IL TEATRO ILLUSTRATO

PREZZI D'ABBONAMENTO:

Franco di porto nel Regno. . . .		Anno L. 6 —	Sem. L. 3 —
Stati dell'Unione Postale .	(*in oro*)	» » 8 —	» » 4 —
Africa, America del Nord .	»	» » 10 —	» » 5 —
America del Sud, Asia, Austr.	»	» » 12 —	» » 6 —

Un numero separato Cent. 50 in tutta Italia.

Anno I. — Giugno 1881. — N. 6.

EDOARDO SONZOGNO
EDITORE
Milano. — Via Pasquirolo, N. 14.

TEATRO DAL VERME. — *STELLA BONHEUR* nell'opera **CARMEN**, di GIORGIO BIZET.

S. AUTERI-MANZOCCHI

Non sono molti anni che l'opera *Dolores* annunziava al pubblico italiano la comparsa di un nuovo scrittore di musica drammatica, il maestro Salvatore Auteri-Manzocchi, e non appena l'ugola incantata d'Isabella Galletti-Gianoli modulava le melodie appassionatamente penetranti dell'Auteri, questo nome diveniva d'un tratto caro agli Italiani.

Auteri, in mezzo alla compassionevole caterva di quei musicisti che hanno scambiato l'arte musicale colla meccanica o la cabalistica dei suoni, ha seguito la scuola melodica che fece grandi Pergolese, Paisiello, Rossini, Bellini e Verdi, per non citare che i primi nomi che si offrono alla nostra memoria.

Ma se si può diventare profondi combinatori di suoni, non dipende da noi il creare una di quelle frasi che commuovono il pubblico, e ci fanno credere ad una misteriosa comunicazione sentimentale fra il poeta musicista e l'uomo uditore.

Auteri-Manzocchi non apprese le prime nozioni di musica che all'età di ventitrè anni, avendo spesa la sua giovinezza a studiare belle lettere, ad ammirare il canto squisito di sua madre ed a strimpellare il pianoforte ad orecchio.

Il sogno dell'Auteri giovinetto era di entrare in un Conservatorio di musica, per apprendervi la composizione; ma sua madre che conosceva quali e quanti sono gli ostacoli che devono superare coloro che si mettono nella carriera dell'*operista*, si oppose al desiderio del figlio, e lo relegò invece in un collegio di Firenze.

Nelle università di Pisa e poi di Palermo portò a compimento i suoi studj di diritto. Ma crediamo che l'Auteri pensasse più che alle Pandette ed ai Digesti, all'arte sua favorita, poichè si sa che, mentre frequentava l'Università, andava componendo sul pianoforte qualche nonnulla, che poi un suo amico traduceva in note sul rigo musicale tanto così per fargli piacere.

Questi primi abbozzi melodici della fantasia dell'Auteri piacquero a quanti li udirono, cosicchè non mancò chi consigliò il giovine a dedicarsi senza più alla musica.

E così fece.

Fornito di una cultura letteraria rara fra quelli che si danno alla musica, incontrato un eccellente maestro nel Platania, — il chiaro direttore del Conservatorio di Palermo — l'Auteri fece passi giganteschi negli studj intrapresi, e che compì poscia in Firenze sotto la direzione di un altro esimio musicista, il Mabellini.

In Firenze scrisse l'opera, mai rappresentata, *Marcellina*.

Chi diè vita al giovane artista fu la celebre Galletti, menzionata più sopra, la quale, udite alcune melodie dell'Auteri, conobbe subito che in lui c'era, come si dice, la stoffa del compositore, e, senza tanti preamboli, lo invitò a scrivere un'opera per lei.

L'Auteri non se lo fece ridire, e l'indomani di questo invito le presentò addirittura un'aria della nuova opera.

Il giovane compositore comprese che quell'aria doveva decidere del suo avvenire, e in essa versò tutta la poesia della sua anima: in questo modo fu creata l'aria « *Sempre ne' miei deliri* » che canta *Dolores* al suo primo presentarsi in iscena.

Nel carnevale del 1875, al teatro della Pergola di Firenze, un pubblico il più intelligente conferiva il diploma di maestro all'Auteri, e gli schiudeva il primo passo ad un avvenire di dolcissime soddisfazioni.

Il successo della *Dolores* venne confermato dal pubblico di Milano, e poscia da quello di parecchie città d'Italia e dell'estero.

Dopo la *Dolores* l'Auteri scrisse il *Negriero*, spartito che doveva essere rappresentato alla Scala, ma ritirato dall'autore tostochè s'accorse a qual sorte lo si destinava quando lo seppe affidato ad una compagnia non adeguata alla importanza della musica.

Il *Negriero* non fu rappresentato che a Barcellona, sulle scene del Liceo, dove trovò un pubblico degno di applaudire un'opera alla quale l'Auteri consacrò calde premure, tutto l'entusiasmo della sua anima d'eletto artista e i tesori del suo scrigno melodico.

La seconda opera dell'Auteri applaudita sui teatri italiani fu la *Stella*, rappresentata la prima volta in Piacenza nel 1880 e con un successo il più lusinghiero.

I lettori del *Teatro Illustrato* ebbero già a suo tempo notizia dell'esito riportato dalla *Stella* a Firenze in quest'anno, e nel prossimo numero potranno apprendere quale fortuna l'attendeva al nostro Dal Verme.

Il maestro Auteri è una delle più belle speranze del teatro melodrammatico italiano. Giovane colto, pieno di fede e di nobile entusiasmo per l'arte, ha saputo farsi una giusta idea della condizione del teatro e dell'operista del nostro tempo.

Si grida da tutti che la via del teatro diviene ogni giorno meno accessibile ai musicisti, perchè non si sa più a che santo votarsi. Il pubblico non si accontenta troppo facilmente delle schiette e semplice attrattive melodiche che formarono la delizia dei nostri padri, e d'altra parte non è disposto di troppo a lasciarsi sedurre dalle minute ricerche e dai pensati artificj che in questi ultimi tempi invadono — e talvolta ad esuberanza — il campo dell'arte.

In mezzo a queste dicerie è prezzo dell'opera il fare qualche considerazione.

Lungi dal condividere siffatti enunciati, a noi sembra che nessuna epoca sia stata adatta ad un vero concepimento melodrammatico, quanto è quella in cui viviamo.

Il male del maggior numero dei giovani maestri sta nel proporsi un sistema, nel mettersi a scrivere sopra una specie di falsariga che impedisce la manifestazione d'ogni individualità, nella timidezza di disvelarsi apertamente coi propri pregi e coi propri difetti, cioè con quei tali difetti che vanno inerenti alle qualità stesse; insomma nello scegliersi un cammino prestabilito per non avere il coraggio di lasciarsi guidare anzi tutto dal proprio sentimento.

L'Auteri non è di questo numero, emergendo fra i maestri contemporanei per le sue qualità caratteristiche, pel suo stile personale, in grazia al quale una di lui frase la si distingue tosto fra mille.

Con ciò non intendiamo asserire ch'egli sia un rivoluzionario in arte: tutt'altro. Nello studio de' suoi lavori ci appare il musicista così devoto del passato come fidente dell'avvenire. Egli concilia nella sua anima d'artista questi due formidabili avversari, come effetto a causa; e difatti come non iscorgere un legame nello sviluppo continuo e graduale di tutti i mezzi che l'arte stessa andava creando per il proprio trionfo?

È adunque un errore il volere attenersi all'una piuttosto che all'altra di queste vie. Di vie non ne vediamo che una sola: quella cioè nella quale gli ingegni più forti dei nostri tempi hanno condotta l'arte con lungo e laborioso procedimento, onde essa si è giovata ed arricchita coll'avvicendarsi e completarsi delle molteplici forze che l'hanno avvivata.

E l'Auteri, mentre va salutato il cantore della passione, non ha rinunciato all'ausilio dell'arte progredita.

L'Auteri non ignaro delle vicende dell'arte, ne ha seguito, con occhio d'artista e di pensatore ad un tempo, le varie fasi. Egli la vide in Italia manifestarsi dapprima coi suoi modi più semplici, senza altra mira che di sedurre il pubblico colle attraenti e caste linee de' suoi contorni. — La melodia era tutto. — Un pezzo era composto di una o più melodie; l'opera intera era una serie di vari pezzi foggiati con forme convenzionali.

La vena melodica italiana, facile ed abbondante, trasse largo frutto da questo sistema, ed arricchì il teatro di preziose cantilene, che valsero di per sè sole a risvegliare i più caldi e sinceri entusiasmi.

Vide poscia l'arte nostra, anelante sempreppiù ad una meta di progresso, cominciare a distaccarsi dal convenzionalismo della forma, per attenersi ad una più fedele esplicazione del dramma, e compiacendosi poi e giovandosi a suo modo degli esempi d'oltremonte la vide di recente affermarsi più completa e gagliarda negli ultimi lavori dei grandi musicisti contemporanei.

Ma la via fu unica, non cambiarono che gli ingegni, i quali concorsero ad abbellirla, portando ciascuno il proprio trofeo di vittorie.

Lo stile personale di un musicista concorse a formare lo stile parimenti personale di un altro, e con questa catena, o trasfusione di principj e di elementi artistici s'ebbe l'arte odierna. Ogni musicista oprò a vantaggio dell'altro, e giovandosi di tutti quei mezzi che potessero valere a spingere la musica in quel campo di maraviglie e di progresso che ha tanto allargato i suoi procedimenti e il suo dominio.

E se ai dì nostri un nuovo musicista s'aggregò alla schiera dei veliti insigni dell'arte melodrammatica, questi è l'Auteri per la sua personalità gentile ed appassionata ad un tempo.

Dopo il successo riportato dalla *Stella*, ebbe dall'editore E. Sonzogno l'incarico di scrivere una nuova opera. Questa è già a buon punto e s'intitola il *Conte di Gleichen*.

Grandi sono le speranze che gli italiani ripongono nel valente musicista siciliano, e dal progresso da questi fatto dalla *Dolores* alla *Stella* si può, con fondamento di causa, attendersi da lui un lavoro di lena, e, ciò che più conta, un getto di spontanea ispirazione.

Lasciamo adunque l'Auteri alle caste ebbrezze della sua Musa gentile, ed aspettiamo il giorno in cui ne sarà dato festeggiare un nuovo trionfo dell'arte.

E. Mariani.

ESPOSIZIONE
internazionale di musica

I.

Gli strumenti a tastiera.

L'Esposizione musicale, nel locale del nostro Conservatorio, è visitata da tutti con vivo piacere per la copia di oggetti preziosi che vi si trovano raccolti. Fu questo un pensiero veramente felice, e coronato dal migliore dei successi.

Chi pone piede nel primo andito della mostra vede tosto alcuni pianoforti distinti gli uni dagli altri per diverse innovazioni di maggiore o minor conto. Singolare fra tutti è un pianoforte con nuova tastiera cromatica, della ditta Brizzi e Nicolai di Firenze. In questo strumento è invariabile la successione di un tasto bianco ed uno nero, e non appare più la base tipica del nostro sistema musicale. — Non pronunciamo un giudizio definitivo su questa innovazione, ma solo osserviamo che l'ordine dei tasti del pianoforte, dell'organo e dell'*harmonium*, non è per nulla arbitrario, ma è bensì il risultato delle speculazioni teoriche e della pratica di parecchi secoli, infine del logico e naturale sviluppo dell'arte dei suoni, e che perciò doversi con cautela accogliere quelle innovazioni che sovvertono tutto un sistema sancito dalla esperienza e coronato da successi maravigliosi. — Nel nuovo strumento il *si* e il *do*, e il *mi* e il *fa* perdonsi in una fuga di tasti non avente più alcuna relazione colle fasi storiche dello strumento, nè con quelle teoriche fondate sul principio tetracordale dei Greci antichi, e cioè sulle serie tipiche *si*, *do*, *re*, *mi* e *mi*, *fa*, *sol*, *la*, nei tetracordi disgiunti; e *mi*, *fa*, *sol*, *la* e *la*, *si*♭, *do*, *re*, nei tetracordi disgiunti. — Ma, come abbiamo detto — questo non è che un modesto e provvisorio parere che siamo pronti a modificare, se ve ne sarà il bisogno, dopo un meno fuggevole esame dello strumento in discorso. Non crediamo di apporci male ritenendo che questa nuova tastiera sia stata suggerita dall'intento di fondare la scienza dell'Armonia dei suoni non più sui gradi diatonici della nostra scala, ma invece sulla serie dei dodici semitoni.

La casa Pleyel, Wolff e C. di Parigi, ha esposto un pianoforte verticale con una pedaliera orizzontale per uso di studio, di tre ottave e mezzo (30 note), larga 1 metro e 40 centimetri; lunga, 1 metro e 50 cent.; ed una seconda *tastiera traspositrice*. Questa tastiera, che, come la pedaliera, si adatta a tutti i pianoforti, permette di trasportare un pezzo di musica in tutti i toni, suonando sempre in un tono unico: è questa tastiera suppletoria — e che si sovrappone a quella stabile — che innalza o abbassa un dato pezzo di un semitono, di un tono e più sino ad un' intera ottava, secondo che la si fa scorrere a destra o a sinistra, essendo alquanto più corta della tastiera principale. L'apparecchio non potrebbe essere più ingegnoso, ma ci sembra ideato per *arrestare* anzichè per far *progredire* lo studio della musica. I dilettanti e quanti sono digiuni di nozioni d'armonia accoglieranno del resto con favore questa innovazione — per sè stessa ingegnosissima — perchè può loro in più di un incontro tornar utile; ma gli artisti di vaglia non ne faranno gran conto. — Il Wolff è l'uomo delle invenzioni, e a lui, egregio pianista, devesi anche il *pedale tonale*, applicabile pur esso a tutti i pianoforti a coda o a corde oblique fabbricati dalla stessa casa Pleyel, Wolff e C. Il pedale tonale serve ad alzare uno o più smorzatori, secondo l'armonia voluta dal pianista, e permette di separare l'*armonia tenuta* dalle *note di passaggio*, le quali, — ha osservato benissimo il Reyer, — come il loro nome lo indica, non devono fare che *passare*, poichè esse sono estranee all'accordo. Mercè questo perfezionamento sono tolte la confusione e la cacofonia che nascevano dalle corde del pianoforte allorchè suonavasi col pedale comune del *forte*, il quale alza non i soli smorzatori dei suoni voluti, ma tutti indistintamente.

Gli amici del rumore però non si lagnino, perchè il *pedale tonale* nulla toglie ai soliti pedali, che possono funzionare lo stesso quando il pianista lo voglia.

Il pedale tonale, od armonico, lo si colloca sotto il pianoforte vicino agli altri due, ed è l'annesso di una piccola tastiera di una ottava, posta di dietro e al disopra della grande, nella guisa di una tastiera di registri, e della quale ciascun tasto, sotto la pressione rapida del dito, toglie istantaneamente gli smorzatori dello stesso nome, da un capo all'altro dello strumento. Si possono abbassare più tasti alla volta, per es., quelli dell'accordo *do*, *mi* e *sol*, in modo di avere queste note pronte a vibrare liberamente insieme in tutte le ottave. Ed è allora che adoperasi il nuovo pedale, che è necessario di abbassare perchè l'effetto voluto si produca nel suonare, e che basta lasciare perchè questo effetto cessi istantaneamente.

Sebbene sia difficile trarre partito da questo congegno nei passi rapidi, pure merita grande considerazione, essendo inteso a rendere agli accordi la loro maggiore purezza ed omogeneità di risuonanza.

Sono esposti diversi altri pianoforti, fra i quali è di grande pregio quello di Kaps, di Dresda, a coda con triplice incrociamento di corde e con risuonatore.

E accanto a queste formidabili macchine sonore d'ultimo perfezionamento, è bello il riguardare gli umili strumenti dai quali ebbero origine.

È notevole il manicordo *(monochordium, clavicytherium,* specie di cithara a stanghette - tasti - *claves)*, le cui corde metalliche sono poste in vibrazione non dai *saltarelli* armati di penne, come nelle spinette e nei clavicembali, nè dai *martelletti* del Cristofori, come nel pianoforte, ma da una tangente metallica (linguetta d'ottone). Tutto il meccanismo — semplice e primitivo — consiste in una stanghetta (clavis) alla cui estremità è confitta detta tangente, la quale, allorchè si abbassa un tasto, si alza dal lato opposto e va a colpire le due corde all'unissono per ciascuna nota. Questo manicordo appartenne ad Eleonora di Montalvo, fondatrice dell'ordine delle Montalve, nel 1659.

Vi sono pure esemplari di uno strumento chiamato *virginale*, prediletto da Elisabetta regina d'Inghilterra. Era una specie di *spinetta* di forma quadrata, perchè la spinetta propriamente detta, e che si suol attribuire al veneziano Spinetti, aveva invece la forma di un'arpa coricata orizzontalmente sopra una *cassa armonica*.

Di molto interesse storico sono i modelli dei perfezionamenti della meccanica del pianoforte, dal primo saggio di *martelletti* del padovano Cristofori (1711), ai congegni dello Schroeter (Dresda, 1717), Marius (Parigi, 1716), Stein, (Augusta, 1725), Mason, (Londra, 1750), Zumpe, (1754) e Broadwood, (Londra, 1780).

Fra gli strumenti a tastiera dobbiamo menzionare un organo portatile a doppia tastiera e 16 registri, alcuni dei quali eccellenti per dolcezza d'impasto e bella imitazione di altri agenti sonori. È dovuto alla fabbrica di I. Estey S. L. di Brattleboro Vermout, nel Nord dell'America.

L'organo del Bernasconi, collocato nella sala del Conservatorio, è mirabile per la venustà del ripieno, di una potenza sonora anche superiore al bisogno del locale. In questo organo la strumentazione è svariatissima e riuscita così bene da simulare gli strumenti imitati alla perfezione. È un lavoro pregievolissimo e che onora l'arte italiana.

L'ingegnere Enrico Porta di Genova ha voluto riparare all'inconveniente capitale del pianoforte — il pressochè immediato affievolimento del suono, — ed a quello dell'*harmonium* — la deficienza di brio — riunendo questi due strumenti in uno solo, nel *Claviorchestrion*, fornito di ricca strumentazione, compresa la gran cassa coi piatti turchi. L'istrumento ha, come l'organo, una pedaliera, ed è importante il notare che il pianoforte e l'*harmonium* si possono, volendo, separare l'uno dall'altro senza alcun inconveniente, e servirsene come meglio talenta. — Il *Claviorchestrion*, come esprime il suo nome, mira a sostituire in certo modo l'orchestra.

Venne ideato dal suo autore, che forse si ricordava di altri strumenti congeneri di Alessandre, anche per rendere meno enorme la differenza che passa fra la musica orchestrale e quella ridotta per pianoforte.

È bensì vero che le riduzioni non appartengono che in rari casi alla grand' arte, e che per quanto il *Claviorchestrion* sia uno strumento ingegnoso, non potrà che parodiare l'orchestra e gli effetti che le sono tutto propri.

I visitatori della Esposizione si fermano, compresi da un senso indefinibile, innanzi ad un pianoforte sul quale Gaetano Donizetti compose alcune fra le sue più belle opere, e che il famoso maestro voleva si conservasse come uno dei suoi più dolci e preziosi ricordi.

TEATRI DI MILANO

ALLA SCALA.

MEFISTOFELE, di Arrigo Boito.

Dal *Mefistofele* che udimmo, tredici anni or sono, alla Scala, a quello riprodotto sulle stesse scene la sera del 25 dello scorso mese, ci corre quanto basta per fare di un'opera eccentrica, prolissa, plumbea un lavoro che non oltrepassa i confini, già per sè stessi vastissimi, dell'arte e ammirabile per più di un titolo. Nel *Mefistofele* riformato l'autore ommise nientemeno che l'intera prima parte del quarto atto, quella del Consiglio di Stato, col discorso della corona, e l'intermezzo sinfonico della battaglia comandata e vinta da Mefistofele, il *nemico della luce*, naturale alleato — leggesi nelle note del vecchio libretto di Boito — della Chiesa! Che il rugiadoso duca Scotti gli perdoni la giovanile scappata! Questo intermezzo si chiudeva con una parodia del *Te Deum*, la quale andava a congiungersi allo scoppio delle fanfare infernali e al tuono delle cannonate.

Notevoli cambiamenti furono fatti al prologo, e più ancora all'atto primo, alleggerito di lunghe tirate persino in latino; e modificazioni furono fatte pure nel sabba romantico. Nulla diciamo poi delle molte alterazioni, soppressioni, aggiunte, cambiamenti del terzo atto, nel quale eravi una maledizione in prosa, perchè alla foga terribile — come scriveva Boito — della passione di Faust non avesse fatto argine la misura del verso! — Fra le pagine soppresse c'è pur quella i cui versi formavano una piramide capovolta. Chi sa mai per qual ragione il poeta aveva adottata questa figura geometrica! Nè l'ultimo atto andò scevro di ritocchi importanti. A codeste modificazioni si aggiunga quella della strumentazione — interamente rinnovata — e poi si dica se il *Mefistofele* d'oggi è ancora quello del 1868.

Come si sa, il *Mefistofele* corretto e migliorato, fece la sua prima comparsa sulle scene del teatro Comunitativo di Bologna il 4 ottobre 1875, sotto gli auspicii del Casalini, sindaco di quella città e grande favoreggiatore dell'arte musicale, e l'accoglienza ricevuta fu tale da far dimenticare al Boito l'infausto successo di Milano. Dopo Bologna, applaudirono a quest'opera parecchie altre città d'Italia ed alcune dell'estero.

Nè la critica fu dovunque e sempre di un avviso.

In Italia, dove pochi possono leggere l'immortale poema di Gœthe nella lingua originale, e quindi dove pochi sono i giudici competenti della *riduzione* Boitiana, si portò il *libretto* ai sette cieli, mentre in Germania si fecero delle riserve di non lieve momento. Di conseguenza anche sulla musica non si fu sempre di un avviso. Ad esempio, nel quartetto la veste musicale si attaglierebbe, secondo la critica tedesca, soltanto all'ironico Mefistofele ed a Marta, vecchia ciarliera, non già a Margherita ed a Faust, i quali — sempre stando coi tedeschi scrittori — senz'ombra di passione si esprimono e muovono con *coquetterie* « alla francese o all'italiana. » Inoltre, per l'arbitraria disposizione delle parti del lavoro, si sarebbe voluto che il Boito avesse intitolato la sua *opera* « scene della prima e seconda parte del *Faust* di Gœthe. » Ma già prima da altri era stato negato il titolo d'*opera* al *Mefistofele*, chiamandolo un lavoro drammatico-musicale *sui generis*.

Nella prima edizione del libretto del *Mefistofele*, l'autore aveva voluto informare il suo lettore sull'essere dell'eroe Gœthiano.

Kennst du den Faust?

Queste parole servono di epigrafe al prologo in cielo, e siccome l'autore del libretto supponeva la massa del pubblico del 1868 versata nella lingua del Reno, così non si era dato allora la pena di tradurle. Invece quest'anno l'epigrafe venne recata in italiano: l'autore ebbe meno fiducia nella coltura dei suoi lettori, ma almeno fu capito.

T'è noto Faust?

Se a questa domanda non rispondesse Boito medesimo, per noi sarebbe un po' difficile.

« Ogni uomo arso dalla sete della scienza e della vita, invaso dalla curiosità del bene e del male è Faust. — Ogni uomo anelante all'Ignoto, all'Ideale è Faust. »

E il Boito fa poi così parlare il suo eroe:

— « . . . . Ogni mortale
Mister conobbi, il Real, l'Ideale,
L'Amore della Vergine e l'Amore
Della Dea.... Sì.... Ma il Real fu dolore
E l'Ideal fu sogno. . . . » —

In questi versi s'acchiude la sintesi del famoso poema, da taluni tenuto per un *enigma*.

Come si può facilmente pensare, si vola spesso nel campo delle astrazioni e della metafisica, le quali nulla hanno a vedere con un'arte essenzialmente sentimentale. In questo caso l'attività dello spirito torna a discapito dei moti affettivi.

Ma Boito voleva il trionfo della propria idea ad ogni costo, ed ecco che noi lo vediamo a chiamare in suo soccorso l'elemento maraviglioso.

Egli ci fa assistere nel prologo in cielo alla scommessa di Mefistofele col vecchio Padre, agli inni delle falangi celesti, al coro dei cherubini, alle preci delle peccatrici, e forse vince Schumann, che lo aveva preceduto nella grande pittura di un mondo creato da una fede feconda di poesia e d'amore.

Dopo che lo spirito si è inebbriato santamente nelle teodie del cielo, abbiamo innanzi la *Notte del Sabba romantico*, e in questa Boito non ha più a maestro Schumann, ma Weber. Senonchè, a nostro modestissimo avviso, il Bròcken non fa dimenticare la *gola del lupo*. E dopo il *Sabba romantico* abbiamo la *Notte del Sabba classico*. Quivi è un'armonia di luce incantevole, di acque limpide, di cespugli, di fronde e fiori, d'aere innamorate, di voci estatiche, Sirene, Fauni, Coretidi e danze vereconde.

E quando Faust è per morire — *redento dal fuoco d'amore* — appare in lontanànza una visione di popoli celestiali, spingendosi il poeta così nelle più alte regioni del maraviglioso.

Davvero che più in su del cielo non si poteva volare con lo slancio della poetica fantasia.

La parte *umana* del libretto, o poema, come è meglio chiamarlo, l'abbiamo nella *festa di Pasqua* (atto primo), nella quale però Boito non fu così felice come Gounod nella Kermesse; poi nella *scena del giardino*.

Se in questa e Faust e Margherita perdono alquanto del loro carattere ideale, per farsi pedestramente terreni, e abbandonarsi a pazze risa, bisogna però convenire che il pezzo, come musica teatrale, è degno di chi scrisse il Prologo, e i due Sabba.

E un atto umano, realistico è il terzo: la *morte di Margherita*, toccante alle lagrime. Si è voluto criticare dal Reyer, come puerile, il vocalizzo sulle parole « *Come il passero del bosco* » ma questa la ci pare una censura meticolosa. La musica di quest'atto la si direbbe emanata dal sentimento di un Pergolese o di un Bellini.

Da quanto abbiamo discorso si raccoglie che il Boito nel trattare l'elemento leggendario, ideale, soprannaturale, ha mostrato un ingegno prepotente, perocchè la gloria del cielo, l'orridezza del Bròken, la bellezza delle rive del fiume Penèjos, la Elena ideale e la figura veristica di Margherita ebbero per lui una forma d'arte la più eletta.

Noi ammiriamo quanto mai si può dire il bell'ingegno del Boito, e confessiamo che se nel corso del *Mefistofele* vorremmo non incontrare le dissertazioni fisolofiche e metafisiche che scemano l'*interesse* della creazione poetico-musicale e la raffreddano, innanzi a qualche altra pagina, egli ci fa provare vere e grandi emozioni.

Ripetiamo: il prologo, tutta la scena del giardino (col quartetto), la *fuga* del Sabba romantico, tutto l'atto del carcere (morte di Margherita), la serenata nel Sabba classico, il concertato « *Poesia libera t'alza pe' cieli* » e la ripresa dello squarcio più grandioso e solenne del prologo sono pagine che giustificano la fama dal Boito conquistata.

Checchè si dica l'Italia è sempre feconda di ingegni privilegiati, e noi, rivolgendo gli occhi nel campo dell'arte nostra, vediamo con orgoglio sorgere un nobile manipolo di poeti-musicisti i cui nomi, avvolti nell'aureola prestigiosa di nuovi trionfi, formeranno una nuova e gloriosa costellazione d'artisti.

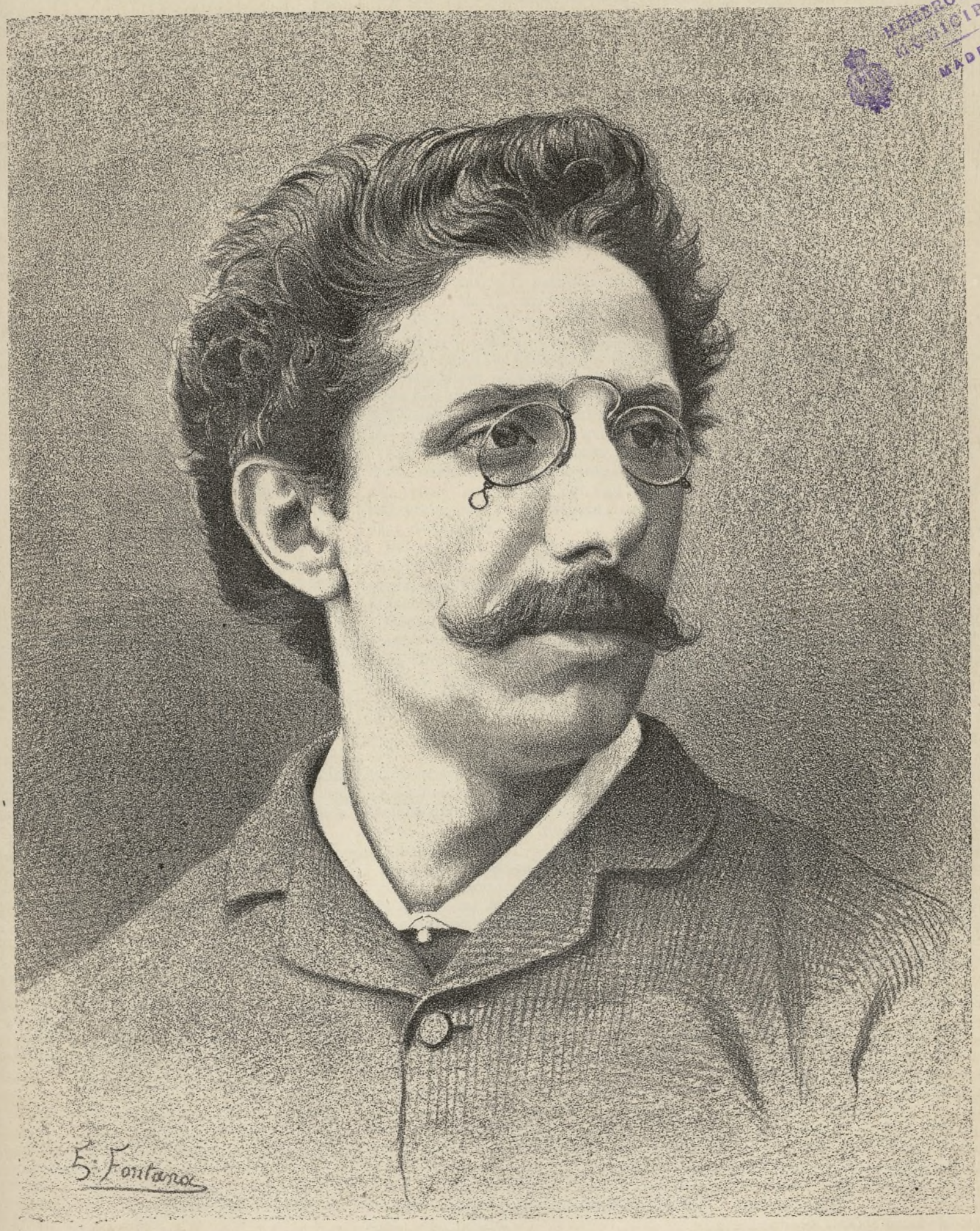
Il *Mefistofele* fu interpretata dalle signore Maddalena Mariani Masi e Flora Mariani De Angelis, e dai signori Marconi e Nannetti, ecc.

La signora Mariani Masi non dovrebbe aspettare che il teatro abbandoni lei, e gli altri — salvo il Nannetti — non farebbero male a scegliere per le loro poco edificanti gesta un teatro più modesto. Stupendamente i cori e l'orchestra. Le scene, i meccanismi, gli attrezzi, le decorazioni, il vestiario, insomma tutta la parte ottica dello spettacolo veramente degna di un teatro riccamente dotato qual è la Scala.

DAL VERME.

CARMEN, di Giorgio Bizet.

Nel novembre dello scorso anno, l'opera *Carmen*, di Giorgio Bizet, riportò tale un successo di fanatismo al Dal Verme, che l'impresa di quel teatro pensò bene allestirla di bel nuovo nella occasione della



Salvatore Autero Manzocchi

Esposizione Industriale Nazionale, perchè riconosciuta uno spettacolo degno dell'importante avvenimento.

Un tanto onore ben ispettava alla *Carmen*, essendo dessa senza dubbio il miglior lavoro apparso in questi ultimi anni nel teatro melodrammatico europeo.

Alla prima rappresentazione della odierna riproduzione della *Carmen* (la sera del giorno 24 dello scorso mese) intervenne un pubblico molto numeroso e distinto, in mezzo al quale sfolgoravano la giovinezza e l'eleganza milanese.

L'opera del Bizet fu accolta dalla *introduzione* al *finale ultimo* coi più eloquenti segni d'aggradimento e d'ammirazione. Nè poteva una musica così ispirata e dotta incontrare diversa sorte innanzi ad un pubblico intelligente, educato al bello dell'arte, amante della melodia — e la *Carmen* può dirsi da cima a fondo un getto continuo di melodie le più originali e caratteristiche — ed avvezzo a gustare i prodigi della orchestrazione moderna.

Gli è per ciò che l'autore della *Carmen* è un maestro anche per il pubblico, *un homme de théâtre*, come si piacquero chiamarlo in Francia.

La Bonheur (Carmen) e il Mozzi (Don Josè) si mostrarono grandi in quest'opera in tutto il rigore di questa parola.

Nei loro pezzi riscossero applausi unanimi, calorosissimi, senza fine, specialmente dopo quel miracolo di creazione drammatico-musicale che è il finale ultimo.

La signora Bonheur interpreta la parte di Carmen alla perfezione. La sua voce si piega alla espressione dei più strani sentimenti di quel personaggio bizzarro, leggiero, crudele, sensuale, impavido, temerario, provocatore; le corde vocali del *medium* hanno una dolcezza lusinghiera, quelle gravi una maschia potenza, quasi un senso fatale. Ed è veramente degna di essere udita in quella melodia cromatica del primo atto ispirata al Bizet da una *complainte* avanese

« Ultè, nò, è na . . . . »

e che ella canta colle mani sulle ànche e con quel dondolamento della persona tutto proprio della donna spagnuola, dalla più umile alla dama dell'alta società.

Ed è *interessante* il seguire questa artista nelle varie peripezie del dramma, e il notarne tutte le trasformazioni psicologiche.

La sfrontata sigaraja del primo atto, nel secondo è la dolce amante del giovane brigadiere, e trova accenti soavissimi nella deliziosa melodia

« Lassù, lassù sulla montagna »

Nel terzo atto Carmen è una contrabbandiera, e noi la seguiamo in mezzo ai monti annojata dalla tenerezza di Don Josè e già preoccupata di un nuovo amante.

Ma è nell'ultimo atto dove la Bonheur si mostra, oltrechè cantante valentissima, attrice incomparabile.

Ella è fiera dell'amore del toreador, e lo dimostra coll'aria trionfante, accesa di voluttuosa febbre; e pel povero D. Josè, quando la scongiura ad aver pietà di lui, non ha che parole di ghiaccio, taglienti come il filo d'un rasojo. Nella lotta finale, ella combatte colle più crudeli armi di un beffardo cinismo, finchè, colpita dal pugnale di una esasperata gelosia, barcolla, manda dagli occhi lampi atroci e cade. In tutta questa scena di raccapriccio la Bonheur è assolutamente unica e degna di essere veduta.

Il baritono Salvati fu un Escamillo degno di ogni elogio: poche parti si adattano ai di lui mezzi più di questa per la quale richiedesi bella sonorità vocale, figura prestante, un artista per davvero.

Alle strofe di *sortita*, cantate con vita e con brio, fu applauditissimo dall'intero teatro.

E applaudita fu pure la signora Vincenzina Ferni nella parte di Micaela. Ella cantò con accento ben appropriato allo stile della musica del Bizet, e senza il panico che la paralizzava avrebbe riportato un successo anche maggiore.

Gli altri tutti, e in particolare la signora Borghi e il Mazza, concorsero a far apprezzare le bellezze dell'opera, non escluso l'esimio maestro Usiglio, il quale consacrò alla *Carmen* tutto il suo bell'ingegno, il suo cuore d'artista, il suo entusiasmo per il bello.

Ma ben più di questi elogi vale il nome dell'Usiglio, maestro concertatore e direttore d'orchestra a niuno secondo.

Egli fu coadiuvato con molto zelo e con molta capacità dal giovane maestro Hazon, che promette di riescire pur egli un ottimo interprete della buona musica e un valente capo d'orchestra.

Nei cori vi fu qualche incertezza, causa forse il lungo spazio di tempo corso fra la prova generale dell'opera e la prima rappresentazione,

Incontrò il plauso di tutti l'allestimento scenico fatto senza economie. L'impresa sapeva d'impiegare bene il suo danaro, e lo spese di gusto, coraggiosamente.

Delle scene così belle, come quelle dipinte in questa circostanza dal Fossati, si sono viste di raro; un vestiario così pittoresco come quello fornito dall'Ascoli non poteva che incontrare il plauso di tutti.

Concludiamo col dire che la rappresentazione della *Carmen* fu una non interrotta festa d'applausi alla musica e di ovazioni ai primari artisti.

Il Mozzi dovette cantare in mezzo a vivi battimani il suo bellissimo *arioso* « *Il fior che avevi a me tu dato* » una seconda volta; il Salvati dovette ripetere le strofe della sua aria di sortita e per poco non si fecero alla Bonheur ripetere l'*Avanese* e la *Seguidilla*.

Il successo raggiunse un grado d'entusiasmo nel gran duetto finale, dove la verità drammatica, e la potenza della musica, il prestigio della esecuzione non avrebbero potuto ire più oltre.

Nulla di più commovente si poteva desiderare da un poeta, da un compositore e dagli interpreti dell'artistica creazione.

Non vogliamo dimenticare di registrare il grande successo avuto pure da quella singolare e bizzarra trovata che è il coro dei monelli, nell'atto primo, pezzo che si volle anch'esso ripetuto.

Come è facile inferire da quanto si è detto, la *Carmen* al Dal Verme costituisce uno spettacolo degno di un momento eccezionale nella vita di una città, e quale è per l'appunto la presente circostanza della Esposizione Industriale, artistica e musicale.

SANTA RADEGONDA.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA, di Paisiello.

Il teatro Santa Radegonda fu per qualche tempo frequentato da una fiorita adunanza che vi passò belle serate. A ridar vita a quell'antro non ci voleva che l'attività dello Scalvini il quale ebbe l'accorgimento di variare gli spettacoli alternando fra loro le operette più piacevoli dei repertorii francese tedesco e spagnuolo, allestite tutte con isfarzo e con eleganza.

La più bella palma della stagione venne riportata dallo Scalvini col *Barbiere di Siviglia* del Paisiello, un capolavoro di comica festività, tuttora vegeto e fresco sebbene conti la bellezza di circa un secolo di vita.

Nel *Barbiere di Siviglia* del Paisiello la musica giocosa appare bella di rigogliosa vita, degna figlia delle immortali ispirazioni della *Serva Padrona* di Pergolese, della *Buona Figliuola* del Piccinni e di altri insigni capolavori ai dì nostri indegnamente obbliati.

Ma non sono solo queste le opere del passato che meriterebbero gli onori del presente: ve ne ha ben altre.

Senza citare il *Maestro di Musica*, l'*Idolo Cinese*, i *Viaggiatori felici*, ecc. dovute a Leo, Latilla e Rinaldo da Capua, basterebbe tener calcolo di quelle apparse sullo scorcio dello scorso secolo, e cioè, per non citare che le prime che si offrono alla nostra memoria, l'*Impresario in angustie*, il *Matrimonio per raggiro*, l'*Italiana in Londra*, il *Fanatico burlato*, la *Ballerina amante*, le *Trame deluse*, del Cimarosa; — i *Filosofi immaginari*, il *Marchese di Tulipano*, la *Molinara*, la *Frascatana*, il *Re Teodoro*, del Paisiello; — la *Scelta dello sposo*, la *Bella pescatrice*, le *Astuzie villane*, del Guglielmi; — le *Pazzie dei Gelosi*, la *Finta giardiniera*, dell'Anfossi; — le *Nozze di Dorina*, del Sarti; — il *Tutore e la Pupilla*, di Marco Portogallo; — ed altre non poche.

Il *Barbiere di Siviglia* di Paisiello fa testimonianza del valore dei lavori italiani che riscuotevano il plauso del pubblico quando questo spartito deliziava tutta Europa.

In mezzo a quello scintillare di suoni è facile distinguere la nota che più tardi ispirò il grande Pesarese. Non pochi procedimenti tecnici usati dal Paisiello, dopo otto lustri furono accolti quasi come nuovi trovati, allorchè apparvero nelle pagine di Rossini.

Paisiello aveva il *fiato lungo;* con questa espressione vogliamo dire che nella sua musica la frase melodica non è più composta di piccoli incisi, ma sviluppata in periodi bene estesi, mentre nell'orchestra il brio è inesauribile, e le *risposte* alle frasi *proponenti* sono informate da un nuovo disegno ritmico che le rende varie e sorprendenti senza danno della unità del concetto.

Sebbene siansi perdute le tradizioni della esecuzione di codeste opere del secolo d'oro della musica italiana, pure la compagnia Scalvini seppe dar risalto a non pochi pezzi del classico lavoro.

La serenata d'Almaviva, la cavatina di Figaro, l'aria di Rosina, il famoso terzetto degli starnuti e degli sbadigli, l'aria della calunnia — una creazione colossale ricca di effetti *imitativi*, un'incomparabile illustra-

PARIGI. — **VEDUTA DELLA SALA DEL TEATRO DELL'OPÉRA** — (Durante una rappresentazione dell'*AMLETO* di Thomas. - Atto IV.)

zione musicale del testo di Beaumarchais — l'aria di Don Bartolo, quella in *Si bemolle* nell'ultimo atto, nell'antica forma di Alessandro Scarlatti; il duetto del falso scolaro di Don Basilio con Don Bartolo; il quintetto della febbre, ed altre pagine non impallidiscono neppure poste a confronto con quelle scritte da Rossini per le analoghe situazioni comiche, eccezione fatta pel menzionato terzetto fra Don Bartolo e i suoi domestici, perchè Rossini non osò rifarlo.

Nè questa è la sola scena che Sterbini e Rossini eliminarono dal loro melodramma, affine di evitare altri scogli.

Pel tempo in cui fu scritto, il *Barbiere* di Paisiello vale quello del Pesarese. Posero in musica altresì il soggetto del Beaumarchais, dopo Paisiello e prima di Rossini, il Benda, il Weigl, Elsperg, Isouard e Morlacchi; dopo Rossini, Dall'Argine e Graffigna si provarono indarno a dar vita a un nuovo *Barbiere di Sivigiia.*

Nella recente interpretazione del *Barbiere di Siviglia* del Paisiello, al Santa Radegonda, riscosse i maggiori applausi la signora Rosselli, una briosa Rosina, e piacquero pure i signori Bianchi *(Almaviva)*, Sadini *(Figaro)*, Poggi *(Don Basilio)*, Batacchi *(Don Bartolo)*.

Speriamo che l'egregio esempio dato dallo Scalvini sia seguito da altri, tanto più che il pubblico ha dimostrato di prendere vivo piacere nell'udire i lavori del repertorio classico italiano, vecchio d'anni, ma perennemente giovane di felici ispirazioni.

IL NUOVO OPÉRA DI PARIGI

Uno fra i più grandiosi poemi architettonici dei nostri tempi è il Nuovo Opéra di Parigi.

Non c'è nessuno che non abbia udito decantarne le bellezze molteplici, imponenti, maravigliose.

L'edificio occupa un'area di ben 11,237 metri, e conta quattordici piani.

Nessun altro teatro è più adatto al suo scopo di questo. Si è pensato a tutto, e tutto, meno l'acustica della sala (pur troppo!), è riuscito così splendidamente che il nome dell'architetto Carlo Garnier divenne d'un tratto celebre, e di una celebrità invidiabile, subito il giorno dopo l'inaugurazione del suo monumento.

La facciata si presenta con otto gruppi di statue; e l'arte di Fidia va confusa a bella posta e per capriccio con quella di Ostade e Teniers.

Le sedici colonne monoliti che sostengono i balconi di pietra della galleria superiore, le altre diciotto colonne di marmo fior di pesco che le accompagnano intestate con i loro capitelli di bronzo, l'attico cinto di maschere dorate che si svolge al disopra dei finestrini che racchiudono busti, i gruppi di Gumery, la cupola che s'innalza a 70 metri fiancheggiata da due Pegasei di Lequesne e coronata dall'Apollo con lira di Millet, costituiscono un assieme da sbalordire. Girando attorno all'edifizio vedonsi le mura adorne di busti di artisti famosi.

In questa apoteosi di pietra, di bronzo e di marmo si vede Adam allato a Weber; Cambert, contemporaneo di Lulli è vicino a Rossini e a Meyerbeer; il gentile Pergolese fraternizza col severo Sebastiano Bach!

L'incomparabile giojello di Garnier è lo scalone, il quale ha la stessa magìa per l'Opéra come l'*Excelsior* per la nostra Scala: quella cioè di popolare il teatro a dispetto di qualunque mediocre spettacolo d'opera che vi sia allestito.

Lo scalone del Nuovo Opéra basterebbe da solo ad immortalare un artista.

Rinunciamo a descriverlo perchè dovremmo per esso solo invadere l'intero giornale.

Notiamo solo che su tre facciate della lanterna di questa scala monumentale, le gallerie degli altri piani fan capo ad una quadruplice fila di balconi, d'onde l'occhio spazia sul quadro mobilissimo formato dalla variopinta massa delle persone che salgono e che scendono. In questo modo ciascuno diventa attore e spettatore ad un tempo di questa folla elegante, illuminata da una farragine di lumi.

La platea del teatro di Garnier è però meno vasta di quella dei teatri di Napoli, di Milano, di Vienna, dell'*Oriente* di Madrid e dell'Accademia di musica di Filadelfia.

All'entrarvi si è colpiti dalla sua sontuosità. Alla prima si resta abbagliati, ma tosto si vede che quegli ori, d'infinite gradazioni, dal brunito sino all'opaco, al grigiastro, al verdognolo ed all'argenteo, formano una tavolozza d'attraente armonia.

Cinque piani di palchetti, leggermente piegati di mano in mano che la curva si avvicina al proscenio, sono illuminati da un colossale lampadario che ha un numero infinito di fiamme a gaz. Al di sopra di questa lumiera brilla una duplice corona di fiamme chiuse in globi smerigliati che contornano il cerchio del soffitto.

Questa illuminazione fa spiccare le pitture di Levepneu che adornano la vôlta. Rappresentano diversi episodi del dramma lirico, e Apollo ne è l'eroe.

I palchetti sono tappezzati di seta rossa e accompagnati da vasti salotti in tutti i piani. Per facilitare la vista, tutti i pavimenti sono inclinati ad anfiteatro, e nei palchetti i posti sono scaglionati a due a due su tre scalini di altezza graduata,

Il Nuovo Opéra ha pure di stupendo il *foyer*. Questo è lungo più di 54 metri, largo 12 e alto 17. È fiancheggiato da venti colonne abbinate, che sorreggono statue allegoriche; splendente d'oro, di pitture e di sculture, rammenta per la sua grandiosità, la galleria degli specchi del palazzo di Versailles e la sala dei Dogi di Venezia.

La più bella parte della splendida decorazione del *foyer* consiste certamente nelle pitture del soffitto, dovute al Baudry.

L'opera è colossale, ideata e tradotta con una incomparabile vigoria di esecuzione in quella strasfigurazione eclettica delle diverse incarnazioni dell'arte, da Apollo, il dio della luce, della poesia e dell'armonia, sino a Lulli, Rameau, Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini, Auber, Halévy e Meyerbeer.

Vi sono inoltre *foyers* per i cantanti e per le ballerine, per le prove parziali, pei professori d'orchestra, per i coristi e persino per le comparse.

Quello della danza è di un lusso principesco. La ragione di questo lusso si è che da tempo a così dire immemorabile il *foyer* della danza fu sempre una sala di ritrovo serale di tutti gli uomini più distinti di Parigi. Deve essere curioso il vedere Gambetta in abito nero, cravatta bianca, gilé aperto e la cardenia all'occhiello intento ad ammirare le forme flessuose di una figlia di Tersicore, mentre questa scioglie le membra e prova innanzi agli specchi di Saint-Goban i passi che deve eseguire innanzi al pubblico!

Sono principale ornamento del *foyer* della danza quattro tele di Boulanger: la *Danza guerriera*, la *Danza bacchica*, la *Danza erotica* e la *Danza campestre*.

IL CIRCO RENZ

Al Foro Bonaparte, non molto lungi dal teatro Fossati, è stato eretto un grandioso Circo destinato ad ospitare la compagnia equestre Renz. Il nuovo edificio è opera dell'architetto Gaetano Canedi, lo stesso cui devesi il disegno del teatro Castelli.

L'area occupata dal nuovo Circo è di 5100 metri quadrati. Sul davanti è un portico con atrio, da cui una scala conduce al palco reale, alla sala per le prove del corpo di ballo, che fa parte della compagnia Renz.

L'anfiteatro è formato da due dodecagoni, inseriti l'uno nell'altro, il maggiore largo 50, il minore 30 metri. Agli angoli del minore sostengono il tetto centrale, che s'eleva fino a 24 metri, dodici colonne, alte 17 metri. Il dodecagono maggiore è coperto da falde di tetto, le quali si staccano dalle colonne a metri 14.50, e scendono fino a 12. Intorno all'arena, che ha il diametro di 13.50, vi sono cinque file di posti di gradinata, dietro cui è un ordine di palchetti aperti. Una seconda fila di palchetti corre su un piano più elevato, su cui s'innalza una gradinata di undici file, la quale è suddivisa in posti diversi. Il Circo è capace di 5000 persone sedute.

Parve stretta l'arena, il che maravigliò in un luogo dove avevasi a propria disposizione l'area che si voleva, e che poteva presentare ai cavalli e ai cavalieri largo campo ai loro esercizi.

La compagnia equestre Renz è la più numerosa che si conosca, perchè conta 150 cavalli e 300 persone.

Lo spettacolo inaugurale, avutosi la sera del 14 maggio scorso, non corrispose interamente alla aspettazione del pubblico, destramente solleticata dall'arte finissima della *reclame* odierna.

Con ciò non si creda che gli spettacoli del Renz non siano degni di Milano e della circostanza eccezionale di quest'anno, perocchè nella compagnia Renz trovansi elementi degni di richiamare tutta l'attenzione e il plauso di un pubblico distinto.

Bollettino teatrale di Maggio

1. Al teatro Toselli di Cuneo non dispiacque una riproduzione del *Don Pasquale*, di Donizetti. Quest'opera venne eseguita dalla signora Torgani Edvige, che vi fece le prime armi, e dai signori Pasetto, basso comico, Tambini, baritono, Minotti, tenore, avendo a maestro concertatore e direttore d'orchestra il signor Gallian. Fra tutti si distinsero i signori Pasetto e Tambini.

Lo spettacolo avrebbe avuto senza dubbio sorti migliori, se all'ottimo metodo di canto fosse andata compagna nella signora Torgani una voce meno esile. — Il bravo mimo Felice Gelato, si disputa il primato col Giuglini, non meno valente di lui nel ballo *Lauretta*, che si potrebbe chiamare più propriamente una pantomima da circo equestre.

2. La riapertura del teatro Costanzi di Roma è riuscita felicemente coll'*Africana* di Meyerbeer.

La vasta, elegantissima sala presentava, per la quantità e qualità del pubblico, un aspetto magnifico. — Tre artisti — scrive l'esimio nostro collaboratore d'Arcais — sono veramente degni di qualunque primario teatro: la Fossa, il Sani e il Mirabella. La signora Fossa ha una voce stupenda e canta con anima, con passione. Bellissima voce ha pure il tenore Sani, ed anche come artista è grandemente mutato in meglio dall'ultima volta che lo udimmo all'Apollo. Il Mirabella era già favorevolmente noto a Roma.

Il baritono Ciapini è spostato nella parte di Nelusko. La Colonnese promette bene, sebbene soprafatta da timor panico.

I cori sono eccellenti. Nell'orchestra lodevolissimi gli archi che sono quelli dell'Apollo, ma vi sarebbe qualche cosa a dire sugli strumenti a fiato.

Il maestro Pomè è un direttore intelligente e sicuro. Il pubblico lo ha vivamente applaudito dopo le famose battute dell'atto quinto, che furono replicate.

Lo spettacolo è allestito decorosamente; manca però assolutamente la direzione della scena.

3. Ebbe buon esito al Teatro Nuovo di Firenze il *Barbiere di Siviglia* del maestro Graffigna. Il tentativo, per vero ardito, se non temerario, di rivestire di note musicali la commedia di Beaumarchais, dopo il prodigio Rossiniano, ad alcuni piacque, ad altri no.

L'egregio Tacchinardi scrive in proposito: Non ci venga a dichiarare (il Graffigna) che codesto modo di procedere abbia a chiamarsi *studio;* e molto meno che sia uno studio informato alle spirito, al carattere e al colorito dell'opera rossiniana: il suo non è che un lavoro infelice, informato alla musoneria, alla gravità ridicola, alla falsa dottrina, che sono il *colorito*, lo *spirito* e il *carattere* dell'epoca attuale.

Il Tacchinardi riconosce però nel *Barbiere* del Graffigna *due pezzi* (pochi in vero) riesciti egregiamente: il duettino « *Pace e gioja sia con voi,* » e il terzetto: « *Zitti, zitti, piano, piano.* »

L'esecuzione fu lodevolissima da parte della signora Trebbi e dei signori Caroselli e Paul.

Gli altri artisti non furono superiori alle giuste esigenze del pubblico.

I cori e l'orchestra fecero il loro dovere con bastante zelo.

Peccato che l'egregio maestro Graffigna non iscriva lavori originali anche per l'argomento, o almeno evitando quei soggetti che hanno dato vita a capolavori imperituri.

4. Trionfò sulle scene del Ristori di Verona, l'*Ebreo* d'Apolloni, spartito al quale Verdi disse che vi avrebbe posto volontieri la sua firma.

La signora De Escalante è una Leila poco flessuosa, ma intelligente, accurata, intonatissima; nell'ultimo atto furoreggiò.

Il tenore Giraud in quella parte piena di effetti, ma pur zeppa di difficoltà, piacque. Fu molto applaudito, e nel solo duetto col soprano ebbe due chiamate.

Il baritono De Anna è un Issachar di mezzi vocali incomparabili; ma a lui manca la finezza del canto, l'arte di saper usare con parsimonia di questa sua fortuna.

Il basso Wagner non nocque.

L'orchestra eseguì con cura diretta dal maestro Furlotti. Benissimo i tempi, meno quello della marcia, perchè troppo affrettato. Distinti i cori, lodevole l'apparato scenico.

5. Le *Donne curiose* dell'egregio maestro Usiglio sortirono al teatro Andreani di Mantova un nuovo felicissimo successo.

Tutti i pezzi principali riscossero vivissimi applausi e porsero il destro di distinguersi agli esecutori.

Fra questi emersero i ben noti artisti signora Alda Boffa, il Reynaldi e l'amenissimo *Trivella* Carbonetti.

Sono pur lodate le signore Cescati e De Sanctis; il tenore Moretti piacque abbastanza.

L'orchestra, diretta dall'egregio maestro Padovani, si distinse per la bella varietà dei coloriti.

6. Quella valente cantatrice che è la signora Donadio ha ottenuto un nuovo successo d'entusiasmo sulle scene del teatro Costanzi di Roma nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini.

Accolta da un lungo applauso, che si ripetè tre o quattro volte fin dal primo apparire che fece sulla scena (scrive la *Capitale*), la Donadio per tutto il corso dell'opera suscitò ad ogni aria, ad ogni frase l'entusiasmo del pubblico, il quale alla scena della lezione volle ad ogni costo il *bis* delle *variazioni.*

È in queste, come nel quarto atto dell'*Amleto*, che si rivela tutta la potenza vocale di questa voce, la quale sembra accumuli a mille a mille le difficoltà di trilli e di gorgheggi, di fioriture, di *acuti* squillanti, argentini, di *bassi* simpaticamente sonori, per superarle, per vincerle trionfalmente con un'agilità senza pari.

Dopo il *rondò* finale, al calar del sipario, la Donadio venne ripetutamente chiamata al proscenio.

Furono compagni, applauditissimi, alla celebre artista, Deliliers, Mirabella, Polonini e Migliara.

Dirigeva l'orchestra il bravo maestro Pomè.

L'introito della serata fu di L. 10,000.

Una osservazione: siffatti entusiasmi non sono possibili che colle vecchie opere, *convenzionali*, *barocche* e da *ferravecchi.*

7. La seconda rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* del maestro Graffigna, al Teatro Nuovo di Firenze, fu più fortunata della prima. Il teatro era affollato e gli applausi furono pressochè continui,

— A Genova il chiarissimo maestro Emilio Usiglio ha riportato sorti felicissime colla riproduzione della sua nuova opera *Nozze in prigione.* Il *Movimento* ne rese conto colle seguenti parole le quali concordano perfettamente con quelle degli altri giornali di colà.

« Il nome del maestro Usiglio è noto e carissimo al nostro pubblico, che tante volte si deliziò colla gaja e briosa musica delle *Educande di Sorrento*, e con quella squisitamente fine e graziosa delle *Donne Curiose*, uno dei più bei successi che siansi veduti sui nostri teatri. Perciò, all'annunzio della nuova opera del maestro Usiglio, e del successo lusinghiero ottenuto al Manzoni di Milano, era molta l'aspettativa nel pubblico che sabato sera recavasi al Politeama Alfieri, alla *première* delle *Nozze in prigione.*

« Non diremo che la aspettativa del pubblico sia stata delusa. Tutt'altro. Ma incontrastabilmente fra le *Educande* e le *Donne Curiose*, la nuova opera dell'Usiglio sta come sorella minore. In questo rapporto lo stesso maestro Usiglio deve pensarla come noi.

« La vena gaja, briosa, vivace dell'Usiglio, non s'è rilevata nelle *Nozze in prigione*, come si rilevò nelle *Educande* e nelle *Donne Curiose*. Di quando a quando lascia sentire un po' di stanchezza o si perde nell'indefinito. Ciò nuoce all'effetto; come a tutto l'andamento dell'opera nuoce l'assurdità stessa del libretto, privo d'interesse e di novità.

« Ciò che in quest'opera v'ha di sommamente rimarchevole è il lavoro orchestrale, condotto dall'Usiglio in modo veramente magistrale con somma finitezza e vero gusto artistico.

« I pezzi migliori dell'opera sono: il terzetto ed il finale del primo atto, il finale secondo, e l'aria del basso comico nel terzo.

« La parte di Soffione, parte emergente nella opera, è la più indovinata, ed è resa dal Baldelli in modo veramente superiore, da grande artista. A fianco del Baldelli, stette degnamente la signora Elena Rosa, che il pubblico più volte applaudì e chiamò al proscenio. Discretamente gli altri artisti ed i cori. »

8. Il maestro Emilio Usiglio conta si può dire un trionfo al giorno colle sue *Donne Curiose*, melodramma che si vuole udire ed applaudire in tutti i teatri.

Adesso è al Balbo di Torino che si festeggia il divertente lavoro.

I giornali di Torino elogiano tutti gli esecutori, non escluso l'egregio maestro Mascheroni, che ha concertato l'opera al di là d'ogni migliore aspettazione.

La signora Fiorio rappresentò egregiamente la parte di Corallina, così dicasi della Tancioni (Laura). La Giuseppina Levi, da quella artista egregia che è, colla sua voce di vero contralto, come poche se ne trovano oggidì, fu applauditissima nella parte di Beatrice. Il baritono Pini-Corsi, distinto cantante, fu colmato di applausi nella sua aria del terzo atto. Il Cuccotti, uno degli artisti prediletti dal pubblico torinese, ottenne pure larga messe di applausi. Il tenore Chinelli ed il buffo Carbone sostennero benissimo le loro parti.

— Eccellente successo sortì la *Favorita*, di Donizetti, sulle scene del teatro Municipale di Reggio Emilia.

Fu eseguita dalle signore Marziali e Vitucci e dai signori Vicini, Aleni, Bagagiolo, ecc., sotto la direzione del maestro Forcillo.

Non mancarono applausi a tutti, ed in particolare al tenore Vicini, e al direttore d'orchestra, artista di merito non comune.

Meritano menzione di lode pure i cori e l'apparato scenico.

11. La *Sonnambula*, di Bellini, ha procurato il piacere al pubblico del teatro Vittorio Emanuele di Torino, di deliziarsi nel canto squisito della giovane artista Elena Varesi, bene secondata dal tenore Rampini-Boncori e dal Souvestre.

L'esimio maestro Giulio Roberti scrive a proposito della protagonista: « Io ho la più intima convinzione che sia cosa umanamente impossibile di rendere con maggior verità e con più irresistibile efficacia l'ideale del personaggio di Amina, tal quale uscì dalle anime e dai cuori riuniti in un solo di Felice Romani e di Vincenzo Bellini, di quanto lo fa Elena Varesi. »

È un elogio che deve riescire molto gradito alla giovane e valente cantante.

— L'ultimo lavoro del compianto Pratesi, il ballo *Day-Sin*, benissimo riprodotto dal coreografo Smeraldi, piacque assaissimo sulle scene del Dal Verme. Vi si vedono quadri che indubbiamente devono aver ispirato al Manzotti alcune parti del suo famoso *Excelsior.*

Nel lavoro coreografico del Pratesi c'è slancio di fantasia, grandiosità di spettacolo, varietà, tutto quanto insomma può desiderarsi in siffatto genere di spettacolo.

I vestiari, splendidissimi, furono forniti dalla sartoria Ascoli, e le scene veramente pregevoli, sono opera del distinto pittore Fontana di Torino.

Rifulse pure in codesta bellissima serata la valente danzatrice signora Sozo, alla quale il pubblico prodigò molti onori.

La vivace musica del Marenco contribuì grandemente al successo.

13. La prima rappresentazione della *Favorita*, con la celebre Galletti, chiamò al teatro Vittorio Emanuele di Torino, un pubblico numeroso, che festeggiò calorosamente non solo l'esimia artista, ma anche i suoi compagni e in particolare il tenore Rampini e il baritono Souvestre.

Al primo comparire della diva le fu fatta calda ovazione; quindi fu ascoltata con religiosa attenzione. La signora Galletti conserva tuttora la quasi pienezza dei suoi mezzi, più che meravigliosi. Quella voce possente, omogenea, vellutata ha sempre quelle espressioni tutte proprie di soavità squisita e di forza drammatica che commuovono profondamente l'uditore.

Ella è sempre l'*Eleonora* modello, e chi non l'ha veduta e sentita in quella parte non sa che cosa quella parte sia!

Le masse e l'orchestra, per uno spettacolo che si può dire improvvisato e per una prima sera, hanno fatto del loro meglio, e senza dubbio in seguito nulla lasceranno a desiderare sotto l'abile direzione del bravo maestro Bimboni.

14. Non solo a Torino ed a Mantova, ma anche a Genova le *Donne Curiose* dell'Usiglio riportarono il più completo successo. È da notare che colà l'opera non era più nuova, e che quindi il successo non fu di curiosità, di sorpresa, sebbene prettamente artistico, e dovuto alle qualità intrinseche del lavoro.

Questo successo è confermato come una festa artistica da tutta la stampa locale.

Il Baldelli nella parte di *Trivella* ebbe il solito successo di applausi, di chiamate e di *bis*, essendosi voluta la replica della sua aria e del duetto colla signora Rosa. La signora Elena Rosa, la più vivace e la più elegante delle *Coralline*, divise col Baldelli gli onori della serata e fu applauditissima in tutta l'opera. La signora Maria Zanon assunse la parte di *Beatrice* senza prove, essendosi ammalata la signora Fattori, e ne uscì con pieno successo, facendosi sovente applaudire. Ottimamente il tenore Facci, il baritono Marucco, il buffo Natali, i cori e l'orchestra, diretta dal maestro Galvani.

L'opera avrà un bellissimo corso di rappresentazioni.

— Intorno alla prima rappresentazione del *Mefistofele* di Boito, al teatro Allighieri di Ravenna, il *Ravennate* pubblica il seguente cenno di cronaca che provocò al povero articolista lo sfratto dal teatro. All'impresario Piontelli diè ai nervi l'ultimo periodo del cenno che riportiamo.

« La musica ha avuto un buon successo; applaudito il prologo ed il maestoso finale; la ballata di Mefistofele nel primo atto; il quartetto nel

giardino bissato; la romanza di Margherita nella prigione al terzo atto, il duetto ed il terzetto successivi; alla fine dell' atto una chiamata agli artisti. Il Sabba classico fu applauditissimo, gli artisti ebbero tre chiamate unitamente ai Maestri Ligi e Bernardi, con richieste di *bis* che vennero soddisfatti; dopo il *bis* nuovi applausi, nuova chiamata agli artisti ed ai maestri Ligi e Bernardi. L'epilogo applaudito, ma alla fine dell'opera, nè applausi, nè chiamate.

« L'esecuzione fu soddisfacente; i primi onori spettano all'orchestra capitanata dal maestro concertatore Bernardi. La Teodorini, gradita conoscenza del nostro pubblico, fu salutata dagli applausi non appena comparve sulla scena, e continuò ad averne in tutta l' opera, in ispecie nel terzo atto.

« Bene il tenore Filippo Bresciani, un *Faust* correttissimo e applaudito sempre, in ispecie all'aria del primo atto e in quella dell'epilogo; ed il basso Cherubini coll' efficace sua azione drammatica, che fu applaudito continuamente nell'aria *Son lo spirito*, ecc. Lodevolmente i cori sotto la direzione del Ligi.

« La messa in iscena lascia molto a desiderare, nè vi si fa gran pompa di vestiario. »

15. Grande successo al Costanzi di Roma la *Sonnambula*, protagonista la Donadio.

È impossibile — per giudizio dei critici più competenti — interpretare la soave musica di Bellini con maggior sentimento, senza uscire dalla giusta misura. Non è d'uopo di aggiungere che nei passi di agilità l'esecuzione è veramente prodigiosa. Si volle la replica del *rondò* e del finale secondo; si sarebbe voluto la replica dell' intera opera, e ciò fa prevedere che ogniqualvolta si annunzierà la *Sonnambula*, il teatro Costanzi sarà angusto alla folla degli spettatori.

Accanto alla Donadio va encomiato anche in quest'opera il tenore Deliliers che canta egregiamente. Il Polonini si disimpegna assai bene nella parte del Conte. Anche nella *Sonnambula* il maestro Pomè ha saputo farsi onore, concertando l'opera con somma diligenza.

16. La terza rappresentazione del *Mefistofele*, di Boito, al teatro Allighieri di Ravenna, venne turbata da un po' di disordine.

Alcuni giovinotti dal quinto piano si lasciarono un po' troppo trasportare dall'entusiasmo, e si diedero ad applaudire in modo da disgustare alcuni della platea che musicalmente sono amici del *passato*. Di qui derivò un po' di battibecco tra la platea e la piccionaja, cosa che dispiacque a molti e che sperasi non si rinnoverà più, pel decoro del teatro e delle persone stesse impegnate in quella diatriba.

17. Un giojello del repertorio classico — il *Barbiere di Siviglia*, di Paisiello — ebbe un brillantissimo successo al teatro Santa Radegonda dove venne eseguito dalla Compagnia Scalvini.

Ne parliamo diffusamente negli spettacoli di Milano.

21. Al Politeama Fiorentino (Firenze) la prima rappresentazione dell'opera *Faust* ebbe un esito brillantissimo. La signora Trebbi interpretò a meraviglia la parte di *Margherita*, ed ebbe replicati applausi. Gli artisti Gnone, Roveri, Falciai e la signorina Barozzi riscossero molte ovazioni.

Il maestro Panzani diresse l'orchestra con somma abilità.

22. Al Balbo di Torino l'opera *I Due Foscari*, di Verdi, ebbe sorti lietissime. Il merito principale di questo successo spetta alla signora Carolli ed al baritono Sivori.

Anche il tenore Dante del Papa, ed il basso Migliara fecero del loro meglio, e ricevettero applausi unitamente ai precedenti. Lodevoli l'orchestra e i cori, sotto la direzione del maestro Mascheroni.

23. La *Carmen* di Bizet, colla signora Bonheur, riportò al Dal Verme un bellissimo successo.

Ne parliamo in questo stesso numero nell'articolo sugli spettacoli di Milano.

25. Il *Mefistofele* di Boito, corretto e migliorato dall'autore, ebbe alla Scala un successo di pieno favore.

A quest'opera abbiamo dedicato uno speciale articolo nella rassegna dei principali spettacoli cittadini.

— Nel teatro Comunitativo di Reggio (Emilia) venne rappresentata una nuova opera del maestro Giovanni Magnanini.

Il successo è stato completo, e l'egregio maestro ebbe quattordici chiamate al proscenio. I pezzi migliori sono: la sinfonia, che fu bissata; il duetto fra soprano e baritono; l'aria del tenore e il finale nel primo atto; il duetto fra mezzo soprano e baritono, l'aria della donna e il finale nel secondo attó; l'aria del baritono e il finale nel terzo. Graziosissimi i ballabili.

Fra gli artisti emerse il tenore Vicini Eugenio. La prima donna fu trovata insufficiente e verrà cambiata.

Benissimo l'orchestra diretta dal maestro Forcillo, e i cori istruiti dal maestro Novalsetti La messa in iscena è degna del bel teatro di Reggio.

28. *Lo Starnuto di Giovè* è il titolo di un lavoro sui *generis* rappresentato sulle scene del Circo nazionale di Napoli.

Autore del libretto è il signor Morgigni, e della musica il giovane maestro Scarano.

Un giornale locale dedica al nuovo lavoro un resoconto superlativamente umoristico, ma riconosce nella musica ricchezza di melodia schietta e italiana; vi hanno romanze e ballate, le cui frasi capitali sono indovinate e bene svolte, uno o due concertati che presentano buona orditura e fusione, e in ultimo poi offre una novità che finora non era stata introdotta in nessuna musica semiseria, cioè i recitativi di *conciliazione*, come il ministero che voleva formare l'onorevole Sella, nei quali la musica è conciliata con la prosa! È una risurrezione della forma del *melologo*.

29. In Roma venne inaugurato, ma sotto modesti auspici, il Politeama romano con l' opera *Saffo* di Pacini, già stata eseguita con successo trionfale, pochi mesi fa, all'Argentina.

Questa circostanza ha menomato il favore del pubblico per quegli egregi artisti che pur sono la Carolina Ferni, il Giraldoni e il tenore Baldini.

I cori e l'orchestra, sotto la direzione del maestro Kirsterland, fecero assai bene.

30. Si credeva che la seconda rappresentazione del *Mefistofele*, dovesse riescire splendida come la prima, ma molti ammiratori di Boito brillarono per la loro assenza e il vasto ambiente della Scala presentava un aspetto melanconico (circa novanta erano i palchetti vuoti) che suggeriva serie riflessioni sugli entusiasmi destati dalle colossali opere dei nostri giorni.

CORRISPONDENZE ESTERE

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: Théâtre Francais, *Le monde où l'on s'ennuie*, commedia in tre atti, di Edoardo Pailleron. — Vaudeville: *Le drame de la gare de l'ouest*, tre atti, del sig. Armand Durantin. — *La petite sœur*, un atto della signora Maria Barbier. — *L'irresistible*, un atto di Ottavio Gastineau. — Variétés: *Le tour de cadran*, sei quadri dei signori Ettore Crémieux ed Enrico Bocage, musica dei signori Boulard e Cadès. — Renaissance: *Le canard à trois becs*, tre atti di Giulio Moinaux, musica di Emilio Jonas. — Trasformazione delle Folies Bergères in Concerto di Parigi.

Dopo l'ultima mia rivista musicale dei teatri parigini, il gran successo è stato *Le monde où l'on s'ennuie*, di Edoardo Pailleron. La critica parigina è stata molto larga di encomii per questo lavoro e per il suo autore. E ciò in grazia del dialogo spiritoso di cui abbonda; lo spirito è ricercato, fine, lavorato; sempre vivace, strappa le risa di botto; la commedia è in una parola la più divertente delle satire.

Ciò basta pei tempi in cui viviamo. I parigini corrono là dove si divertono più volentieri che a quegli spettacoli anche di valore, ma che in certo modo li costringono a riflettere. Di mano in mano che andiamo avanti, il teatro deve diventare un luogo di passatempo, pretesto a solo divertimento e piacere, perfino il Théâtre Français, — Così, paragonandolo con *Jean Baudry*, per esempio, *Le monde où l'on s'ennuie*, è d'un genere secondario, e il lato comico stesso non vi è molto importante; ebbene *Jean Baudry*, malgrado le sue qualità potenti e di primo ordine, come fondo e come forma, e malgrado il suo grandissimo successo, alla ripresa delle rappresentazioni ha dato soltanto una nuova serie di cinquanta rappresentazioni circa. *Le monde où l' on s' ennuie* ne avrà di più, e la media degli incassi sarà superiore.

Soltanto, *Jean Baudry* rimarrà in avvenire, come ora, un lavoro drammatico giustamente ammirato, mentre *Le monde où l'on s'ennuie* sarà passato di moda, lasciando soltanto il ricordo di una commedia leggiera.

Per società dove ci si annoja, il signor Pailleron vuol intendere quella società dove, per ambizione, si sa parer gravi e serii, dove si fa della scienza inaccessibile ai profani, dove si posano le candidature accademiche, dove si esercita una potenza reale per influenza di uomini e di donne che non ridon mai, che si impongono così al pubblico come ai governanti.

Havvi pure il professore scienziato che ha una cattedra di filosofia frequentatissima dalle grandi signore. In quel tipo di filosofo parigino alla moda si riconosce il signor Caro, dell'Accademia francese.

Quale contrasto a quei caratteri dediti al culto e agli utili della noja, si riscontrano in questo lavoro due personaggi piacevolissimi e simpaticissimi: quello di una castellana spiritosa e allegra e quello di una signorina di carattere vezzoso e che riesce a conquistare il cuore di un giovane scienziato fino allora austero e freddo come un benedettino.

Il signor Pailleron non aveva ancora ottenuto al Théâtre Français un successo sì grande.

I suoi lavori antecedenti in versi e in prosa, non erano di gran valore nè di molto effetto. Ma l'anno scorso aveva ottenuto un bell'esito con una commediola: *L'Etincelle*. Finora insomma il suo successo più clamoroso era stato *L' âge ingrat*, datosi, or son due anni, al Gymnase.

Citerò soltanto per memoria un'altra commedia in un atto solo, rappresentatasi pure al Gymnase or fanno due anni, e ripresa poi: *Le monde où l'on s'amuse*, lavoretto senza molta importanza, ma abbastanza spiritoso, la cui azione succedeva in un salone dell'alta società dai costumi eleganti e leggieri.

Naturalmente, la nuova direzione del Gymnase, che non ha avuto fortuna nella attuale stagione, ha tentato di ridonare qualche attrattiva al cartellone, speculando sulla coincidenza dei due titoli, e ha ripresentato *Le monde où l'on s'amuse*, nello stesso tempo in cui il Théâtre Français dava *Le monde où l'on s'ennuie*. Ma quel giochetto non ha avuto il dono di attirar gran numero di spettatori.

* * *

Il teatro del Vaudeville, le cui recite hanno quasi l' importanza e l' attrattiva di quelle del Théâtre Français, non ebbe in questo mese la mano fortunata come al solito. Sotto il titolo *Le Drame de la gare de l'ouest*, ha dato un lavoro comico, il cui stile non era nè abbastanza in carattere, nè troppo curato per simili scene. Perciò non è riuscito punto.

Tuttavia l' autore, il signor Armand Durantin, aveva avuto gli anni scorsi, un abbastanza buon successo, al Gymnase, con un lavoro interessante e drammatico, *Héloïse Paranquet*, al quale bisogna anche dire che Dumas aveva collaborato.

Col *Drame de la gare de l'ouest*, il Vaudeville, ha rappresentato due commediole nuove, una della signora Maria Barbier, la moglie del celebre autore dei libretti d' opera e di opere comiche, *La Petite Sœur*, il cui dialogo spigliato e distinto ha piaciuto: l' altra, intitolata l' *Irresistible*, è una specie di proverbio postumo di Ottavio Gastineau che non è di interesse molto grande, ma il cui dialogo non difetta di spirito.

Finalmente il Vaudeville, volendo terminare meglio la stagione, sta per rappresentare una commedia nuova, verso i primi di giugno, e fin d'ora si dice che questa ha tutte le qualità delle commedie destinate ad esito felice. Basterebbe per farmelo sperare, il sapere che essa è riveduta e ritoccata da Goudinet.

Per sostituire alla *Roussotte*, fino al giorno della chiusura, le Variétés hanno ripreso una cosetta divertente, piena di vivacità e di sorprese, *Le Tour du Cadran*. Vi troviamo personaggi che si disputano un' eredità devoluta a quello o a quella dei parenti del defunto il cui stato d'innocenza non abbia avuto la menoma macchia. I collaterali hanno solo ventiquattro ore di tempo per impedire che un giovanotto e una ragazza nelle condizioni richieste acciuffino l'eredità. Per la qual cosa non c'è tranello che essi non inventino per farli soccombere. Ma le due colombe si vedono, si amano e si sposano: ciò fa sì che rimangono puri e si dividono la fortuna del defunto.

Fra gli altri quadri, si vede il Circo d'Estate in piena rappresentazione e il Giardino Mabille, ciò che è assai curioso come messa in scena su un palco piccolo come quello delle Variétés.

Il gran merito di questa fantasia è l'allegria. Il genere allegro è in questo momento quello che riesce più facilmente a Parigi. È inutile; la sera ci si vuol divertire. Ciò prova che i Parigini nella giornata si divertono poco.

* * *

Da una diecina d'anni si giudicava necessario di trasformare l'operetta eccentrica in un genere meno spensierato, avvicinantesi completamente all' opera comica. Sembrava che fosse cosa giustificata, poichè la *Figlia di madama Angot*, le *Campane di Corneville* e altre opere comiche ottenevano un successone. Ma le altre venute dopo dello stesso genere non ebbero ugual sorte. La Renaissance specialmente, quest'anno ha avuto poca fortuna. Però sembra che abbia intenzione per gli ultimi giorni della stagione di riprendere *Le Canard à trois becs*, un successo di antica data alle Folies Dramatiques, e tal ripresa è stata fortunatissima.

La musica di Jonas ha guadagnato in questa fortuna: l'istrumentazione ne è facile, copiosa di

TEATRO FRANCESE. — **LE MONDE OÙ L'ON S'ENNUIE**, commedia in tre atti, di PAILLERON. — *Atto III: Scena penultima.* — (Vedi *Corrispondenza Parigina*, a pag. 12.)

effetti ben trovati, di melodie, di pezzi buffi variati e aggradevoli. In una parola, la Renaissance ha incaricato l'autore di scrivere la musica di una operetta per la prossima stagione teatrale di quel teatro.

Il signor Jonas è professore al Conservatorio, ma ciò non toglie che egli faccia della buona musica nel genere buffo.

Nello stesso tempo la Renaissance ci ha dato una operetta nuova, in un atto, che aspettava a Parigi l'occasione propizia di essere rappresentata: *Mlle. Moucheron.* Il libretto è assai divertente, benchè poco originale. La musica non è molto importante come quantità e qualità, però, siccome è di Offenbach, non le manca il brio e il movimento necessari.

L. P. LAFORET.

RIVISTA DRAMMATICA

Il vecchio problema. — Una commedia a tesi.... senza tesi. — — *Il conte Surza.* — Il Congresso drammatico in Milano.

Omai chi dice commedia dice matrimonio, il che però non va inteso che il matrimonio sia una commedia, ma bensì che non v'ha commedia senza matrimonio. Una volta il matrimonio si trovava in fondo: era la conclusione sulla quale pudicamente calava il sipario; oggi il sipario lo si alza più imprudentemente in pieno matrimonio, per avere le antitesi, le tesi, i problemi, i teoremi.... insomma è l'arte che si fa filosofia e matematica.

Quand'ecco apparire sull'orizzonte drammatico, che in questa stagione estiva è vuoto e bronzeo come il cielo di Palestina quando i Crociati soffrivano la sete, una commedia nuova, che prende a soggetto il vecchio tema, ma per fortuna senz'algebra e geometria. E quello che più ci consola è l'essere questa commedia la prima di un autore che si è rivelato a un tratto in isplendido modo.

Il dramma si intitola: *Il conte Surza:* l'autore è il conte Augusto Fantoni, fiorentino che dimorò lungo tempo in Parigi, dove scrisse briose riviste sotto il pseudonimo di *F. Antony.* Il lavoro venne rappresentato or ora in Firenze dalla compagnia Udina con grande successo.

L'intreccio non è facile a narrarsi. — Il conte Surza è un gentiluomo rumeno, dissipatore e rovinato, che, dopo essere stato l'abbietto amante non disinteressato della vecchia baronessa Pfeifurst, fugge da lei con Rita, una orfanella protetta dalla vecchia; nel fuggire egli le portò via cinquantamila lire.

Naturalmente dopo un pajo d'anni il conte è stufo di Rita, che per di più è divenuta madre: incontra la signora Lopi-Antici, vedova e madre di Giannina, ricchissimo partito: e stende subito le reti per sposare la ragazza e la dote. La vedova, sedotta dal titolo di conte e la ragazza acciecata dalle nobili maniere del seduttore, vi cascano a chius'occhi: invano il tutore e suo figlio Giorgio (innamorato, come di prescrizione, di Giannina) vi si oppongono: il matrimonio sta per celebrarsi.

Però il conte deve presentare 200,000 lire per la garanzia della dote della sposa; e se le procura con una firma falsa di uno strozzino. La vecchia baronessa Pfeifurst sa delle nozze e manda Rita, la povera sedotta, per sventarle: troppo tardi! Le rivelazioni di Rita non servono che a far noto la terribile verità alla novella moglie.

Giorgio allora si rivolge al conte Surza, gli impone di lasciare la moglie, che ha disonorato, e la casa Lopi-Antici per due o tre anni; poi dovrà separarsi. Intanto, a garanzia che questi patti verranno eseguiti, esige e ottiene dal conte Surza una dichiarazione con la quale gli confessa di aver commesso un *falso in scrittura.*

Però — disgraziatamente — ella è sempre moglie del conte Surza: il disonore di quel nome colpisce anche lei, anche la sua famiglia.

Una separazione non basta: offrirebbe argomento di svariate chiacchiere ai maligni; sarebbe un rimedio, come si suol dire, peggiore del male.

A che cosa ricorrere dunque?

Ed ecco che sorge spontanea, naturale, logica l'idea del divorzio.

La catastrofe è segnata: Surza si uccide per spezzar il nodo che la legge non gli permette di sciogliere.

* * *

Il 12 giugno si apre in Milano il terzo Congresso Drammatico: per ora acqua in bocca! Crediamo che ne avremo di belle da dire nel numero venturo.

OMICRON.

PROFILI DRAMMATICI

PAOLO GIACOMETTI

Il più vecchio, credo, degli scrittori drammatici italiani viventi ed il primo di tutti... per ordine cronologico.

Per assai tempo fu egli solo a divertire dalla scena i suoi connazionali, che, in quegli anni fortunosi, avevano poca voglia di essere divertiti. Gli tenne poi dietro Gherardi del Testa, quasi suo coetaneo (non c'è che una differenza di due anni nella fede di nascita), poi più tardi Teobaldo Ciconi e Paolo Ferrari.

Ho detto che non erano tempi in cui gli Italiani avessero gran voglia d'essere divertiti. Artisticamente, la noiosa regolarità e la meticolosa mediocrità della commedia del Nota avevano stuccato e sfiduciato il pubblico delle produzioni nostrane, mentre dalla Francia veniva irruente la fiumana delle opere sceniche piene di vita, di passione, di movimento, a cui aveva dato la stura la rivoluzione del 30, mercè una falange di scrittori, tutti di grandissimo ingegno, alcuni di genio. Politicamente, la gioventù italiana arrabbiata, vergognosa della tirannia davvero umiliante che doveva sopportare, prestava poco propizio ambiente alla creazione di lavori scenici, i quali, più di qualunque altro prodotto dell'arte, hanno bisogno di trovare radici e cure e ispirazione e soccorso nella vita comune, nella coscienza nazionale. Gli scioperati, gli spensierati, gl'indifferenti alla cosa pubblica, i gaudenti non badavano che a cantanti e a ballerine; i forti, i generosi, i patriotici più o meno congiuravano. I governi, cominciando da quello austriaco che dava il tono alla musica di tutti i tirannetti della penisola, facevano di tutto perchè l'opera e il ballo, i meriti della gola e delle gambe occupassero l'attenzione, l'entusiasmo e gli ozj delle cittadinanze.

Paolo Giacometti, nato nel 1816 a Novi — mezzo ligure, mezzo piemontese — di padre uomo di leggi, fu destinato allo studio della legge ancor esso e ottenne la laurea di avvocato nell'Università di Genova. Ma la vocazione del commediografo contrastava in lui agli studi del giureconsulto. Malgrado la sua laurea avvocatesca, non credo che il Giacometti abbia mai saputo un articolo del Codice, o abbia mai capito bene una parola delle Pandette. Sibbene, prima ancor che compisse i vent'anni, s'era già fatto applaudire in una tragedia intitolata *Rosilde*, che non aveva versi sbagliati, quantunque non ne avesse molti di belli, che si vantaggiava d'un certo movimento scenico e palesava agli occhi degli intelligenti buonissime disposizioni drammatiche nel giovanissimo autore.

A questa prima, in quattro anni, successero quattro tragedie — una per anno — e due drammi in prosa; quelle mediocri, non ostante le lodi date loro dal Niccolini, questi un po' meglio che volgari.

È strano che la vocazione teatrale del Giacometti cominciò per isviarsi, prima di prendere il suo giusto indirizzo, e poi, in seguito, anche dopo trovata la sua strada, si piacque di uscirne fuori, senza troppo guadagno nè della fama dell'autore, nè del divertimento del pubblico.

La vocazione del Giacometti, secondo me, era essenzialmente dell'autore comico. Il suo ingegno, e forse anco il suo carattere, mi sembra di quelli affatto impressionabili, che attingono dal mondo circostante idee, pareri, gusti, maniere; la qual cosa è essenzialmente propria dello scrittore della vera commedia, ed è anzi condizione imprescindibile per riuscire nell'opera. Vivendo in mezzo a una società di costumi precisi, spiccati, originali, il Giacometti ne avrebbe scritto a meraviglia la rappresentazione scenica, che è la commedia propriamente detta. Nella società incerta, confusa, scolorita delle città italiane nel secondo quarto di questo secolo, la vocazione comica del Giacometti fu confusa, incerta, scolorita anch'essa, e poche volte le avvenne di trovare la nota giusta, potente, originale.

Egli aveva una certa facilità nel far versi, che, in lui giovane, poteva dar ansa all'orgogliosa speranza di essere poeta; era il tempo in cui si magnificavano più del bisogno le liriche dialogate che il Niccolini dava fuori col nome di tragedia. « Anch'io son tragico! » dovette esclamare il Giacometti, e a questa esclamazione sacrificò nel principio della sua carriera e anche a varie riprese in seguito, con versi endecasillabi in azioni drammatiche classicamente divise in cinque atti.

Eppure il primo successo veramente grande, veramente generale in Italia, veramente di buona lega, ch'egli ottenne, gli aveva additato la strada giusta, avrebbe dovuto essere per lui una rivelazione: fu *Il poeta e la ballerina*, commedia in tre atti, rappresentata la prima volta sul finire dell'anno 1841. Aveva posto felicemente la mano sopra un argomento vivo e reale della società sua contemporanea, aveva saputo tradurre sulla scena un torto, un ridicolo, tipi e caratteri del giorno in cui si viveva, vi aveva fatto abbastanza bene rispecchiarsi la gente cittadina dell'Italia d'allora, la quale profondeva applausi, corone e danaro alle ballerine, e lasciava morire di fame i nobili ingegni.

Era una satira in dialogo, come dev'essere la vera commedia, ma una satira fatta con misura, con brio, con garbo. Poco dopo confermava la natura della sua indole comica colla bella commedia *Quattro donne in una casa*, una delle meglio riuscite e delle più vere del teatro moderno italiano.

Per disgrazia perdurava in lui la tentazione della tragedia, e i versi endecasillabi gli ronzavano nel cervello più seducenti del canto delle sirene. Numerose assai sono le sue tragedie, fra le ottanta produzioni drammatiche da lui scritte, e accolte tutte da applausi di pubblici a cui facevano illusione un momento una certa abilità scenica, che non manca mai, e la rettorica declamatoria del verso; ma credo inutile scriverne i titoli; nessuna di esse vivrà, mentre vivranno e hanno per merito il diritto di vivere, colle *Quattro donne in una casa*, le commedie *La donna*, e *La donna in seconde nozze.*

***

Al commediografo così favorito dalla natura mancarono prima, come ho già detto, una vera e spiccata società da copiare, poi lo studio attento, minuto, paziente di quella larva di società che pure egli avrebbe incontrato nel suo cammino. È diventata una frase volgare, che pare omai quasi una sciocchezza a forza di essere ripetuta, quella che in Italia non c'è stata dal 1830 al 1860 una società con costumi propri e con vita originale; eppure è una verità sacrosanta, a cui devesi, in parte, lo ripeto, la povertà del nostro teatro. La prima commedia in Italia che fu veramente moderna e viva, fu la commedia in dialetto, perché ritrasse la plebe, nella quale soltanto vi era originalità di modi, di usanze e di esistenza.

I commediografi in lingua, non pensando a coltivare quel filone di miniera che avrebbe loro presentato il popolo, fecero in salotti convenzionali il ritratto d'una società fittizia, in cui si mossero e dialogarono in modo poco possibile delle contesse e dei duchi, delle civette e dei cavalieri inverosimili, con passioni condotte sulla falsariga e con ispirito spiluzzicato dalla raccolta dei *bons mots* francesi.

Paolo Giacometti, per di più, benchè nato nel ceto signorile, fu tratto dalle condizioni e dagli avvenimenti della propria vita a partecipare l'esistenza randagia, zingaresca delle nostre compagnie comiche condannate a un nomadismo perpetuo; non ebbe relazioni colla sfera elegante delle varie cittadinanze, camminò poco sullo spazzo sdrucciolante dei saloni dell'aristocrazia o anche della borghesia arricchita; non osservò direttamente, attentamente, minutamente, non riprodusse dal vero, ma copiò modelli di altre letterature, inventò, cercò indovinare, diede troppo sovente un tuffo nel convenzionale.

Egli, seguendo la tradizione comica italiana, si aggregò come autore a parecchie compagnie drammatiche, e toccò il bastone di maresciallo (come suol dirsi) di questa povera carriera, quando venne accolto da ultimo agli stipendi della famosa compagnia reale piemontese. Gli uomini e le cose continuò sempre a vederli dal buco del sipario e a giudicarle dal retroscena; l'immaginazione forzata a un'opera eccessiva e poi già stanca, tenne in lui troppo il posto dell'osservazione; i suoi personaggi s'allontanarono sempre più dalla realtà, per essere automi meravigliosamente semoventi, abbigliati alla francese.

Un'altra passione infelice venne a turbare la schiettezza della vocazione comica nel Giacometti oltre la passione della tragedia; voglio dire quella del dramma lagrimoso, piagnucolente, a tinte forti e catastrofi terribili. A ciò concorse una grande sventura intima che orribilmente fece soffrire il suo cuore sensibile. Infelice, disperato, fatto bujo, tutto il suo orizzonte, tutto il suo avvenire, non vide più che nero nella vita, nella complicazione dei casi, nell'uomo, in sè stesso. Le lagrime del suo dolore, la rabbia contro l'ingiusto destino, la protesta per la sua immeritata sventura, le mise tutte nelle scene terribili, nei monologhi disperati, nelle favole assurdamente tristi de' suoi drammi; disimparò l'allegria, il sorriso, lo scherzo ingegnoso, e quando più tardi volle tornare a quei veri e cari elementi della buona commedia, la quale è, a dirla schietto, l'arte scenica per eccellenza, non ne fu più capace, e lo scherzo riuscì freddo e scipito, il sorriso stentato, l'allegria affatturata.

***

Paolo Giacometti, che ora conta 68 anni, fu da giovane non bello, ma simpatico; di statura piuttosto alta, magro, osseo aveva qualche cosa del don Chisciotte, senza però l'ingenuità bonaria dell'eroe di Cervantes. Il sorriso del nostro ebbe sempre qualche cosetta di amaro, lo sguardo qualche cosa di triste, di scoraggiato, l'espressione di tutta la fisonomia un non so che di scontento. Si sarebbe detto che ai suoi sogni, alle sue aspirazioni, alle sue speranze, alle lusinghe degli esordi, non aveva la sorte corrisposto, nè nella vita, nè nell'arte, nè nell'accoglienza del pubblico, nè nell'evoluzione medesima del suo ingegno.

Eppure i suoi coetanei lo applaudirono molto, forse anche troppo; ma egli sentì, colla finezza del suo criterio, che quegli applausi soverchi erano senza eco nel futuro. Oggidì è troppo trascurato, troppo dimenticato, e alla sua anima delicata e sensitiva doveva essere riserbato anche questo grandissimo dispiacere di vedersi dalle generazioni che immediatamente seguirono alla sua, assegnato nel panteon dei moderni autori un posto che la sua giusta coscienza gli dice inferiore al suo merito, al suo reale valore.

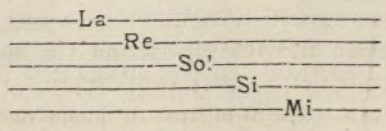
Dovrebbe però confortarsene; quella stessa giusta coscienza di sè dovrebbe persuaderlo d'una verità che a me sembra si possa affermare fin d'ora: che cioè parecchi scrittori odierni, di cui il nome va ora più ripetuto ed esaltato dagli echi compiacenti della pubblicità organizzata ad arte di *soffietto*, passeranno affatto nell'oblìo, e il nome dell'autore delle *Quattro donne in una casa*, starà nella storia del teatro comico italiano.

UNUS NULLUS.

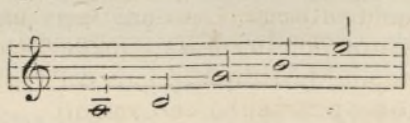
Bibliografia Musicale

L'arte va debitrice al signor Oscar Chilesotti di un singolare lavoro di rara pazienza e frutto di una soda erudizione musicale. È questo la trascrizione nella moderna notazione di un libro di *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola*, del conte Lodovico Roncalli, autore fiorito sulla fine del seicento. La musica del Roncalli fu da lui scritta secondo il sistema d'intavolatura per la chitarra, analogo a quello per il liuto, la tiorba ed altri strumenti molto usati in quel tempo.

Nell'antica notazione del Roncalli troviamo il pentilineo, ma questo nulla ha di comune col nostro, significando ogni sua linea una corda dello strumento.



Queste cinque corde trovansi all'unissono con le note seguenti:



Le note sono rappresentate da numeri arabici, che indicano quale tasto deve essere premuto colla mano sinistra, mentre la destra pizzica la corda: così la corda vuota è indicata da uno zero, i primi nove tasti sono indicati dai numeri uno al nove, il tasto decimo e l'undecimo (che è l'ultimo) dalle lettere x ed y minuscola.

Al principio del pezzo un C od un 3 segnano la misura dupla o tripla, e sopra le cinque linee valori ritmici significano le durate dei singoli suoni o dei singoli accordi, trattandosi di uno strumento polifonico. Se il segno ritmico non è cangiato, vale per la nota successiva.

Scritti con questo sistema, o con principj analoghi, si conservano nelle biblioteche non pochi libri ed opuscoli che sarebbe bene togliere dal loro immeritato oblìo, trattandosi non di rado di composizioni eleganti e di molto pregio così storico che artistico.

Nel volume che oggi ci presenta il Chilesotti trovansi delle *suite* di *Alemanne*, *Correnti*, *Gighe*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Minuetti*, *Passacagli*. Ciascuna *suite* si apre con un preludio invariabilmente in *tempo ordinario*.

Nei pezzi trascritti dal Chilesotti con tanto sapere e coscienziosa cura, si respira una freschezza di suoni, di motivi chiari, facili, di un ritmo spiccatissimo, da provarci come la melodia non fosse a quel tempo (secolo XVII) così bambina come da taluni storici fu asserito.

Un illustre critico milanese scriveva di non sapersi persuadere come altre volte si potesse danzare al suono delle gavotte, delle correnti, delle sarabande, ecc., che spesso sono eseguite nei concerti classici. Orbene, la pubblicazione del Chilesotti prova che la musica destinata ad accompagnare le danze di famiglia era molto diversa da quella accademia dei grandi scrittori dello stampo di un Corelli, di un Geminiani, e di altri della illustre coorte.

Il lavoro del Chilesotti merita grande considerazione; ma dubitiamo che la trovi in Italia pari al suo pregio.

CONCERTI

Il primo concerto dato quest'anno dalla Società Orchestrale della Scala se riuscì oltremodo splendido, riguardato dal lato artistico, invece da quello finanziario fu uno squallore. La musica questa volta non operò uno de' suoi storici prodigi: il pubblico, anzichè lasciarsi sedurre dalle sue lusinghe, preferì assistere alla rappresentazione diurna del circo equestre Renz ed a passeggiare per le gallerie della Esposizione industriale.

I pochi intervenuti al concerto della Orchestrale, ebbero a maravigliare anche una volta innanzi a quei portenti di creazione musicale che sono la sinfonia dell'opera l'*Assedio di Corinto*, di Rossini, e la marcia dell'incoronazione nel *Profeta* di Meyerbeer, pezzi eseguiti alla perfezione da cento trenta professori d'orchestra, diretti dall'esimio maestro Faccio.

Abbiamo udito due *tempi* della *Sinfonia italiana* di Mendelssohn, e cioè l'*Andante* e il *Saltarello*.

Nel primo spira un'aura serena, dolcissima, dovuta alla lentezza del *movimento* ed alla essenza *eolica* (denominazione di Glareano) della tonalità, od *ipodorica*, giusta le teorie degli antichi Greci.

Gounod, Thomas, Saint-Saëns, Rubinstein, Verdi (nel *Simon Boccanegra*), Berlioz, Bizet, hanno seguito Bach e Beethoven (vegg. l'opera 132) e Mendelssohn nella via delle antiche *armonie* dispesate al polifonismo moderno.

La direzione dei concerti ebbe il bel pensiero di *concedere* la esecuzione di una nuova *ouverture* dello Scontrino, al quale non si può fare altro appunto se non questo: d'avere molto a sproposito intitolato il suo lavoro col dolce nome della eroina di un idillio del simpatico poeta Marenco, *Celeste*.

È un *buon* pezzo di musica, e nulla più.

Lo Scontrino, come molti altri giovani musicisti italiani, si capisce che non si preoccupa di ragioni estetiche e della filosofia dell'arte.

Eppure Gluck e Bellini devono insegnare ai maestri che il genio non opera a casaccio!

Dopo una marcia in *si minore* di Schubert, pezzo di poco valore, udimmo per la prima volta la seconda parte degli intermezzi scritti da Bizet per l'*Arlesienne*. La prima l'udimmo l'anno scorso e ne fummo — con tutto il pubblico — accesi d'entusiasmo.

La *suite*, eseguita domenica 29 maggio, è una

nuova rivelazione dei mondi del genio: nessuna maraviglia adunque se questa fu il trionfo del concerto.

Ecco un vero genio inventivo, un compositore pel quale l'idea e la forma hanno pari importanza, e i cui lavori appajono — come ben disse un egregio pubblicista — come un quadro vivente.

Se è bella la *pastorale*, commoventissimo è l'*intermezzo*, e originalissimo il *minuetto*, coi brani caratteristici per flauto.

La provenzale *Farandola* trascinò l'uditorio all'entusiasmo, ed è in vero una pagina d'effetto irresistibile.

Dal suo principio a *cànone* sino alla irrompente chiusa tutto è fascino e stupore.

rettiva mette a disposizione dell'Impresa le scuole di canto e di ballo annesse al teatro alle condizioni normali, ed assume a proprio carico l'onorario del maestro concertatore, l'illuminazione a gaz, il servizio del macchinismo ed altre prestazioni, di cui all'articolo 50 del capitolato 26 maggio 1879.

Il deliberatario sarà altresì tenuto all'osservanza del detto capitolato, visibile tutti i giorni dalle ore 11 antimeridiane alle 3 pomeridiane nell'ufficio della Commissione stessa.

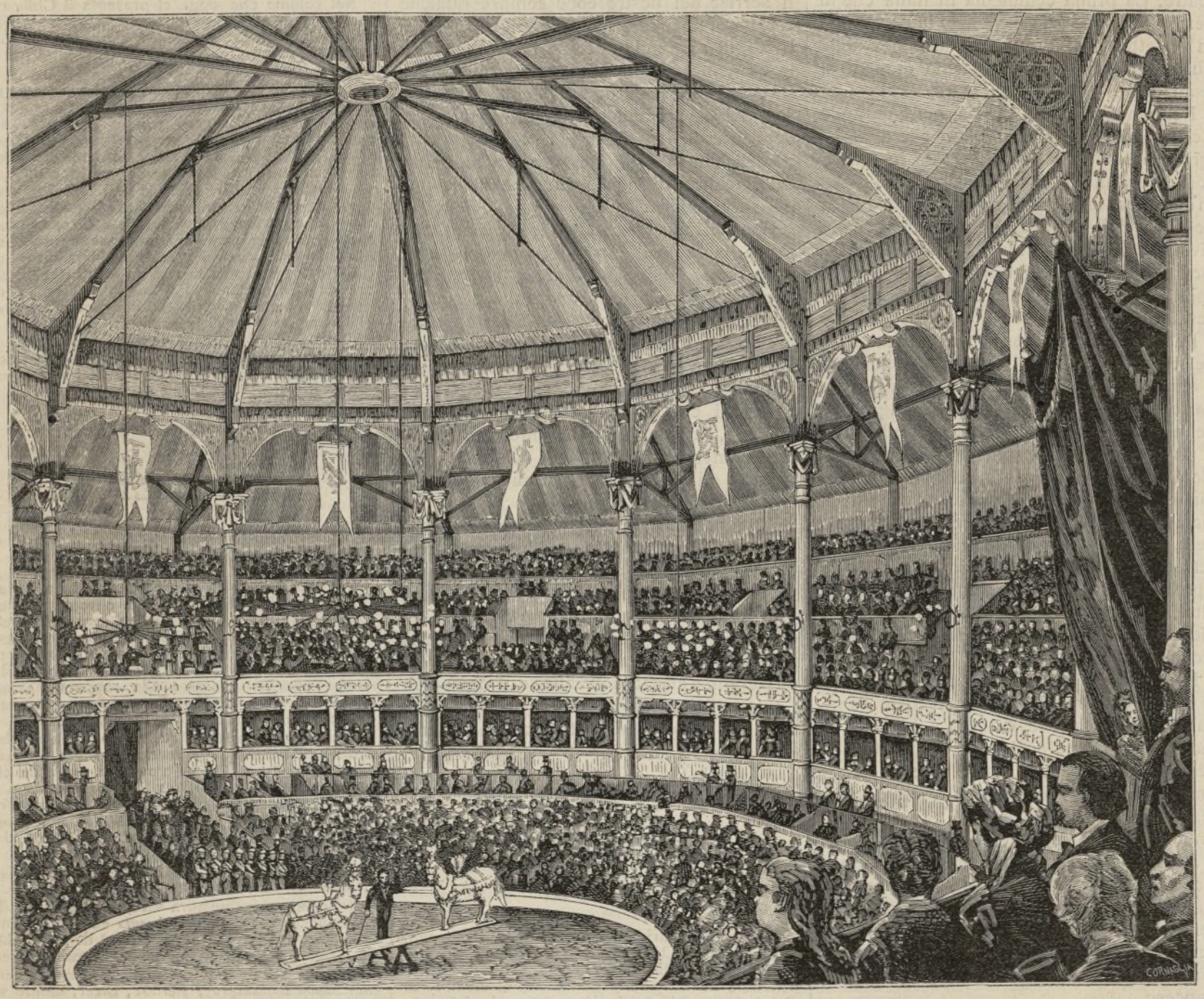
Il Circolo Bellini di Catania, per festeggiare l'anniversario del trasporto in patria delle ceneri di Vincenzo Bellini, ha aperto un concorso con premi di medaglie d'oro, d'argento, e menzioni onorevoli, una d'oro del valore di L. 150, per l'autore della migliore *Ave Maria* a quattro voci

SCHERZI EPIGRAMMATICI

Una prima attrice problematica.

Calca le scene un pezzo di maschiotta,
Che si sforza di far la *prima parte*,
E non è nulla più di una *servotta*,
Disperazione di modiste e sarte.
Dell'acconciarsi nei segreti dotta,
Coi giornalisti sa far ben le carte,
E a furia di carezze e di contante,
Passa per bella, brava ed elegante.

ALDO.



IL CIRCO RENZ. — Disegno dell'architetto GAETANO CANEDI.

CONCORSI

Avendo l'onorevole Commissione dei divertimenti presso il Comitato dell'Esposizione Nazionale destinata la somma di L. 40,000 (lire quarantamila) per dare nel Teatro alla Scala un corso di rappresentazioni d'opera e ballo durante la prossima stagione d'autunno, la sottoscritta Commissione apre il concorso per il relativo esercizio del teatro.

Gli aspiranti dovranno presentare alla Commissione teatrale, non più tardi del giorno 15 giugno prossimo venturo, i loro progetti in lettera suggellata, e dichiarare anche l'importo della cauzione che intendono prestare.

A formare la dotazione, oltre la suindicata somma di L. 40,000 la Commissione amministrativa e di-

per grande orchestra. Quindi altre d'argento agli autori dei migliori pezzi vocali con accompagnamento di pianoforte, o per pezzi per pianoforte solo a due o a quattro mani. Il termine per presentare i lavori scade col 15 giugno. L'esperimento avrà luogo il 22 settembre prossimo venturo.

Il Sindaco di Faenza partecipa che fino al 30 giugno è aperto il concorso all'ufficio di Maestro Direttore della Banda Musicale, che verrà instituita a spese del Municipio di quella città collo stipendio annuo di L. 1800. Oltre i consueti documenti è necessario un diploma d'abilitazione di un'Accademia o Liceo Musicale, od altro documento equivalente. L'elezione verrà fatta dal Consiglio Comunale e varrà per tre anni.

Ai Signori Abbonati

Gli abbonati al Teatro Illustrato *riceveranno, col presente numero, il secondo dei quattro pezzi di musica loro promessi, e cioè il duettino delle* Maschere, *per Soprano e Baritono, con accompagnamento di pianoforte, tolto dall'opera* ***Le Donne Curiose,*** *del maestro Emilio Usiglio.*

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