte del baritono fu sostenuta dal signor Bonomi e quella del basso dal Vaschetti.

24. La nuova opera *Ugo e Parisina*, del giovine maestro Bergamini, ebbe felice esito al teatro Comunale di Ferrara. Furono bissati varii pezzi. — Si applaudì molto il prologo, il primo atto, il preludio e il finale del secondo. — Fra gli esecutori fu ammiratissimo l'Aldighieri (Nicolò). La signora Crosmond (Parisina), la Ferni (Paggio) e il Lombardelli (Jacopo) si distinsero essi pure. — Parve mal sicuro il tenore Ronconi (Ugo), il quale non corrispose interamente alla comune aspettazione. Inappuntabili invece i cori e l'orchestra diretta valentemente dal Contrucci. — Fu trovata bellissima la parte ottica dello spettacolo.

Il migliore atto dell'opera sembra essere il primo.

Il maestro ebbe in totale ventitrè chiamate da un pubblico scelto, severo, alieno da qualsiasi preoccupazione estranea all'arte.

— Al teatro Dal Verme di Milano, piacque il *Papà Martin*, del Cagnoni, interpretato dal baritono Pietro Cesari, dal basso comico Baldelli, dalle signore Cesari e Moja, ecc. — Il Cesari si fece apprezzare moltissimo ed ebbe l'onore di ripetere la sua aria. Vivi applausi toccarono al piacevole Baldelli e alla egregia signora Cesari.

25. Superate finalmente difficoltà e contrarietà d'ogni genere, ebbe luogo al teatro Vittorio Ema-

nuele di Ancona la prima rappresentazione delle *Notti romane* dell'egregio maestro Villafiorita, e con successo completo, reso anche maggiore dalla seconda rappresentazione di jeri. È lavoro veramente ricco di pregi di primo ordine, e, nonostante qualche difetto di non difficile correzione, tale che onorerebbe qualunque maestro di maggior fama.

La stampa locale fa grandi lodi dell'opera, riconosce l'elevato ingegno dell'autore, e pronostica per le *Notti romane* un avvenire di onori.

L'esecuzione vocale e istrumentale, fatta ragione delle modeste risorse del teatro, è stata buona, primeggiando tra gli artisti la Morgantini (soprano), la Crola (contralto) e il Bonacich (baritono), secondati abbastanza bene dalla D'Arii (mezzo soprano), dal Ganzini (tenore) e dal basso Rossi, e anche dalle seconde parti e dalle masse corali, istruite valentemente dal maestro Barattani.

Ottimamente l'orchestra diretta dall'infaticabile maestro G. Rossi.

I pezzi più acclamati furono: il coro dei necrofori e il quintetto al primo atto; le romanze del baritono, del contralto, del tenore e del soprano; la stupenda scena della congiura; il terzetto a contralto, mezzo soprano e tenore nel terzo atto, e la scena finale dell'opera.

Il Villafiorita, tanto la prima quanto la seconda sera, fu chiamato venti volte all'onore del proscenio, e si è voluto il *bis* della romanza della Crola. Buone le decorazioni.

26. Al teatro San Carlo di Napoli, Wagner ha riportato una vittoria segnalata.

La prima rappresentazione del *Lohengrin* fu una continua festa d'applausi: non un pezzo passò sotto silenzio, non una volta calò la tela, alla fine di ciascun atto, senza che il pubblico non prorompesse in applausi.

L'opera ebbe ad interpreti le signore Rubini-Scalisi e Leawington, e i signori Sani, Ciapini, Mirabella e Tamburini.

La esecuzione dei cori, tanto importante in codesta opera, fu lodevolissima, ed altrettanto va detto per quella orchestrale, sotto l'egregia direzione del maestro Scalisi.

I Wagneriani gongolano di gioja, e con essi i sinceri amici dell'arte.

27. È riprodotto, sulle scene del teatro alla Scala, il *Freyschütz* di Weber, avendo ad esecutori le signore Gini e Prasini, ed i signori Giordano. Ordinas, ecc. — Malgrado qualche plauso tributato al sesso gentile, l'esito dell'opera — come rilevasi dal nostro articolo sugli spettacoli milanesi — fu deplorabile: ogni atto terminò fra energiche disapprovazioni.

28. In nessuno dei teatri d'Italia la stagione carnevalesca si è chiusa così splendidamente come al Municipale di Modena, dove si festeggiò la serata d'onore dell'esimio maestro concertatore e direttore Emilio Usiglio.

Le manifestazioni di stima e simpatia assunsero forme oltremodo lusinghiere: dagli applausi più vivi e cordiali ai presenti più graditi e preziosi.

Ma una manifestazione di stima ancora più bella e più eloquente è il divisamento fatto dai buongustai, onde va ricca la città, di aprire una soscrizione e raccogliere i fondi per riaprire il teatro nella veniente primavera e rappresentarvi l'opera giocosa oggi più in voga, e dovuta all'Usiglio stesso, e cioè le *Donne curiose*.

Il pensiero è gentile e presto applaudiremo alla sua attuazione.

IL DIARISTA.

NOVITÀ DRAMMATICHE

La Talia moderna — *Facciamo divorzio*, di Sardou — La *Principessa di Bagdad*, di A. Dumas — *I nostri bimbi*, di Byron — Commedie italiane — Un concorso bizzarro.

L'allegra musa della commedia aveva per iscopo, secondo gli antichi, gente ingenua appetto ai moderni, la censura del vizio; e in un epigramma greco dell'Antologia, Talia esclama:

Io son Talia, che a' comici presiede
Poemi, e il vizio sferza
Per genial via di teatrali scede.

Oggi si vuol tenere via contraria; e, secondo le altime novità applaudite sulle scene italiane, a Milano, a Torino, a Venezia, a Roma, la vecchia Talia, mutato costume, accarezza il vizio e lo chiama in suo soccorso per solleticare il cattivo gusto del pubblico e per sedurlo colla sfacciata mostra di nudità, alla guisa che fa la cortigiana col vecchio e spossato libertino. « Il vizio c'è, dicono i nuovi archimandriti del teatro: perchè nasconderlo? mostriamolo nella sua verità; ma non facciamo fuggire gli spettatori: il vizio è anche vago e allettatore; e dipingerlo in quest'ultimo modo è più proficuo alla cassetta. » Ed ecco il *Facciamo divorzio* di Sardou, un lavoro da *Palais Royal*, fatto per il pubblico scollacciato di quel ritrovo, che gl'Italiani si sbracciano ad acclamare, come fosse il verbo novissimo del bello.

Qualcuno ci osserverà che gli antichi, ad onta dell'epigramma dell'Antologia, erano più scollacciati ancora dei presenti; e Aristofane fra i Greci, e Plauto fra i Latini, e Bibbiena e Machiavelli fra gli Italiani ne dicevano di peggiori; ma fra gli antichi e i moderni vi è questa diversità, che quelli francamente strappavano i panni di dosso agli ipocriti e li mostravano ignudi e lerci, mentre i moderni tolgono di dosso gli indumenti ad uno ad uno per destare la foja negli spettatori che s'inebbriano a quei piaceri che dividono coi bruti in perfetta eguaglianza. Oh nobilissima palestra della scena!

I nostri autori tacciono. Achille Torelli, invece di contendere sul teatro il posto a queste sguajataggini, si sta pago di leggere le sue commedie per avere gli applausi d'una sala; Ferrari riposa sulla condanna del *Pregalli;* Marenco fa le commediole per la piccola Gemma Cuniberti che in questo mese si fa applaudire a Trieste; Cavallotti alterna le commedie infeconde di Montecitorio coi drammi sanguinosi della villa Oblieght: Gherardi del Testa si contenta di pungere con vivaci epigrammi i costumi; Bersezio trasporta la satira nei romanzi... Che cosa è diventato il povero teatro italiano? Da molto tempo non vi fu una più meschina stagione di carnevale; non è solo il lavoro che manca, ma perfino il tentativo.

***

L'umanità nel matrimonio, secondo uno scrittore un po' scettico, è un ammalato che si volta e rivolta nel suo letto, senza mai riuscire a trovare una posizione gradevole. Trovate sempre qua una piega che vi inquieta, là un gomitolo di lana che vi urta lo stinco, dall'altra parte uno stecco che vi punge; e i meno infelici son coloro i quali cercano di migliorare colla ragione la dolorosa loro condizione, pensando che a dritta e a manca vi sono le stesse pieghe, gli stessi fastidj, le stesse disillusioni. La tolleranza è la prima virtù conjugale; ma non si può spingere la tolleranza fino a dimenticare il rispetto che si deve a sè stessi, nè chi fu vittima di un conjuge, deve portare, colla catena indissolubile, il peso della colpa dell'altro.

Il Sardou invece non ammette che il divorzio possa essere l'unico rimedio a un grave male, e sparge il ridicolo a larga mano su chi cerca quella riforma, perchè, secondo lui, non serve che ai conjugi smaniosi di cambiare l'uomo o la donna cui sono legati. Egli ci presentò pertanto una donna giovane, Cipriana di Prunelles, che si lamenta del marito maggiore d'età di lei perchè è bruciata da una concupiscenza insaziabile; e si fa corteggiare da suo cugino Ademaro, un bellimbusto vuoto come un pallone gonfiato di fumo di paglia, ma che ha il merito di non essere marito. Quando ella crede che ben sia votata la legge sul divorzio e che abbia quindi la facoltà di sposare l'amante, allora questi cessa d'essere l'ideale, perde ogni prestigio di frutto proibito e vien posposto al marito, divenuto proibito a sua volta... Ma tutto questo è condito con lazzi sì indecenti che, una sera, al Manzoni di Milano, una famiglia abbandonò, con rumorosa protesta il palchetto. Alla fine poi lo sguajato si fa grottesco, ma il pubblico non cessa per questo dall'applaudire, quasi per mostrare che non ha i pregiudizj della morale.

È il vezzo di alcuni pubblici dei più celebrati teatri di prosa italiani, di applaudire alle scene ed ai dialoghi più scabrosi, per dar prova d'essersi emancipati dalle strettoje della virtù imparata sulle ginocchia materne.

***

La *Principessa di Bagdad* apparve in Italia e sparì. Torino e Roma la condannarono nella prima sera senz'appello: Milano (per quel tal vezzo di cui parliamo più sopra) la volle udire due volte, ma giovò solo a riconfermare più completa la caduta. Dumas raccolse in questo dramma l'esagerazione dei suoi difetti: i milioni prodigati, la stranezza dei tipi fabbricati con speciali ingredienti, sì da farne fuori Lionetta figlia di un re e d'una cortigiana, e un Nourvady gonfio di sè e che recita la vecchia parte dell'*incompreso:* infine la catastrofe che è il rovescio di quanto l'azione tutta ha preparato. Non v'ha giornale che non abbia raccontato in lungo e in largo l'intreccio, e qualcuno ha pubblicato anche il dramma tutto dall'alfa all'omega. Basti riassumerlo.

Lionetta, il reale rampollo naturale, ha gettato in rovina il marito conte di Hun colle sue pazze spese. I creditori piombano addosso alla casa, quando il milionario Nourvady le offre un palazzo ai Campi Elisi e un milione « coniato apposta per lei » e, tanto per cominciare, le paga i debiti. Il conte di Hun si sdegna a ragione; Lionetta tratta il marito d'imbecille, e si reca in quel tal palazzo per... non si sa cosa. Il marito, che la spia, entra a sorprenderla col commissario di polizia: ella, figlia di re, si offende perchè si sospetta di lei (mentre avevansi tanti ragionevoli motivi di farlo) e lacerandosi le vesti, si mostra seminuda ai testimoni per far credere che sia veramente adultera. *(Vedi la incisione di mezzo a pagina 8).*

La fine è nota: mentre sta per fuggire con Nourvady e correre la cavallina, vien fermata dal grido del figlio, che l'amante rovescia nella fuga, e si pacifica col marito come se nulla di grave avesse mai turbato il loro *ménage*.

***

Passiamo a più spirabile aere, alla commedia di Byron: *I nostri bimbi.*

La commedia è in quattro atti, ma la si racconta in dieci righe, appunto perchè l'intreccio è poco e il merito consiste tutto nello svolgimento. Il H. J. Byron, come i nostri grandi comici, da Machiavelli a Goldoni, ebbe per maestra la natura, e la natura procede raramente per salti e per sorprese, ma sviluppa con logica inesorabile le passioni e ci conduce a quella fine che ci appare necessaria.

Due padri hanno inviato i figliuoli a viaggiare sul continente come è costume dei ricchi inglesi: uno è il cavaliere Champneys, l'altro il negoziante Middlewich. Il cavaliere rappresenta l'aristocrazia, così profondamente esclusiva ad onta della vernice democratica che ha dovuto assumere; il negoziante, che diventò milionario dopo essere stato uno straccione, ha l'orgoglio del suo danaro guadagnato col lavoro.

Il primo vorrebbe che suo figlio sposasse una ereditiera; il secondo una fanciulla povera, perchè le ricche (dice) divorano sovente anche le sostanze del marito. Ma i cuori dispongono altrimenti: il giovane nobile vuol sposare una cugina povera, l'altro s'è innamorato della ereditiera, senza però curarsi delle sue ricchezze. Il negoziante, che non sa dire una parola giusta, desta sovente il buon umore; ma egli non è gonzo come pare, e si sdegna della ereditiera che sospetta si beffi di lui; epperò quando i due giovani annunciano ai genitori la loro risoluzione, si vedono scacciati di casa. L'autorità paterna in Inghilterra è rigorosa quasi come nell'antica famiglia pagana. I giovani non si perdono di coraggio: si danno al lavoro, e il borghese scrive per un giornale, mentre il nobile, incapace di far di meglio, copia; finalmente si finisce, come in tutte le commedie, col perdono.

Ma raccontata così è una cosa fredda fredda; bisogna udire che festività di dialogo, che freschezza di idee, che cara ingenuità drammatica! La nota comica domina il lavoro, mentre vi è una tela patetica; ma allora che vi commovete sul serio e una lagrimuccia furtiva vi riga le gote, ecco un'arguzia, una osservazione, una frase che vi richiama sulle labbra il riso più schietto.

I due tipi delle caste sociali in lotta, la nobile e la plebea, sono maestrevolmente delineati sin dalle prime scene. Quando tornano i figliuoli dal viaggio, i padri sono ansiosi di conoscere il frutto che ciascuno ha tratto dal suo viaggio. Primo è Middlewich, il formaggiajo, che interroga il figlio Carlo. « Parla, parla! che c'è a Parigi? — C'è un gran movimento, l'iniziativa di ogni cosa grande ed ardita, accanto alle invenzioni della più piacevole frivolezza. — E in Italia? che fanno le fiorentine? — — Parlano la lingua di Dante e di Galileo. — Cos'è? un canto in musica? — Press'a poco. — E i briganti e i lazzaroni? — Allettano ancora le fantasie dei romanzieri, ma non son più che fantasmi... » A queste risposte piene di buon senso, fan contrasto le frivolità accattate sui giornali leggieri del cavaliere Talbot di Champneys. Al nobile padre che gli domanda se, quand'era a Parigi, andava sovente alla Camera — Io andava a Mabille (risponde), colà le donne mostravano la caviglia del piede, ma alla Camera si vedono per intero le vergogne della Nazione. — E della Svizzera che mi contate? — Quella è una repubblica da castagne, ma almeno sono felici. — E Bismarck l'avete veduto? — No, padre mio, perchè il poveretto s'era rotto una gamba. — Come? se i giornali non ci han detto nulla! — Eppure è così: eccovi una caricatura che ho ancora: aveva urtato contro la Santa Sede...! — E qual è il carattere saliente della politica italiana? — La caccia al portafogli, con mute di cani assai addestrati, che ad un certo punto si mordono, come quelli di Costantinopoli, e si cavano l'osso di bocca... »

Il salumiere è orgoglioso de' suoi milioni, guadagnati nel vender burro e formaggio: e al Champneys che lo riprendeva perchè parlava sempre della sua bottega. « E perchè voi (chiede), nobile cavaliere, incidete sulla porta della casa, sugli

sportelli delle carrozze e perfino sulle stoviglie, i vostri leoni rampicanti? perchè furono l'origine della vostra fortuna: ed io, nell'egual modo, dovrei incidere sulla porta della mia fattoria e de' miei negozi un porco squartato colle forme di cacio. »

È verissimo, al modo inglese ed americano, il pre. Tutto mi andò a gonfie vele. Ho sempre creduto che la Camera approvasse i tronchi di ferrovia per aprire le strade al mio commercio e facesse la guerra per darmi la fornitura del lardo. Il lardo! ecco la mia California! non incontrò mai per istrada un majale, con vostra licenza, organizzato i centri d' emigrazione in America? William Reag. Chi ha tracciato le linee di strade ferrate che legano il Texas alla Pensilvania? William Reag. E voi che avete l' alto onore di ricevere le sue primizie in Europa, discutete sull'aureola della celebrità di questo filantropo?... »

TEATRO DELL'AMBIGU DI PARIGI. — **Nanà,** dramma in cinque atti, di *William Busnach,* tolto dal romanzo di *E. Zola.*

racconto col quale il Middlewich fece fortuna, e che somiglia a quello d' un celebre banchiere. « Da bambino (dice egli) trovai due centesimi: comprai un pomo e lo rivendei in iscuola per due soldi: impiegai i due soldi in una lotteria e vinsi un gallinaccio: con otto scellini che mi fruttò l'animale comprai latticinj che vendetti al mercato, e così via di seguito, raddoppiando sem-

senza che mi senta voglia di levarmi il cappello. »

Talbot s'era acconciato a vendere i lavori del suo amico. Il mestiere lo sapeva fare da furbo. Un editore non voleva comperare lo scritto perchè diceva che l'autore non era abbastanza celebre. Ed ecco Talbot a sfoderare la sua eloquenza. « Come! esclamava. Non conoscete William Reag? (il pseudonimo di Carlo). Ma chi ha

E l'editore convinto di fare un buon guadagno, pagava. Quale insegnamento in questa scena! La *réclame* fa fuori tanti genii da meschini scrittori e da poveri scienziati; si danno banchetti, si fanno sottoscrizioni per offrire corone d'alloro, le cui foglie sieno d' oro, agli eroi del momento; e ingannato dalle cento trombe della menzogna, il popolo crede d'aver trovato un nuovo

Galileo, un nuovo Goldoni, un nuovo Shakespeare... dopo un anno o due nessuno parla più di quel genio inventato dalla *réclame*, e un altro ne sorge che eclissa il primo con maggior strepito per cadere nel medesimo oblìo... Ah qual comica scena non è il mondo!

*
* *

Il poco che fecero gli italiani si riduce in un dramma storico *Pietro Aretino*, e in alcune commediole.

L. D. Beccari volle riprodurre la strana figura di Pietro Aretino, e lo fece con buon successo sulle scene di Torino. Egli scelse della vita dell'Aretino l' epoca del suo soggiorno in Venezia; e lo circonda del Tiziano, del Berni, del Doni, da Nicola Franco, dal Tintoretto, ritraendo con cura e verità l'epoca famosa. Il nodo del dramma sta nella guerra che il Franco e il Doni muovono all'Aretino, negli amori di questi con Marietta Dall' Oro e nel ritrovamento di sua figlia Adria. Il Beccari raccolse con cura frasi e detti nelle opere dell'Aretino e li inserì nel dialogo, senza che vi appaja il menomo stento.

L'anno scorso fra grandi applausi passava da uno ad un altro teatro *Donna o Angelo?* commedia della signorina Teresa Sormani. Vi si notavano molti pregi di gentilezza e di stile e i difetti proprj dell'inesperienza; epperò quest' anno l' aspettazione era grande di vedere quali progressi avesse fatto nell'arte. *Conseguenze* era il titolo del nuovo lavoro: e trattava d' una moglie che mancò ai proprj doveri e ch' ebbe anche una figlia della sua colpa: il marito conosce il fatto e non può soffrire la vista della fanciulla innocente testimonianza del tradimento. La moglie colpevole muore per due lunghi atti con uno strazio interminabile e il suo martirio persuade il tradito marito ad essere indulgente per la povera figliuola. Al Manzoni di Milano trovarono il lavoro troppo straziante, troppo povero d' intreccio e di poca verosimiglianza.

Miglior esito e meritato ebbe allo stesso teatro, *Scellerata*, un bozzettino di Gerolamo Rovetta. Un bellimbusto ha veduto due signore al ballo, una vedova e una maritata, cognate fra loro e abitanti insieme. Il giorno dopo si reca a visitarle; e chiede subito della maritata. Con questa, pensa, non c'è pericolo. Che conta mai per il vagheggino l'onore di una famiglia e la pace di una povera donna appetto ad un capriccio dei sensi? Ma la signora s'accorge del tranello, e questa volta la selvaggina la fa al cacciatore. Ella lo lascia declamare tutta la sua parte; e quando i ferri son ben caldi, ella finge d' essere la vedova e invita l'amico a sposarla. Il libertino preso alla pania, nicchia e vorrebbe fuggire; ma l'onore di gentiluomo lo trattiene. Il suo imbarazzo è comicissimo; e confuso e scornato, quando scopre d'essere stato lo zimbello d'una donna onesta e astuta, si vendica col chiamarla: *Scellerata!*

OMICRON.

CORRISPONDENZE ESTERE

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO. — Théâtre français: *La Princesse de Bagdad*, commedia in tre atti di Alessandro Dumas, figlio. — Vaudeville: *Madame de Navaret*, commedia in tre atti dei signori Eugenio Nus e Carlo di Courcy. — Gymnase: *Frine*, fantasia in tre atti di Enrico Meilhac. — *L'Alouette*, in un atto, dei signori Gondinet e Alberto Wolff. — Nouveautés: *Le Mariage de Groseillon*, fantasia carnovalesca, in tre atti, dei signori Grangé e Delacour. — *Oh! Nanà!* parodia. — Porte Saint-Martin: Ripresa dei *Chevaliers du Brouillard*. — Folies Dramatiques: Ripresa delle *Cloches de Corneville*.

Il febbrajo cominciò, pel Teatro francese, con una rappresentazione burrascosa della *Principessa di Bagdad*, che aveva altamente suscitato la curiosità del pubblico parigino. La curiosità non è ancora appagata, poichè quel lavoro, ad onta dell'opposizione di una sensibile parte degli spettatori delle prime sere e le critiche cui fu fatto segno dalla stampa, continua ad esser rappresentato davanti ad un pubblico numeroso, tre volte per settimana; ed è sempre annunziato per i giorni susseguenti.

Bisogna convenire che i nuovi lavori, soltanto perchè rappresentati al Théâtre français, s' impongono sempre, almeno durante un po' di tempo, non solo al pubblico parigino, ma ancora ai provinciali e ai forastieri. Inoltre l' interpretazione è per sè stessa dilettevole a vedersi. Molto si è parlato, in ispecial modo, della signora Croizette, che si è rivelata quale un' artista drammatica di molto valore, e originalissima nella parte arrischiata di Lionetta.

Tuttavia, astrazion fatta del dialogo spiritoso e dei tipi originali, è d'uopo convenire, per comune avviso, che la *Principessa di Bagdad* manca di logica e di scopo morale; che tutto vi è eccentrico, e che lo svolgimento dell'azione riposa soltanto su un fatto accidentale; infine che se ha qualche merito di osservazione e alcune scene attraenti, in ispecie nel primo atto, non è, nel suo complesso, pari alla riputazione di Dumas figlio e delle sue commedie precedenti. Insomma, è un lavoro mal riescito e sprovvisto di quella forza intrinseca che ad altri lavori teatrali hanno permesso di rialzarsi da un primo insuccesso.

Al Vaudeville venne rappresentata *Madame de Navaret*, nuova commedia in tre atti, di sentimento nobile, corretto e delicato. Vi ha pure molto spirito, senza poi dire delle scene notevoli per isquisitezza di sentimento. Malgrado ciò, il lavoro non ha prodotto tutto l'effetto che meritava. Il che dipende da un motivo assai curioso a spiegare: tutto era a posto, commedia e interpretazione delle singole parti; soltanto, il movimento e il tôno non furono, come insieme, nel carattere adatto al genere di commedia e alle disposizioni del pubblico. Voglio poi dire che è stato *troppo caricato*, troppo spinto al grave, troppo teso. In una parola rasentava il dramma, allorquando si richiedeva un'interpretazione di carattere leggiero, non essendovi in sostanza la stoffa d'un dramma..

Poche parole sull'argomento spiegheranno meglio il concetto, e l'osservazione può applicarsi a tutti i teatri e a tutti i lavori di simil genere.

Madame de Navaret, vedova d'un ufficiale superiore, educa suo figlio coi principj medesimi d'onore che il padre nutriva. Il figlio ha fatto la sua prima scapataggine, passando la nottata in una villa lì prossima, dove trovavansi adunate, in partita di piacere, donne galanti e giovanotti loro compagni usuali. Il giovane de Navaret palesa alla madre la scappata, e racconta che la riunione fu un momento turbata da un duello fra due invitati che non nomina: la causa del duello non aveva che un futile motivo. Del resto uno degli avversari, essendo stato disarmato al primo scontro, la cosa non ebbe conseguenza alcuna. Ma la signora de Navaret dice al figlio che questo si chiama trattare troppo alla leggiera una partita d'onore, e che quando in un duello l' avversario vi disarma, si deve riafferrar la spada e continuare la lotta.

Questo discorso fa sul figlio un' impressione così profonda, che corre a provocare l' avversario. Tal passo lo tradisce; e la madre, disperata di aver spinto il figlio a battersi nuovamente, cerca il modo d'impedirnelo. Una giovane sua amica loro viene in ajuto lasciandosi corteggiare dal figlio Navaret, dal quale è riamata. Egli subisce infatti il fascino di quella finta compiacenza, ma domanda qual pegno d' amore un mazzolino che la signora porta sul seno. Ella non osa darglielo; però l'ha lasciato sopra un tavolino. Al momento in cui il giovane sta per andare a battersi, la madre prende il mazzolino e glielo butta dalla finestra. Il figlio crede gli sia stato gettato, in segno di gradimento, dalla signora in discorso, e ritorna da lei. Qui nasce una nuova complicazione; ei viene sorpreso dal marito. La signora de Navaret svela tutto, e riesce così a scongiurare il doppio pericolo cui correva suo figlio.

Svelto nella forma di una commedia briosa, senza il lato torbido drammatico, l'intreccio di questo lavoro sarebbe stato meglio accolto dagli spettatori, mentre, spinto al patetico, aveva spesso qualcosa di penoso che non giungeva a commuovere, perchè troppo era facile indovinare lo scioglimento.

Il Gymnase non ha voluto miglior fortuna con la *Frine*, di Enrico Meilhac, di quanto ne avesse con le produzioni precedenti. Questo lavoro aristofanesco non difettava di spirito, ma al pubblico parve che tre atti fossero troppi per una fantasia simile. Insomma, *Frine*, non ha potuto reggersi neppure due settimane.

Era tuttavia accompagnata dall'*Alouette*, bellissima commedia, il cui torto è invece di essere in un atto solo; ma rimarrà in repertorio per completare uno spettacolo. La commedia ci presenta una specie di riabilitazione della suocera, stata fin allora bersaglio agli epigrammi giornalistici e alle satire mordaci della scena. Il tema è originale, ingegnoso e sviluppato con molta *vis comica* e con buon gusto.

In aspettativa di meglio le Nouveautés rappresentano una farsa carnovalesca, il *Mariage de Groseillon* che è il seguito di una vecchia produzione da tutti conosciuta la *Mariée du Mardi Gras*, e degli stessi autori. A questa è stata aggiunta una parodia di *Nanà* il dramma naturalista dell'Ambigu. È una parodia impossibile, ma ha il merito di essere brevissima.

Il teatro della Porte Saint-Martin ha sostituito alla *féerie* l'*Arbre de Noël*, un dramma spettacoloso (già datosi altra volta), *Les Chevaliers du Brouillard*, lavoro immaginoso e commovente. Nei suoi primi tempi ebbe un grande successo e anche oggi piace. Ma ormai è troppo conosciuto per poter durar a lungo la serie delle nuove rappresentazioni.

La *Mère des compagnons* non si è sostenuta molto alle Folies Dramatiques. Si dovè ricorrere una volta ancora alle *Cloches de Corneville*. Eppure questa risurrezione produce sempre dei begli incassi: ed eccole, quelle fortunate *Campane*, suonar a stormo per la 700.ª volta, senza poter ancora prevedere fino a quando durerà lo scampanìo.

L. P. LAFORET.

Corrispondenza Berlinese

Lettera musicale.

Berlino, 15 febbrajo.

L'*Idomeneo* di Mozart, dopo venticinque anni di dimenticanza (l' ultima rappresentazione di quest'opera ebbe luogo nel 1855), fu restituito alla pubblicità la scorsa settimana al teatro Regio, nell'occasione del centenario della sua prima rappresentazione, che ebbe luogo a Monaco il 29 gennajo del 1781. Con quest'opera Mozart, che contava allora venticinque anni, otteneva un primo gran successo sulla scena. Fu dunque un sentimento lodevole di venerazione per la memoria del sommo maestro che indusse la direzione dei regi teatri a dar nuova vita a questo lavoro giovanile, di cui non si conosceva finora dalla maggioranza che l'*ouverture*, aggiungendo così una nuova gemma al repertorio che annoverava già le altre preziosissime, come il *Belmonte e Costanza*, le *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e il *Flauto Magico*, del medesimo immortale compositore.

Sarebbe però ridicolo l'aspettarsi dall' *Idomeneo* una musica come la si pretenderebbe in un'opera moderna, ed egualmente ridicolo fu lo zelo con il quale alcuni critici di qui pubblicarono il loro giudizio su quest'opera senza calcolare che non fu scritta jeri, ma *cent' anni* fa. È fuor d'ogni dubbio che la musica è semplice, ingenua, ma pensate, come ripeto, che l'*Idomeneo* ha un secolo sulle spalle e che solamente il fatto che esso si studia e si eseguisce ora di nuovo, basta a provare la sua vitalità, mentre di tante altre opere, di cui voi fate oggi tanto chiasso, nè io nè voi potremmo indovinare qual sorte loro aspetti allorchè saranno passati altri cent'anni. Il bello assoluto rimane sempre bello. Federico Kiel, il celebre compositore di musica sacra, diceva un giorno, parlando di Haydn, che si trova oggi da alcuni invecchiato e nojoso: « un quadro di paesaggio che fu trovato bello dai nostri bisnonni, piacerà egualmente a noi, colla sola differenza che le persone vi saranno vestite alla moda antica. » Ebbene, le sinfonie di Haydn sono e rimarranno sempre bei quadri di paesaggio. Si cambiano le forme esteriori, l'armonia si complica, l'istrumentazione acquista colori più vivi, si rinforza l' espressione drammatica, ma la bellezza dell'idea fondamentale non soffre ingiuria dal tempo. Sono forse invecchiati Palestrina, Lotti, Carissimi che appartengono a un' epoca molto più lontana da noi? Al contrario! essi rinascono ora a nuova vita, come lo provano le stupende esecuzioni del *Dom-chor* di Berlino, e se in Italia, dove ebbero la loro culla, non si conoscono finora, non è lontano il giorno in cui, seguendo l' esempio dei tedeschi e compiendo un sacro dovere, gli italiani rimetteranno in onore le opere di questi illustri compatrioti, e faranno loro festa come a nuove composizioni.

L' esecuzione dell' *Idomeneo* era affidata ai migliori cantanti di cui dispone questo teatro dell'opera, la Brandt, la Lehmann, la Voggenhuber, il Betz e Niemann. Che questi, abituati alle evoluzioni acrobatiche, alle esagerazioni drammatiche imposte alla loro voce dall' opera moderna, si trovassero un po' imbarazzati in questo ambiente di grazia e semplicità, è cosa naturale e spiegabile. Con tutto ciò quegli egregi artisti disimpegnarono la loro parte con amore e si deve loro un elogio. Anche il direttore d' orchestra Kahl si dimostrò valente, benchè non possegga lo slancio dell'Eckert.

Vi devo tener parola di alcuni concerti. Adelf Wallnöfer, cantante di Vienna, aveva creduto che a Berlino fosse sufficiente di assumere le pose geniali di un grande artista per esser stimato tale. Il miserando risultato del suo concerto deve avergli provato il contrario. Il biasimo della critica fu unanime, e il signor Wallnöfer

che aveva prima l'intenzione di stabilirsi a Berlino per farvi la parte di un secondo Stockhausen (celebre maestro di canto che vive ora a Francoforte) ha riconosciuto l'opportunità di partirsene in gran fretta per cercare in altra parte i sempliciotti che si lasciano imporre dalle sue maniere da grand'uomo. Un altro concerto della signora Lankow ebbe discreto successo. Ella possiede una bella voce da contralto, ma canta senza sentimento e senza passione.

Pare che una nuova stella sorga sul firmamento della musica sacra. Cioè, nuova non si può dire, ma il mondo musicale si è accorto solamente ora, un po' tardi invero, della sua luce. Alberto Becker è il compositore di una messa che si è eseguita, pochi giorni fa, alla Singakademie, ed ha fatto profonda impressione per la bellezza ed originalità delle melodie, per la efficacia della istrumentazione e gli effetti grandiosi ottenuti con questa, senza che perciò ne sia turbata menomamente quella atmosfera serena ed elevata convenienti ad un'opera di soggetto sacro. Cosa strana si è che il compositore, il quale si rivela in questo suo lavoro per valente e profondo maestro dell'arte dei suoni, e che ha già composte settanta opere, come si desume dal numero stampato sulla partitura, era prima d'oggi affatto sconosciuto, e che di tutte le sue opere non gli è riuscito di trovare un editore che per sole sedici, mentre chi sa quante perle si celano tra i di lui lavori inediti. Si può dir questa volta, senza ironia: il Beker fu un genio incompreso! Auguriamogli che da questo momento gli si apra dinanzi in tutto il suo splendore la via della gloria.

I *Nibelungi* di Wagner, dopo aver subìto tutte le vicissitudini di un avverso fato, pare troveranno modo di far il loro ingresso in Berlino. Non però nel teatro Reale, ma al teatro Vittoria. Sono noti finora i seguenti particolari. Alcune settimane prima della rappresentazione si chiudono le prove per le *féeries*, e s'incominciano quelle dei cantanti che accorrono da tutte le parti del mondo e saranno per le parti principali la Materna, la Vogl, la Sachse-Hofmeister, il Vogt e il Jäger. L'orchestra sarà composta della *Cappella sinfonica* di Berlino (non la regia), rinforzata da suonatori di Lipsia. Wagner sarà presente. Alla eccezionalità dello spettacolo corrisponderanno i prezzi d'entrata. Un posto di platea costerà venti marchi, per tutto il ciclo insieme, ottanta marchi. Posti per le singole sere non vengono accordati, cosicchè bisogna legarsi anticipamente pel *Rheingold Walküre, Siegfried* e *Götterdämmerung*. Chi vivrà vedrà.

EUGENIO PIRANI.

NANÀ

dramma in 5 atti di W. BUSNACH

AL TEATRO DELL'AMBIGU, DI PARIGI

Colla *Nanà*, l'autore del dramma e la impresa hanno ottenuto all'Ambigu Comique di Parigi tutto ciò che potevano mai desiderare: un gran successo di *cassetta!* Sgraziatamente il senso estetico e morale nulla vi hanno da guadagnare!

Chi sia *Nanà* non lo si ignora da chi ha letto il romanzo di Zola; il lavoro del drammaturgo nel caso presente non è che di semplice raffazzonamento, abile se vuolsi, ma tale. Nelle pagine dell'odierno numero rechiamo una scena di codesto lavoro: Pomarè in casa di Nanà.

I capricci delle donne galanti sono stati sempre simpatici al pubblico: così da molti si vede con piacere quella strana cortigiana che rifiuta le offerte di un milionario, cavallerizzo per amore di lei, e grottesco in omaggio al *vero* (!) secondo le *convenzioni* della nuova scuola.

Nanà preferisce agli amori del milionario quelli all'aria fresca, e si piace dei vezzi di un bel giovine diciassettenne, col quale ha un tenero duetto in mezzo alle balsamiche aure di una ridente campagna: il duetto è accompagnato dal canto di un usignuolo, ed anche questo in omaggio al *vero!*

L'amante del cuore di Nanà, l'ufficiale Hugon, ha intanto involato la cassa del reggimento per soddisfare ai capricci di quella strana donna: si prepara fra essi una fuga. Scoperta dal giovane diciassettenne, questi si uccide nel parossismo della gelosia: egli è fratello di Hugon.

Dopo la scena tragica ve ne ha una spettacolosa: uno degli amanti di Nanà, uomo ricchissimo ed ammogliato, vuol far giudizio e ritornare in braccio alle dolcezze conjugali; ma la moglie gli confessa d'essersi procurato, per distrarsi un poco, un amante, ed entrambi pensano di dar fuoco al loro palazzo e di morire romanticamente in mezzo alle macerie!

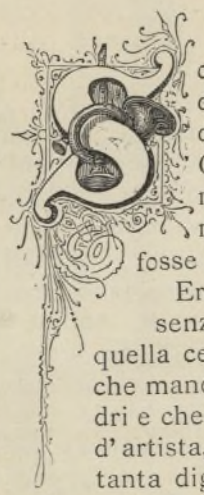
Nanà dal canto suo, muore fra gli spasimi del *vajuolo!*

E in questa scena, per essere nel *vero* (!), l'attrice, signora Massin, si mostrò sulla scena col viso coperto di pustole ributtanti!

È il sublime del verismo.... dell'Ambigu di Parigi!

PROFILI DRAMMATICI

ADELAIDE RISTORI



Sono anni parecchi — non so dir bene quanti, ma prima del quarant'otto — la famosa Compagnia comica reale piemontese era stimata la prima sotto ogni riguardo, che fosse allora in Italia.

Era suo ornamento e può dirsi senza esagerazione sua gloria, quella celebre Carlotta Marchionni, che mandò in entusiasmo i nostri padri e che aveva insieme tanta abilità d'artista, tanta felicità d'ingegno e tanta dignità di donna, da suscitare sulla scena l'applauso di tutti i pubblici e da fare, fra le domestiche pareti, l'ammirazione di chiunque avesse la fortuna di accostarla.

A' suoi fianchi recitava da prima amorosa la giovane, briosa, intelligente Antonietta Robotti, la quale possedeva molto sentimento, molta passione, e sapeva esprimerli, non senza esagerazione talvolta, e se aveva talune mende e difetti, li copriva, li compensava col fascino d'una bellezza bruna, ardente, quasi direi provocatrice; e faceva le ingenue una giovinetta esordiente, un po' timida, impacciata, che non pareva nè molto vogliosa, nè eccezionalmente felice nelle particine che le si affidavano, ma che era una maraviglia di bellezza e aveva un tesoro di voce soavissima.

Un profilo da cammeo antico in una testina modellata alla perfezione, ornata di ricche chiome bionde, di occhi cilestri espressivi, d'una boccuccia color di ciliegia, sopra un corpo alto, spigliato, sottile, pieno di grazia nativa, e nel complesso quel certo non so che, per cui l'aspetto d'una donna ha una malìa ineffabile agli occhi d'un uomo di gusto.

Quella giovinetta, forse appena sedicenne, si chiamava Adelaide Ristori.

Era proprio quello che si suol dire figlia dell'arte. Suo padre e sua madre erano comici d'un ordine molto inferiore: brava e onesta gente, ma infelici artisti: ella era nata quasi in mezzo alle quinte, fra una recita e l'altra, in un paesello del veneto, presso a Verona. Aveva succhiato il latte fra gli attrezzi del macchinista e i cassoni della compagnia, aveva strillato i suoi pianti e fatto i suoi giuochi nella vita nomade di quella povera gente teatrale, sul tavolato dei palchi scenici di tutti i paeselli dell'Italia superiore. S'era istrutta ed educata come aveva potuto: quasi tutto da sè, ajutandola, per fortuna, la vivacità dell'ingegno e la capacità sua naturale di osservare molto, attentamente, giusto e di saper trar profitto e far tesoro delle sue osservazioni.

Credo che la facessero recitare fin da bambina, ma non lo so di sicuro: un bel giorno, a quattordici anni, si improvvisò addirittura prima attrice. La compagnia di suo padre trovavasi, se non mi sbaglio, a Savigliano, e per una certa sera aveva annunziato la recita della *Francesca da Rimini* del Pellico. Si era certi d'un bell'introito, cosa non tanto frequente per quella poco fortunata compagnia, quando la disgrazia fa che di colpo la prima donna si ammali in modo da non poter più recitare chi sa per quanti giorni. Più nessuna Francesca, più niente tragedia del Pellico, sfumata ogni speranza di buoni incassi. Lo scoraggiamento regnava tra gli sventurati comici, che non vedevano barlume di salvezza, quando al disperato capo della compagnia si presenta l'Adelaide e propone di assumersi lei la parte della simpatica colpevole di Rimini.

Fino allora l'avevano sempre considerata solamente come una bambina: il suo atto, la sua risoluzione, l'aspetto con cui parlò, rivelarono che in lei era già sbocciata la donna: chi sa che non si rivelasse anche l'artista!

La proposta fu accettata con riconoscenza ed entusiasmo. La giovanetta sapeva la parte a memoria: si provò in fretta; la sera, ajutata da quella sua straordinaria bellezza, la nuova prima attrice ebbe uno splendido trionfo.

Poco tempo dopo, ella veniva accolta nella eletta schiera degli artisti della Compagnia Reale.

***

Eppure in quella prima epoca in cui la Ristori appartenne alla Compagnia Reale, i suoi successi artistici non furono molti.

La si vedeva volentieri sulla scena, perchè impossibile non compiacersi nel contemplare quella pura, eletta bellezza, nel sentire l'incanto di quella voce melodiosa; ma la si trovava fredda, apatica, svagata. Appariva come cinta da un'ammosfera di ghiaccio; è una stupenda statua, dicevasi, peccato che le manchi l'animazione: si de-

siderava qualche Pigmalione che sapesse infonderle il fremito della vita.

Ella diceva a fior di labbro le battute della sua parte, girava intorno i suoi grandi occhi azzurri a guardare gli abbigliamenti delle dame nei palchetti, gli omaggi dei cannocchiali de' signori, sorrideva tranquillamente con un certo suo sorriso fine e misterioso, pareva aspettasse anche lei le venisse da qualche luogo comunicata la scintilla del fuoco sacro. Ma frattanto osservava l'arte e i mezzi de' suoi compagni, gli effetti del pubblico: pensava, paragonava, studiava.

Suolsi dire che Adelaide Ristori fu allieva della Marchionni. Se la cosa s'intende nel senso che la Marchionni diede qualche consiglio, che chiamerò tecnico, all'esordiente, che questa studiò sulla grande artista l'analisi, per così dire, di alcuni dei potenti effetti che sapeva ottenere nel pubblico, è una verita; ma se si volesse significare che la Ristori seguì le orme della Carlotta e ne adottò i principj e il genere dell'arte, mi pare che si direbbe una cosa men vera.

L'arte della Ristori riuscì una rivoluzione contro quella di cui la Marchionni fu forse il più strenuo campione, il più splendido esemplare; era un' arte dignitosa, nobile, severa, ma piena di affettazioni, di convenzionalismo, di esagerazioni, un' arte un po' affatturata. La Ristori si adoperò a ridurla più semplice, più naturale, più vera; continuò da sua parte la grande opera che aveva intrapresa e già condotta a buon punto il sommo artista Gustavo Modena.

Se la Ristori ha da dirsi allieva di qualcheduno, oltre di sè stessa, io credo che la si deve proclamare allieva del Modena, quantunque non sia mai stata in compagnia con lui, e forse non ne abbia mai avuto parola d'ammaestramento.

Ma è il metodo del Modena ch'ella scelse ed applicò al carattere, ai mezzi, alle doti particolari del suo talento, della sua personalità artistica; fu il sistema di recitare, d'intendere la parte, di incarnare il personaggio, di esprimere il sentimento e la passione coll'accento, colle mosse, colla fisonomia, che la grande attrice prese dal Modena, e senza ricopiare, anzi conservando una spiccata e grande originalità, seppe far suo.

La prima volta che Adelaide Ristori vide Gustavo Modena a recitare dovette essere per lei come una grande rivelazione. Quello che ella andava seco stessa cercando, immaginando, studiando, dovette apparirle preciso e concreto nell'arte di quel sommo: la scintilla del fuoco sacro le si accese, suscitò la potenza latente, animò la bella statua, ne fece estrinsecarsi l'artista.

La Compagnia Reale non aveva trovato progressi abbastanza felici nella giovane comica per aver desiderio di scritturarla come prima amorosa; e la Ristori andò ad assumere quella parte in altra compagnia; e per una diecina d'anni non tornò più in Piemonte dove aveva fatto le sue prime armi.

In questo frattempo, era diventata una grande attrice: la prima di tutte le sue coetanee.

Roma specialmente l'aveva riconosciuta e proclamata tale; e non è meraviglia se ella ami sopra tutte le città italiane quella Roma che l'ha fatta sua.

Un matrimonio illustre, a Roma appunto, parve doverla togliere alle scene; ma l'amore dell' arte era troppo in lei, perchè ella resistesse all'attrazione dei lumi della ribalta.

Dopo essere stata l' ornamento e la fortuna di parecchie compagnie drammatiche e sopratutto di quella del Domeniconi, dove ebbe a compagno in qualità di primo amoroso Tommaso Salvini, Adelaide Ristori venne prima donna in quella Compagnia Reale che l' aveva lasciata partire tanti anni prima, senza troppi desiderj e troppi rimpianti.

***

La esimia artista era allora nella pienezza dei suoi mezzi e direi all' apogeo della sua eccellenza artistica.

L'aspetto, sempre bello del pari, aveva acquistato maggior dignità ed imponenza: della voce, sempre soave, penetrante, simpatica, ella aveva imparato a servirsene colle più efficaci modulazioni, colle più seducenti finezze, con tutte le accortezze e le felici abilità dell'accento. Chi la sentiva nella confessione di Maria Stuarda al quinto atto della tragedia dello Schiller, doveva rimanere meravigliato, come, con mezzi in apparenza così pochi, così semplici, stando quasi immobile, parlando sommesso, una donna potesse farvi commovere e piangere e fremere, mercè la malìa della sua voce.

Grande nella tragedia, era a pari altezza nella commedia eziandio, e chi la vedeva nelle gelosie di Zelinda e Lindoro del Goldoni, doveva conchiudere che così, così come lei e non altrimenti si doveva recitare la vera commedia.

Gli applausi e la gloria della sua patria non le bastarono più, e Adelaide Ristori, recandosi a Parigi a far riconoscere il suo primato artistico dalla presuntuosa millanteria francese, iniziò quei pellegrinaggi artistici all' estero che ora sono diventati endemici ai nostri artisti drammatici, per poco che si levino su dal livello comune.

A Parigi il successo della Ristori fu immenso.

Lasciamo stare se ad esso concorsero certe condizioni speciali del momento, se un poco non fu con arte preparato, suscitato, gonfiato; ma in realtà fu meritato e l'arte italiana n'ebbe onore non poco.

Però, al ritorno di lei in Italia, i critici più severi trovarono che il recitare a stranieri poco intelligenti della nostra lingua e il volere farli comprendere, aveva tratta l'attrice a sforzare certi effetti, ad esagerare la parte plastica della sua recitazione, a ingrossare certe note, le quali per codesto perdevano di finezza e di grazia: e a seconda che la Ristori andava in paesi sempre meno famigliari colla lingua italiana, l'opinione dei critici severi si veniva diffondendo e diventando a poco a poco anche quella dei pubblici.

Ad ogni modo Adelaide Ristori, che fu somma, che fu il Modena femminino della nostra arte drammatica, è pur sempre una grande artista. Ella, come appunto il Modena, starà con un'aureola di gloria nella storia del nostro teatro, quale la più splendida incarnazione femminile d'una profonda e benemerita rivoluzione nell'arte di recitare. Di grande ingegno, d'animo generoso, d'indole amabilissima, ella meritò come artista quel posto eminente di supremazia a cui pervenne; come donna, quella distinzione di dama di cui più di qualunque altra nata di sangue aristocratico seppe mostrarsi degna. Ella seppe dell'arte sua luminosamente onorarsi e quell'arte da lei idolatrata, splendidamente onorare.

UNUS NULLUS.

BIBLIOGRAFIA

Sei preludj e sei fughe — Sei romanze senza parole — Tre divertimenti per pianoforte, di Giulio Gadda — Edizioni di D. Vismara — Milano.

Abbiamo letto con attenzione le composizioni di cui abbiamo posto il titolo in testa a questo articolo, scritte per pianoforte dal maestro Giulio Gadda. Il Gadda è favorevolmente conosciuto come primo organista del nostro Duomo. Sono degni di lode i preludj e le fughe, sebbene il maestro talora si prenda qualche licenza armonica, non troppo consentanea allo stile severo, e talora divaghi un po' troppo nei divertimenti che intreccia allo sviluppo dei soggetti. Fra le diverse composizioni a noi pare meritevole di speciale menzione la fuga in *do minore* (N. 4) *a quattro parti*, preceduta da un bel preludio a canone a due parti. I soggetti tanto del canone quanto della fuga, senza pretenderla ad assoluta originalità, sono notevoli per chiarezza e severità di stile. La fuga in *si bemolle* (N. 2) per la brevità del soggetto ci pare più un fugato, che una vera fuga. In tutte però si riscontrano dei particolari pregevolissimi. Fra le romanze senza parole è assai carina la seconda *(Bella siccome un angelo)*. È semplice, ma armonizzata con gusto e finezza, e di proporzioni gentili. È un componimento che starebbe bene sul leggio delle gentili cultrici della buona musica. In qualcuna di queste romanze, come il N. 3 (*L'ho perduta*), l'autore dimentica un po' lo stile da camera con certi tremoli e slanci troppo teatrali. I tre divertimenti poi ci sembrano i lavori meglio riusciti. Il N. 1 *(La capricciosetta)* è un pezzo assai spigliato e fatto con molto spirito. Elegante e bella è la *Mazurka*. L'improvviso ci sembra inspirato, e forse un po' troppo, da un *Impromptu* di Chopin, di cui è imitata la forma e il genere. Dopo tutto, non ci resta che a fare i nostri complimenti al bravo Gadda, raccomandandogli però di aver cura che le future edizioni dei suoi lavori siano un po' più corrette delle presenti.

FRÀ DIESIS.

MEMENTO ARTISTICO

J. LEMMENS, antico professore d' organo al Conservatorio di Brusselle, fondatore della Scuola di Musica sacra di Malines, ha cessato di vivere il 30 gennajo 1881, nei suoi possedimenti di Luiterpoort, presso Malines, fra le braccia di tutta la sua famiglia. Questo profondo musicista fu autore di un'eccellente *Scuola d'organo*, che è stata adottata universalmente, e di diverse composizioni per tale istrumento nello stile classico. Fin dall'anno 1850, J. Lemmens si fece conoscere a Parigi. Nel 1852, diede diversi concerti facendo udire delle sue opere sul grande organo di San Vincenzo da Paola, poco prima fabbricato dal Cavaillé-Coll, innanzi ad un scelto numero di professori e dilettanti, fra i quali si notavano Halévy, A. Thomas, A. Adam, Benoist, Boëly e diversi professori del Conservatorio.

Quelle audizioni hanno segnato il punto di partenza della rigenerazione compiutasi in Francia nell'arte dell'organista. Lemmens ha formato alla sua scuola un gran numero di allievi, che sono oggi maestri; citeremo specialmente Widor, Guilmant, Andlauer, Loret, professore alla Scuola di Musica sacra di Parigi, e Mailly, professore al Conservatorio di Brusselle.

EDOARDO SONZOGNO, Editore Proprietario. TIP. SONZOGNO. BONELLI CARLO, Gerente responsabile.