

IL TEATRO ILLUSTRATO

PREZZI D'ABBONAMENTO:			
	Anno L.	6	Sem. L. 0 —
Franco di porto nel Regno.	»	7	» 3 50
Alessandria, Susa, Tunisi, Tripoli.	»	8	» 4 —
Unione post. d'Europa e Amer. Nord	»	10	» 5 —
America del Sud, Asia, Africa.	»	12	» 6 —
Austr., Chili, Bol., Panama, Parag.	»	12	» 6 —

Un numero separato Cent. 50 in tutta Italia.

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

Gli abbonati annui ricevono in dono, nel corso dell'anno, **QUATTRO COMPOSIZIONI MUSICALI**, oltre ad un'elegante Copertina per riunire in volume le dispense dell'annata.

Prezzo delle inserzioni nella copertina Cent. 50 per ogni linea o spazio di linea.



GENOVA: TEATRO POLITEAMA. — AMLETO, opera di A. THOMAS. — ATTO IV: *Scena della pazzia d'Ofelia.*

NICOLA DE GIOSA

Da vari anni sui nostri teatri massimi o minimi domina quasi sovrana l'opera tragica; i poeti melodrammatici, i così detti *librettisti*, hanno rimaneggiato in tutte le salse le catastrofi o per veleno, o per pugnale, o per patibolo, o per rogo; hanno assuefatto il pubblico alla più o meno luttuosa carnificina del teatro lirico, e per scuoterlo ricorrono ora all'opera-ballo, che minaccia d'invadere per conseguenza anche i teatri secondari. — In questa mettono a profitto tutte le trovate della coreografia, sfarzo di vestiari, effetti scenografici, luce elettrica, innumerevole intervento di comparse, non che le procaci figlie di Tersicore negli abiti più o meno appetitosi, e traggono i soggetti per lo più dall'antico e moderno Oriente, perchè si prestano a fantastiche situazioni e danno adito al compositore, colla scusa del *colore locale*, di mascherare talvolta la povertà della ispirazione.

Il riso è quasi bandito dalle scene che si rispettano, e gli esordienti nostri maestri, salvo qualche rara eccezione, hanno persino a disdoro di far le loro prime armi in un'opera buffa o semiseria, in un'opera di umile soggetto, dove non entri per lo meno una morte.

Non è a maravigliarsi per conseguenza se l'opera comica e l'operetta francese han fatto di già capolino fra noi e vi trovino anche spesso lieta accoglienza.

L'opera buffa italiana, che rese pur sommi vari nostri compositori, trovasi negletta. Dobbiamo molta riconoscenza perciò a quei pochi valorosi maestri che tentano ancora di sostenerla in vita. E fra questi primario è il De Giosa.

Nato nella città del Piccinni, in Bari, sin dalla più tenera infanzia fu iniziato ai primi rudimenti della divina arte dei suoni dal fratello Giuseppe, buon dilettante di flauto. Furono tali i progressi fatti in poco tempo dal fanciullo Nicola, che la famiglia decise di affidarlo alle cure del bravo flautista Enrico Daniele. E mostrò tali eccezionali disposizioni che il Daniele stesso indusse i genitori a mandarlo a Napoli nel Collegio San Pietro a Majella per farvi un regolare e completo corso di studj.

Ecco dunque il nostro giovine maestro all'età di quattordici anni nella Partenopea città, munito di commendatizie per il duca di Noja, allora presidente della Commissione amministrativa del Collegio, per essere assoggettato ad un esame. Corrispose tanto bene che ottenne subito il posto gratuito, e fu messo sotto l'insegnamento del valentissimo Pasquale Bongiorno, direttore della scuola di flauto. — Non passò gran tempo che Zingarelli in ricompensa dei progressi fatti lo nominò *maestrino*, nomina che dava gli adito a poter studiare anche il *partimento* o *armonia suonata*. — Entrò così nella scuola del Ruggi e venne iniziato allo studio del contrappunto. Il Zingarelli si com-

piaceva spesso dargli particolari lezioni. In quel torno l'illustre Raimondi, nominato professore di contrappunto nel Collegio del Buon Pastore di Palermo, lasciava la cattedra dell'istituto napolitano e veniva sostituito dal Donizetti. Il De Giosa cattivossi in breve la simpatia del celebre maestro che lo accettò nel numero dei suoi allievi non solo, ma lo prese a prediligere.

Scrisse in quell'epoca molti pezzi per flauto, per fagotto e per violoncello, sinfonie per orchestra, musica per chiesa, e, per esercizio, due coperette sotto la particolare direzione del Donizetti, che, oltre alle correzioni musicali, postillava qua e là il manoscritto con alcuni ricordi o consigli, ingiungendogli che li tenesse ben sempre presenti nella sua carriera di compositore. — Sventuratamente questi preziosi ricordi andarono dispersi. — Una serva infedele del De Giosa un bel giorno credè miglior consiglio di vendere ad un pizzicagnolo per vile moneta i giovanili autografi del nostro Nicola.

Il 1837 rapiva al Collegio il bravo direttore Zingarelli, e il posto vacante veniva rimpiazzato dal Mercadante.

De Giosa ebbe gravi dissensi col nuovo Direttore, e le conseguenze furono tali che volle assolutamente abbandonare il Collegio senza perciò esser giunto all'età prescritta dai regolamenti e senza essersi perfezionato completamente nell'arte del comporre.

Privo di tutti quegli appoggi che forniva il Collegio ai giovani i quali vi compivano regolarmente i loro studj, ebbe a lottare molto prima di vedere accettata al Teatro Nuovo la sua modesta operetta buffa la *Casa degli Artisti*. — E gli toccava per soprappiù anche la sfortuna di cominciare a sperimentare quanto dura fosse la carriera del compositore; poichè non mancarono subito i detrattori del suo lavoro, i quali tanto sparlaron del nuovo maestro che indussero l'impresario a decidersi di togliere l'opera dai concerti. — Ci vollero l'insistenza costante del De Giosa e le vellevoli raccomandazioni del maestro Vincenzo Fioravanti per superare le mene degli inimici e indurre l'impresario a sottoporre l'opera al giudizio del pubblico, il quale però accolse festosamente questo primo saggio del giovine Nicola, che allora contava appena l'età di 22 anni.

La *Casa degli Artisti* fu rappresentata per trenta sere e più, e fu sempre acclamata e desiderata.

Solo un suo amico e collega, il valente maestro Siri, irritato forse dall'esito poco fortunato che aveva ottenuto in quell'epoca un suo lavoro melodrammatico, chiamava la *Casa degli Artisti* una *pulcinellata musicale*.

Da ciò nacque un battibecco fra i due giovani maestri, e la quistione fu risolta con una *sfida artistica*. — Il De Giosa si obbligò di mettere in musica lo sfortunato libretto del Siri, ed il Siri invece quello della *Casa degli Artisti*. — Nel 1845 ebbe luogo sul Teatro Nuovo l'esperimento dell'opera musicata dal De Giosa, sotto il nome di *Elvina*, ed ottenne tale felicissimo incontro che il Siri smise il proposito di produrre la sua *Casa degli Artisti*.

L'anno dopo per far cosa grata ad un compagno di collegio, che doveva esordire

come cantante sullo stesso teatro, aggiunse alcuni pezzi nell'opera del Raimondi *Il biglietto del lotto stornato*.

L'anno 1850 era destinato a formare la fama e la popolarità del De Giosa.

L'opera buffa *Don Checco*, parole dello Spadetta, esposta sulle scene del Fondo, ebbe un esito clamorosissimo. — La parte del protagonista era interpretata dal famoso Raffaele Casaccia, che vi faceva prodigi di *vis comica*.

In questo lavoro abbondano fantasia e brio, accoppiati a spontaneità di ispirazione fresca e giovanile. — L'aria di Don Checco può considerarsi come una delle migliori pagine dell'opera buffa contemporanea. — Questo spartito ebbe l'onore di essere eseguito subito per una sera di beneficenza ad appalto sospeso nel teatro San Carlo, e l'esito che vi riportò non fu certamente inferiore a quello del Fondo — l'anno dopo il De Giosa presentava sulle scene del massimo teatro napoletano il melodramma *Folco d'Arles*, il quale veniva tanto bene accolto da meritargli una riconferma per il 1852 colla nuova opera *Guido Colmar*, che però non ebbe sorte felice.

Nel 1855 un *Geloso e la sua vedova* otteneva il plauso del pubblico del Teatro Nuovo, mentre al San Carlo l'*Ettore Fieramosca*, opera seria, di cui fino alla prova generale si prevedeva splendido risultato, era dannata a completa caduta.

Fu allora ch'egli abbandonò Napoli e, dopo aver dato con buon esito sulle scene del Nuovo Teatro di Firenze l'opera *Le Due Guide*, si decise di far rappresentare in Torino due sue nuove opere, cioè *Ascanio il gioielliere* al Teatro d'Angennes, e l'*Arrivo del signor zio* al Teatro Suter ora Rossini. — La prima ottenne un discreto risultato; degni di menzione e di plauso furono un racconto buffo, il finale secondo ed il coro delle nozze con accompagnamento di bicchieri.

La seconda riprodotta al Teatro Re di Milano vi trovò la tomba.

Il Merelli aveagli offerto di scrivere un'opera per l'apertura della grande stagione al Teatro della Scala. — Egli ricusò, intimorito dal pregiudizio invalso in quell'epoca che l'opera nuova al Santo Stefano dovesse irremissibilmente cadere. — Così lasciò sfuggirsi una favorevole occasione che avrebbe potuto rendere più splendida la sua carriera.

Ritornato in Napoli dava al Fondo nel 1857 un'altra opera dal titolo *Isella la modista*, la quale però non ebbe liete sorti. — D'allora passarono sette anni senza che abbia potuto affidare suoi nuovi lavori alle scene, benchè durante questo spazio di tempo abbia composto, nel 1858, la *Cristiana* per Venezia, e l'*Ida di Benevento* per l'apertura del Teatro Piccinni di Bari, e nel 1859 il *Gitano* per il San Carlo di Napoli, oltre ad un'opera francese *La Chauve-Souris*, che doveva rappresentarsi all'Opéra Comique di Parigi. — Non sappiamo per quali cause questi suoi nuovi spartiti sieno rimasti ancora inediti. — Nel 1864 cercò tentare nuovamente le scene del San Carlo con un'opera seria, *Il Bosco di Dafne*. — L'autore alle prove (poco contento degli esecutori) prevede la catastrofe e voleva ritirare lo spartito, ma non gli fu possibile, sicchè dovette sottostare

all'amaro verdetto del pubblico. — Si salvarono dalla disapprovazione un finale e pochi altri pezzi, ma l'opera fu data per sole quattro sere.

Scoraggiato da questo fatto si decise di accettare l'offerta di carica di direttore di orchestra al teatro San Carlo, carica che coprì per ben quattordici anni con molto onore.

Fu eziandio direttore per un anno alla Fenice di Venezia, a Buenos Aires, al Teatro Italiano del Cairo ed al Politeama di Napoli. — Ebbe in queste congiunture sempre attestati di stima e di ammirazione ed onorificenze.

Nel 1875 ritornò a produrre alcune sue opere al Filarmonico — lo *Zingaro*, il *Marito e la vedova* ed il *Pipistrello* — e nel dicembre del 1876 al Teatro Nuovo Napoli di carnevale, che ebbe esito lietissimo, tanto che l'opera percorre ancora con onore i teatri della nostra penisola.

Il soggetto di questo spartito tolto dalla notissima farsa *Funerali e danze*, presenta situazioni tali, che il compositore ha potuto farvi sfoggio di spigliate, brillanti e vivaci melodie e cospargere di briose trovate il lavoro che può dirsi con sicurezza un degno e giovane fratello del *Don Checco*.

Non sono molti giorni al Teatro Argentina di Roma han dato una sua nuova opera buffa, *Rabagas*, riduzione del notissimo capolavoro del Sardou fatta dal Golisciani.

Questo spartito ebbe la sventura di vedere la luce mentre che il pubblico romano era chiamato ad assistere alla esumazione di un lavoro postumo del Donizetti, il *Duca d'Alba*, sicchè la stampa locale poco si occupò del merito del *Rabagas* ed il pubblico scarsamente intervenne alle rappresentazioni.

In genere però si ritiene dai critici poco riuscito il libretto, e la musica non sempre corrispondente alle situazioni. Per poter essere maggiormente gustato occorrerebbe che il maestro gli desse colore ed originalità e togliesse la monotonia accorciandolo e rimaneggiandolo in diversi punti.

L'esito, pur tuttavia, sulle scene dell'Argentina fu buono. — Auguriamo che presentato al giudizio di altro pubblico con una esecuzione più diligente ed accurata possano risaltare maggiormente le bellezze di cui è cosperso.

La instabile Dea che presiede alle sorti dei teatri lirici non ha quindi sempre sorriso al nostro autore, e delle molte opere scritte varie hanno avuto vita poco duratura. — Il *Don Checco* soltanto per il corso di trentadue anni ha continuato ad esilarare il pubblico italiano, sicchè può proclamarsi il capolavoro del maestro barese — ed uno dei più chiari modelli nel genere comico della scuola napoletana.

La musica di questo compositore in generale è pregevole per sobria varietà di accenti ritmici e melodici, per corretta, appropriata ed elegante strumentazione, per vivacità e leggiadria di motivi. — Risente qualche volta della maniera del Rossini e del Donizetti, ma ha sempre d'altra parte la caratteristica tutta propria della scuola partenopea.

Oltre ai lavori teatrali egli ha scritto anche messe, cantate e moltissima musica strumentale di diverso genere.

È felicissimo poi nella musica da camera. — Ha ispirazione facile, poetica, penetrante. — Sono più di una ventina gli *Album* da lui pubblicati dove trovansi gioielli di eleganza ed originalità.

De Giosa è artista simpatico, intelligente, laborioso quando trattasi di musica — fuori della prediletta arte risente dell'apatia e pigrizia in generale propria dei meridionali. — Trascura di affezionarsi coloro che potrebbero essergli utili, ama però immensamente i giovani studiosi, non s'impensierisce dell'indomani — e dice « che la ricchezza è quasi la felicità dell'uomo, ma che se improvvisamente da un giorno all'altro perdesse tutti i pochi soldi che possiede se ne dorrebbe appena » — tutta la sua vita sta nella musica.

In questo mese egli compie il suo sessantaduesimo anno, poichè nacque il 5 maggio 1820. Auguriamo lunga ed operosa vita all'intelligente e valente scrittore, al primario campione dell'opera comica italiana e che l'esito dei suoi nuovi spartiti possa presto arricchire il numero dei capolavori della nostra scuola musicale.

G. VILLAFIORITA.

Il sentimento musicale Italiano

Una buona istruzione letteraria musicale può e deve contribuire ad elevare lo spirito ed a nobilitare il cuore, e specialmente per un artista di musica, poichè si sa che il cuore dell'artista è la sorgente del suo talento. Per tal modo l'influenza spesso inavvertita ed impercettibile delle impressioni della prima età vengono ad aumentare il prodotto spontaneo di un'innata buona disposizione musicale; così la conoscenza di tutto ciò che i tempi storici della musica hanno fornito di modello in ogni genere, viene a spargere insensibilmente qualche seme di gusto fra la gioventù studiosa; quel discernimento, cioè, e quell'ammirazione vera per gli uomini di genio, che ci hanno preceduti e che noi dobbiamo imitare.

Una questione è insorta da pochi anni, la quale introdusse nel vocabolario degli artisti nuove definizioni di musiche, *vecchie* e *nuove*, di musiche *classiche* e *non classiche*, di musiche *drammatiche* per eccellenza, e di musiche *facili*, *melodiose* e *popolari italiane*. Queste distinzioni invece di semplificare le idee, rischiare i concetti, concordare gli apprezzamenti, hanno suscitato, e suscitano confusione, incertezza ed oscurità.

Che significato ha la parola *classico*? Potrebbe avere, a mio giudizio, un significato molto esteso, che si tira però per tutti i versi a norma dei gusti, dei pregiudizj e degli interessi individuali. Per i tedeschi e per i francesi, a mo' di esempio, è musica classica la non italiana, (fatta una piccola eccezione di quella di Rossini, scritta a Parigi); per gli inglesi poi, tutta quella che sentono chiamare *classica* dagli altri. Il pubblico italiano in generale, amatore di musica, aveva per *classica* quella musica, che non era nè *cabaletta*, nè movimento di 3 p. 4, ma vi annetteva sempre, con grave scandalo dei puristi, l'idea e l'appellativo di musica pesante e noiosa. Donde ne veniva che alla musica, per esempio, di Mercadante, coi suoi pezzi concertati ampiamente svolti, co' suoi stupendi finali, e colle sue masse vocali ed strumentali savamente condotte, si dava il nome di musica *scientifica*, ed era ciò che si poteva, una volta, dire di peggio di una musica per teatro. Per i bacallari poi del contrappunto, la musica *classica* finisce con Bach, con Durante e col Marcello, e via di lungo sopra tutto il resto. Per le società orchestrali dei concerti, sia a Parigi che fra noi, non è musica *classica*, che quella dei maestri compositori già morti. Per gli editori di musica è vantata *classica* la musica, che è nei loro scaffali, e tanto più, se la partitura è di loro esclusiva proprietà. In fine, fra i nostri giovani compositori di opere teatrali, e tanto più fra i seguaci della scuola oltremontana (è doloroso il confessarlo) non è riputata musica *classica*, che quella dei loro antesignani d'oltremonte, e di qualche maestro italiano *avvenirista*, non ostante

che il buon pubblico italiano in generale non faccia grande accoglienza a quel genere di musica, che egli non capisce, o per lo meno stenta a capire.

Non entrerà a discutere se siffatto genere di opere, che prendiamo da fuori, e sopra le quali pare che vogliano modellarsi alcune nostrane, convenga o no alla nostra organizzazione speciale in fatto di arte musicale, nonchè alla vera natura di essa per noi italiani; se quello stile che si dice *drammatico per eccellenza*, si accordi o no con le esigenze del linguaggio melodico, e con le ragioni del *bel canto*; se sia vero per ultimo, o no, che quella musica tanto vantata, non ci conduca bel bello, allontanandoci dai vasti concetti, e dalle grandi linee degli antichi nostri sommi maestri, alle pazienti ed elaborate minuzie dei pittori fiamminghi di una volta.

Questioni ardue sono queste, e che ora svolgeremo; premetto, intanto, l'avviso di sottoscrivere, cioè, all'opinione di Rossini, il quale divise la musica in due sole classi, la *buona* e la *cattiva*, senza distinzione di scuola, considerando per tal guisa musica *classica*, in tutti gli svariati modi di composizione, quella sola che mi par buona.

Entriamo di botto nella questione, che si agita fra le due scuole diverse, l'*italiana* che chiameremo *antica*, avversa alla *nuova*, che è l'*oltremontana*, e che la presente povertà del nostro teatro ci obbliga ad accettare. Sta in fatto che la prima rimpiange l'età sua dell'oro, in cui la melodia era tutto, e maledice alle aberrazioni dei nuovi maestri, che non sanno che affastellare note su note, dissonanze sopra dissonanze, soluzioni imprevedute, incrocicchiamenti di suoni, e sotto questa faragGINE confusa, sotto questo assieme di combinazioni filosofico-imitative, essi celano la nuda povertà dell'idea, e tutto si riduce per essi a questione di acustica e di calcolo. Sta pure in fatto, che noi italiani, affermando sempre che la melodia è tutta la musica, dobbiamo altresì convenire che è passato il tempo delle frasi corte, delle ariette da chitarra, trovate per caso, non rispondenti alle situazioni del dramma, e che, riudite più e più volte, finiscono per tediare; non è più il tempo di quelle misure le venti volte ripetute, di quelle note finali, che lo spettatore può mormorare fra sè, prima che escano dalla gola del cantante; della musica, in fine, non abilmente sposata agli strumenti, assicurandola agli effetti grandiosi dell'orchestra. Secondo il dettato della moderna scuola, la vera melodia, la sola che sia degna di questo nome, non può avere altri limiti, che quelli dell'idea, o del sentimento che vuole esprimere, e quindi la frase melodica deve ancora essere lunga, continua, indefinita; e seguendo l'idea, interrompersi con essa, con essa ricominciare, attardarsi o precipitare, solo avendo termine, allorchè nulla più vi abbia ad esprimere. Veniamo alle riflessioni e tentiamo di trarne una conclusione:

Già si sa, come in ogni ordine di cose, così anche in quello delle arti belle, è fatale ed imprescindibile una legge di graduazione e di continuità; è noto che in tutte le epoche storiche della musica, benchè non si sia mai proceduto per salto, vi sono state epoche di transizione, generate particolarmente dalla trasformazione nei mezzi di esecuzione, e che per di più le opere artistiche più commendate per originalità e per voli di fantasia, le quali, per quasi dire, s'incalzavano le une e le altre, non sono state, a ben guardare, che nuove sintesi di elementi preesistenti; dobbiamo convenire che per aiutare ed insieme per coprire gli eccessi della musica, che si appoggiava interamente alle sdolcinature ed ai gorgheggi del cantante, si ebbe ricorso ad un altro eccesso coll'istrumentazione. Ma qui intendiamoci bene, e non equivochiamo: non è istrumentazione eccessiva quella che cerca studiosamente di rendersi efficace, accompagnandosi all'idea melodica principale con idee secondarie e derivate, con contrappunti, oppure quella che cerca nuovi effetti acustici con accoppiamenti, o intentati o inusitati delle diverse sonorità degli strumenti. E valga il vero: in questo è così, nell'uno che nell'altro caso, vi sarebbe pur sempre un intento artistico, se non del tutto accettabile dall'estetica, commendevole per rispetto alla tecnica.

L'istrumentazione riferibile all'eccesso di cui è caso, è di una ben diversa natura. Essa cerca unicamente il rumore, se ne appaga, e si studia di ottenerlo non per altra via che per quella materialissima e triviale dei raddoppi all'unissono ed all'ottava. Questa è l'istrumentazione che doveva seppellire il canto, e se non lo ha seppellito, lo ha ridotto a tirare le cuoja.

Per ora ci limitiamo constatare ciò che si sperimenta continuamente dai fatti, e che si può avere in conseguenza, come criterio direttivo; e si è che il più ed il meglio dell'effetto, la musica moderna lo ritragge dalla bontà e dalla finitezza dell'esecuzione. Condotte dette opere con un sistema di declamazione, che aspira a tra-

durre piuttosto i momenti drammatici, che il dramma, piuttosto le parole che i concetti poetici, con il persistente sistema, che seguendo il compositore gli andamenti del dramma in modo servile, se non troppo spinto, pretende di giungere al *verismo*, quando che, in omaggio agli eterni canoni del bello, il vero ed unico vero delle arti ispiratrici sarà sempre l'ideale, il male accorto artista di musica finisce a domandare all'arte sua nobilissima ciò che ella non può assolutamente dare.

Tali sono le reciproche querimonie, e le accuse, che si gettano in faccia gli uni e gli altri tra i partigiani della musica antica e moderna: la mancanza di armonia nella prima, di povertà di effetti acustici, ecc. ecc., e così al contrario la mancanza di melodia, e la privazione dei vivi e brillanti colori della fantasia, nella seconda. Vediamo se queste accuse sono giuste sotto il rapporto della musica puramente da teatro, e definiamo le due parole che si pongono tuttodi in antitesi.

La melodia è la combinazione di suoni successivi; l'armonia, la combinazione di suoni simultanei. Orbene, la scuola più propriamente detta italiana, iniziata più specialmente dai vecchi maestri della scuola Napoletana, e continuata gloriosamente ai nostri tempi da Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante e Verdi, amò meglio dar la prevalenza alla spontaneità melodica, curando in seconda linea le combinazioni dell'armonia. Poniamo mente però che l'armonia è pur essa melodia, e che anzi è una melodia più sublime. Se nella melodia si ha una successione di note isolate, che formano una frase, una cantilena, un'aria; nell'armonia abbiamo invece una successione di accordi formati da diverse note, le quali tutte negli accordi successivi trovano le note che le seguivano, in guisa che invece di avere una melodia sola, se ne hanno due, tre e più, secondo che sono due o tre, o più le parti, che si fanno procedere di pari passo, e nello stesso tempo. Si potrebbe perciò concludere che, filosoficamente parlando (se non artisticamente), le due scuole non esistono, perchè, se vi ha genio nel trovare la melodia, cioè, nello svolgere una parte sola, trovando una bella successione di note, vi ha genio nel trovare molte diverse melodie, che, se bene possano stare isolate, pure combinano armonicamente per la loro simultaneità, mentre altre volte la melodia si sprigiona, come risultante delle varie forze convergenti.

La differenza tra le due musiche sta però in questo che la musica armonica non si comprende tanto facilmente, come la melodica. In quella, l'attenzione si deve dividere su vari punti, quando che in questa l'attenzione è concentrata su di una parte sola, e quindi è molto più facile l'afferrarla. La melodia si può ripetere con la voce, l'armonia non mai, perchè non si possono fare più parti contemporaneamente. Ma se la melodia vi alletta più prontamente, perchè si lascia più facilmente abbracciare, l'armonia più severa e riservata, quando vi abbia aperto il sorriso delle sue labbra, e prodigato i tesori della sua intimità, sempre più vi affascina, e vi apporta nuove, peregrine, ineflabili dolcezze.

Concludiamo col dire che se l'armonia ha rese immortali le pagine degli Hændel, dei Back, degli Haydn, dei Weber, dei Beethoven, ecc., ecc., chi può asserire che la scuola italiana non abbia generato i suoi monumenti antichi di armonia nei grandi maestri del secolo passato, quali il Durante, il Leo, il Marcello, lo Spontini, il Cherubini, ecc. ecc.! Ma per certo il primato spetta alla scuola francese e tedesca, cioè, all'Halévy, all'Hérold, al Meyerbeer, al Berlioz, al Gounod, al Thomas, allo Schubert, allo Schumann, al Mendelssohn, ed infine, al Liszt e al Wagner. Ma per esser giusti, chi oserà asserire che nelle musiche dei sovracitati maestri oltramontani, non vi abbia ispirazione, e che solo domini un indistinto e pesante frastuono? Se così fosse, se mancasse la scintilla del genio, la loro musica non sarebbe stata vitale, e non passerebbe da una generazione all'altra, per quanto gli amatori di essa abbiano una educazione artistica diversa dalla nostra.

P. A. MINOLI.

L'AMLETO

di A. THOMAS

AL POLITEAMA DI GENOVA

Io non conoscevo che per lettura della partizione di canto questo capolavoro; capolavoro non solo di Thomas, ma della scuola melodrammatica francese moderna, riassumendo con felicissimo ac-

coppiamento il fiore dell'eclettismo artistico delle scuole italiana e francese; uno dei più saldi innesti della tragedia nel melodramma, cimento arduo quest'ultimo che pochissimi seppero superare con felice successo, sapevo peraltro che dovunque era stato dato, questo superbo lavoro aveva sollevato entusiasmo indescrivibile, ed a detta dello stesso signor Filippi a Venezia in ispecie nel 1876 « il successo dell'Amleto » (1) raggiunse le « proporzioni del fanatismo, specialmente per baritone Graziani grande attore, ed eccellente, « unico cantante. Come attore da alcuni l'ho udito paragonare e preferire al Rossi. »

Ora, tolgasi il nome di Graziani e sostituisca quello di Paolo Léherie ed il giudizio corre pari come olio. A Venezia la parte d'Ofelia, aveva ad interprete la Gerster, fiore dell'arte canora; qui un'Ofelia ideale piena di passione e di poesia l'abbiamo nella Donadio, cui non manca nè il sentimento, nè l'abilità vocale, nè la gentile figura per rendere soavemente il tipo melanconico ed infelice della povera fidanzata d'Amleto.

Se a queste due espressioni elevate del sentimento artistico aggiungete anco il nome della signora Mei, una Regina dalla voce ampia per estensione, vibrante con maschia rotondità, gradevole in tutta la gamma, vi trovate ad avere una triade esecutiva da far onore a tutte le bellezze di getto profuse largamente in questo pensato ed ispirato capolavoro.

Chiamando l'attenzione dei lettori sugli artisti prima che sulla musica non ho voluto far torto a quest'ultima, ma rendere anzi avvertito che si può, quando si vuole, dare ad un lavoro di grande levatura, come questo, una interpretazione condanna; e questa riproduzione di Genova ci dà appunto l'idea del rispetto con cui si volle onorare l'arte e il maestro; caso divenuto tanto raro oggi da segnarsi *albo lapillo*, oggi che si sciupano patrimoni in un galvanismo impossibile di rachitiche elocubrazioni melodrammatiche, e si ostenta il più olimpico disprezzo per i capisaldi del nostro repertorio teatrale.

Leggendola soltanto, questa potente creazione di Thomas non dà la minima idea della grandiosità ch'è il tono più marcato dell'opera, ed oltrechè non si può percepire alcuno dei molti e vari effetti strumentali bellissimi di cui è ricca la tavolozza dell'illustre compositore, fa difetto uno dei coefficienti che concorrono più validamente a rafforzare ed illustrare le maestrevoli note, vale a dire l'interpretazione scenica dei caratteri principali, di quello d'Amleto precipuamente.

È questo un lavoro che bisogna udire e vedere contemporaneamente: pochi spartiti hanno come questo raggiunto il più efficace grado di assimilazione fra la parola e la nota, tra il colore della musica e la scena del dramma; vi si respira a grandi polmoni l'aria profondamente severa e malinconica della musa di Shakspeare, cui non è certo inferiore, nella sua sfera, quella di Thomas, ma ambedue camminano di pari passo nella via del vero e del bello nel vero.

La musica dell'Amleto è condotta con larga ed abbondante vena melodica; la fantasia non fa certo difetto a questo maestro e raggiunge talora di vera ispirazione come nello stupendo duetto tra Amleto ed Ofelia nel primo atto, nel duetto delle due donne del secondo, nel terzetto del terzo, e soprattutto in quel capolavoro di leggiadria e di passione ch'è la scena della pazzia d'Ofelia; talora di profondo intuito e di potenza drammatica come nella scena della spianata, nel gran duo tra madre e figlio e nel finale secondo ch'è pagina magistrale severissima e potentissima. Ed in questo spartito, (basta scorrerlo per convincersene) non un accordo urtante, non una sola di quelle stracchiature armoniche che alcuni vorrebbero gabellarci per originalità, come se l'originalità in musica, e nell'armonia in ispecie, stesse di casa nei disaccordi; i contrappunti sono chiari, logici e l'accoppiamento che ne deriva sempre limpido come acqua di fonte; non un movimento, una nota che non abbia il suo perchè, che non si sposi egregiamente, efficacemente alla parola ed all'azione.

Dal preludio alla scena finale è un susseguirsi di melodia facile ed elevata nello stesso tempo, vestita di armonia elegantissima, sposata ad uno strumentale che non isfoggia lo smaglio di colori chiassosi, che tali non si convengono alla serietà del soggetto, ma che alterna le sue espressioni ora ad una famiglia, ora ad un'altra degli strumenti orchestrali, lasciando al quartetto larghissima parte e ricamandolo così leggiadramente come sa fare l'autore della Mignon.

Che se si voglia poi metter mano partitamente alla disamina delle armonie ed alla leggiadria della loro disposizione, alla sapienza con cui vennero legate fra loro, alla prontezza con cui

vennero scoperte ed usate nuove parentele, per così dire, fra gli accordi, sempre legittimamente uniti con soddisfazione della scienza e dell'orecchio, allora ci si rivela nell'autore dell'Amleto un altro lato per cui emerge eccelsamente, quello per cui tanto onorevolmente gli compete il posto supremo nel Conservatorio artistico di Parigi.

Nè la melodia è povera e ristretta a soli incisi od a brani staccati di canto accennanti povertà di valore tecnico ed immaginativo per svilupparli; ma larga, magniloquente, limpida, non priva delle grazie onde emerge la classica scuola italiana. Ed è qui ove noi vorremmo si specchiassero coloro che intendono il vocabolo di filosofia nella musica nel senso di soppressione d'ogni facilità e d'ogni sviluppo melodico, ed ai quali se fosse toccato di musicare un arduo soggetto come quello dal Thomas illustrato, avrebbero per fondamento stabilita l'abolizione del canto.

Informata dunque ad un concetto altissimo, e ricca di situazioni eminentemente drammatiche e filosofiche, quest'opera del caposcuola del melodramma in Francia richiede una esecuzione di prim'ordine, una esecuzione che non travisi il concetto del poeta e non rovini la veste splendissima del musicista. E questa esecuzione noi l'avemmo.

Del bellissimo preludio, in cui pare che aleggi, sposata alle note del corno, la mestizia profonda del protagonista, fino alla chiusa dell'opera, raramente l'interpretazione fece difetto, e certo non mai per colpa della triade esecutiva principale. Dove, un duetto pieno di passione e vero, realmente vero come quello tra Ofelia ed Amleto nel primo atto con quella esplosione di vero canto italiano dell'andante d'Amleto « *Ah puoi negar la luce?* » E quello fra le due donne nel secondo atto, ed il terzetto susseguente con quella pagina stupenda qual è la visione d'Amleto tanto egregiamente cantata dal Léherie? Ed il brindisi non è forse tutto un getto di melodia ora spensierata ora cupa a seconda dei momenti diro psicologici dell'animo dell'attore? E l'aprirsi della nuova scena del corteo con cui si prelude alla rappresentazione mimica nel teatrino, non è forse imponente, com'è per l'opposto gentile, ingenua, tipica la semplice cantilena degli istrumentini durante l'azione mimica? E la grande apostrofe d'Amleto al Re: *Sire, turbato sei*, come avrebbe potuto essere meglio preparata e più efficacemente conclusa? In questa grande scena e nel finale veramente imponente che ne segue, il Léherie è insuperabile; v'ha qualcosa di così potente, di così vero, di così elevato nella interpretazione di questo artista che si allontana tanto da molti fra i migliori attori cantanti del giorno.

Nel terzo atto abbiamo un bellissimo terzetto tra le due donne ed il baritono; pieno di passione è l'invito d'Amleto ad Ofelia: « *Deh vane in un chiostro* » e la lotta intima dell'animo del protagonista ci è resa musicalmente e scenicamente in modo impareggiabile. La grande scena tra il figlio e la madre è degna della penna di qualsiasi grande musicista ed anco in questo la potenza drammatica del Léherie è insuperabile.

E qui se volessi continuare dovrei citare nota per nota tutto il quarto atto con quei graziosi ballabili, con quella trovata paradisiaca ch'è la gran scena d'Ofelia e quella perorazione finale piena di poesia da cui emergono come funebri e mistiche salmodie vaganti nell'aere le note stupende dei cori interni accompagnanti come deliziosa *berceuse* l'ultimo sonno della povera Ofelia tra le onde sacre al canto delle villi.

A me spiace non aver potuto gustare interamente il quinto atto, da cui fra le altre cose fu tolta la bellissima romanza del baritono; e spiace pure al pubblico cui parve troppo fredda e precipitata la catastrofe riassunta si può dire in poche battute di musica. Ed invero il veder apparire Amleto, cardine della produzione, unicamente per dare un colpo di spada al Re, non soddisfa troppo il senso dell'uditorio antecedentemente preparato a scene potenti; tanto più quando il dramma originale di Shakspeare è tanto cognito ed è tanto efficace appunto nella scena riassuntiva finale.

Non so a chi debbasi attribuire questo strappo alla partizione originale che per maggiore comodità presenta anzi due finali a scelta: certamente non concorre a portare allo spartito il coronamento meritato.

L'esecuzione orchestrale fu buona ed accurata, la messa in scena decorosissima, le masse corrisposero quasi sempre al loro dovere; in complesso uno spettacolo degno di qualunque primario teatro.

A. D. MARZI.

(1) *Perseveranza*, del 27 febbraio 1876.



Nicola de Giosa

1907

1907

1907

1907

1907

1907

1907

1907

1907

1907

1907

1907

1907

1907

LE NOSTRE INCISIONI

AMLETO

opera di A. THOMAS

(Scena della pazzia d'Ofelia)



Come l'atto quarto è il più bello, il più peregrino del capolavoro di Thomas, l'*Amleto*, così la pazzia d'Ofelia è una delle più sublimi pagine di musica che sieno state scritte ultimamente.

Certi di far cosa grata ai nostri lettori, noi presentiamo il disegno della scena principale di quest'atto. Qual contrapposto!

Il luogo campestre, il lago cosparso d'isolette, i salci ed i canneti, gli ultimi raggi del sole che volge all'ocaso, invitano alla gioia, e uno stuolo di giovani contadine danesi dopo un lieto coro intrecciano una danza.

Le loro carole, la loro festa della primavera è interrotta dal sopraggiungere d'Ofelia, vestita d'una bianca vesta, bizzarramente ornata di fiori. La povera fanciulla ha i capelli discinti, e sul pallido viso leggonsi le pene del cuore. I suoi occhi tanto belli, ed un giorno sì vivaci, ora hanno degli strani lampi che annunciano il turbamento, il danno che il dolore ha recato al cervello della povera innamorata.

Il coro compiangere la misera, mentre che ella, nel vaneggiare, si crede già sposa al suo Amleto, ed apostrofa le liete ragazze con queste parole:

E se qualcun vi dice che mi fugge e m'oblia
V'inganna è un menzogner!

Se tradir mi egli può — il senno perderò!

E la poveretta canta una ballata che vorrebbe esser lieta, ma che termina in un singulto, nel riso convulso d'una pazza.

Un giorno Amleto, ebbro d'amore, le avea detto:

Negar tu puoi la luce,
Dire che il sole — non ha splendore,
Che non v'è cielo — che non v'è Dio,
Ma dubitar non puoi dell'amor mio.

Ma tutto passò, tutto fu dimenticato... ed Ofelia è la vittima della colpa del padre suo, il complice del re.

Crede d'udire ancora la voce d'Amleto, di vedere il suo arrivo, ed ella, coll'innocenza d'una bimba, vuol celarsi fra le bianche villi del lago, vuole che Amleto la cerchi.

Gioco infantile, terminato colla morte d'Ofelia che si lascia cadere nel lago. Si vede per poco ondeggiare la sua bianca veste di sposa, il suo bel corpo cullato dalle onde, mentre l'eco ridà le ultime note d'amore ed il sommesso canto delle villi... indi più nulla.

Come il Thomas abbia riprodotto colle note questa sublime pagina d'idillio l'abbiamo già detto.

È certo che non v'ha pubblico, innanzi cui siasi rappresentato questo lavoro, che

non abbia palpitato alla fine miseranda di Ofelia, che non abbia sentito l'anima sua sollevata nelle regioni superiori della fantasia dalla poetica musica, sommamente ideale, del maestro francese.

FRANCESCA DA RIMINI

di A. Thomas

AL TEATRO DELL'OPÉRA DI PARIGI

SCENE E COSTUMI.



L'all'estimato scenico di questo grande spartito di Thomas, occupa un largo posto nella nuova opera che l'impresa dell'Opéra di Parigi ha offerto al pubblico. Decorazioni e vestiario sono magnifici, come sempre in questo teatro, sì meraviglioso sotto tale rapporto.

PROLOGO. — 1.^o Quadro: La porta dell'inferno. — Una gola selvaggia ed oscura. Grandi roccie di profili spiccati. Insuperabile muro che chiude la strada a Dante, il quale vi si è smarrito.

Una luminosa e rossastra iscrizione domina sopra un angusto passaggio; è il famoso verso:

« Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate »

Virgilio e Dante scendono da un immane foro spalancato alla base della enorme roccia. C'è una poesia ammirabile e che ispira terrore.

Dante indossa il tradizionale abito, cappuccio con lunga zimarra all'italiana; Virgilio è vestito di bianco col capo cinto di verde alloro.

2.^o Quadro. — Primo cerchio dell'Inferno. Una nuvola di fumo nero scende ed oscura il palco scenico. Le grandi roccie si allontanano; framezzo alle tenebre si scopre una sinistra grotta ove acque dense, bituminose e nere si muovono con pesantezza. Una barca con suvvi Dante e Virgilio scorre lentamente su quelle acque. Dante e Virgilio entrano in scena. Grossi macigni ritti sorgono fra mura rocciose e sembra vietino il passo. In fondo, un chiarore indica una fornace.

Una nuvola di fantasmi attraversa la scena. In quella nuvola emergono, ravvolti in lenzuoli, Paolo e Francesca abbracciati. Alla chiamata di Virgilio scendono lentamente sino alla punta di uno scoglio.

ATTO PRIMO. — 1.^o Quadro: L'Oratorio. — Decorazione informata al severo e alquanto fiero carattere dell'architettura dell'epoca. Francesca da Rimini indossa una sottana rosa niellata nero e oro con un soccotto grigio perla ricamato in oro, con i capelli avvolti in trecce. Paolo, corpetto turchino pavone, maniche damasco chermisi a fondo d'oro con sbuffi bianchi, cintura nero e oro, maglia grigia, scarpe nero e oro.

Guido. Lunga zimarra all'italiana, che lascia passare le maniche di damasco oro antico, bruno cupo filettato d'oro, che cuopre un corpetto di velluto nero; maglia rossa,

2.^o Quadro. — Pubblica piazza di Rimini, presso le mura della città. Arco trionfale antico con costruzioni all'italiana e vie popolate. Gran movimento, grande apparato scenico, tumulto, coro, corteo, ingresso di Malatesta vincitore.

Soldati italiani, i cui abiti armati di ferro con gambe di due colori, ricordano le belle epoche dei secoli XIII e XIV.

Ascanio, abito da studente velluto nero con sbuffi turchini, maglia violetta e stivali a tromba.

Paolo indossa lo stesso abito che nell'atto precedente.

Ingresso dell'esercito tedesco. Soldati, raitri, trabanti, trombettieri, porta-bandiera con lo stemma di Svevia, stato-maggiore di Malatesta, guerrieri tedeschi ricoperti della veste d'armi con lo scudo al collo.

Malatesta, abito da guerra, soccotto di maglia di drappo antico screziato, ornato d'oro. Bracciali di ferro dorato, cotta di maglia, gambali dorati e damaschinati, elmo all'italiana sormontato da una chimera con ali spiegate. Cintura e budriera che sostengono una spada di bello stile e ricchissima.

ATTO SECONDO. — Galleria del palazzo che dà sopra un chiostro, al disopra del cui muro si scorgono i giardini.

A destra, la porta della cappella, ove si celebra il matrimonio di Malatesta e di Francesca.

Un corteo di signori, di dame e di soldati in abiti di gala accompagna gli sposi. I paggi indossano un abito bianco niellato a liste violette con maniche violette di damasco, maglia rossa e stivali a tromba, scarsella armata di pugnale; calotta all'italiana.

Ascanio è in abito da paggio, damasco rosso con sbuffi bianchi, cotta di maglia, gambali d'acciaio bruniti, calzature di maglia, cinturino e spada.

Francesca da Rimini è in grande abito da nozze. Veste d'argento stemmata sul fianco e ricoperta di una toga bianca ricamata in oro e gemme. Sopra una reticella d'oro è attaccato un velo di garza.

Malatesta indossa un ricco corpetto di velluto fitto, ricoperto da una toga di casimiro bianco ricamato, e Paolo è in abito da guerra.

ATTO TERZO. — Sala bassa del palazzo che apre sul mare, gran volta ad archi rivestiti di mosaici sostenuta da pilastri fiancheggiati alla base da piedestalli con suvvi leoni. In fondo un gran cancello aperto per i paggi.

ATTO QUARTO. — L'oratorio del primo atto. È notte. Francesca e Paolo cantano un duetto d'amore; Malatesta si precipita con la spada sguainata in pugno. In quell'istante sale una nube e nasconde al pubblico lo spettacolo dell'eccidio.

Quando quella nube si dissipa, si trovano i due amanti nel primo cerchio dell'inferno, come nel secondo quadro del prologo.

Si odono lontane voci che si frammischiano al loro canto. La decorazione si muove. Una regione vasta ed inestricabile si scuopre. I macchinisti manovrano in quel momento roccie alte diciassette metri, quanto una casa a sei piani.

Una gola immensa in fondo alla quale si scorgono i picchi delle ultime montagne ed uno sprazzo di cielo azzurro.



1. PROLOGO: Primo cerchio dell'Inferno. — 2. L'oratorio. — 3. Ingresso alla cappella. — 4. Piazza di Rimini. — 5. Grande sala nel palazzo dei Malatesta. — 6. L'oratorio. — 7. IL PARADISO: Apoteosi.
 PARIGI: TEATRO NAZIONALE DELL'OPERA. — **FRANCESCA DA RIMINI**, opera in quattro atti e un prologo dei signori **GIULIO BARBIER** e **MICHELE CARRÉ**, musica di **AMBROGIO THOMAS**.

Tutto crolla, le roccie si spostano, le acque si calmano e si abbassano, apparisce una regione luminosa, ed angeli collocati sopra monticelli verdeggianti e fioriti intonano canti di gioia. Il cielo ha trionfato dell'inferno.

Questa decorazione con le sue trasformazioni è al tempo stesso grandiosa ed informata ad una stupenda poesia. In un teatro di féerie si andrebbe anche solo per ammirarla.

BARBERINA

di Alfredo De Musset

AL TEATRO FRANCESE DI PARIGI

Barberina d'Alfredo De Musset fu scritta fin dal 1835. Egli allora non pensava di farla rappresentare; ma più tardi, scosso dai vari successi del Teatro Francese, cambiò divisamento, e ritoccando qua e là quel suo lavoro decise di darlo al teatro. Dopo la recita, quasi tutti erano d'avviso che era migliore la *Barberina* apparsa qualche anno addietro nella *Revue des deux Mondes*, di quella che venne rappresentata al Teatro Francese. In questa vi sono troppi cangiamenti di scena, poca importanza di personaggi, pochissimo interesse nell'azione, la quale si compendia in un fatto isolato e molto comune. Una moglie che resiste ad un seduttore per restar fedele a suo marito; mentre in quella vi sono tutti i requisiti necessari e diremo preziosi per farne una bella leggenda. Essendo la *Barberina* una delle opere meno conosciute di A. De Musset sarà bene dirne in succinto l'argomento.

Il conte Ulrico di Boemia molto più nobile che ricco si decide di abbandonare la propria moglie e il suo castello per andare alla corte della Regina d'Ungheria affine di cercarvi fortuna e migliorare la sua condizione. Al momento della partenza vi furono giuramenti di fedeltà reciproca, giuramenti sinceri, perchè marito e moglie si amavano veramente. Alla corte della Regina dove fu accolto degnamente, il conte Ulrico fa conoscenza col cavaliere Rosemberg, giovane vano quanto sciocco. Discorrendo fra loro, il cavaliere comincia a farsi giuoco del conte per la sua fiducia nella fedeltà delle donne, e giunge sino a scommettere che, volendolo, avrebbe conquistato anche il cuore della moglie del conte solo che questi gli avesse fornito una lettera di presentazione presso la contessa. Ulrico, per tentare una prova sull'onestà della propria moglie e per ridere più tardi alle spalle del fatuo vagheggino, acconsente e consegna la lettera richiesta al cavaliere. Questi parte, si presenta al castello del conte, e col pretesto di una lettera per la bella castellana, viene subito introdotto. Accolto e ospitato cordialmente, dopo vari giorni trovatosi a quattr'occhi colla contessa si scopre come amante appassionato, e le svela il suo grande amore. Questa, filando alla conocchia, come usavano le castellane di quei tempi, lo ascolta tranquillamente in apparenza, ma

sentendo sdegno e disprezzo per tanta baldanza, invece di prorompere e scacciarlo forma il progetto di vendicarsi. Con fina civetteria finge sulle prime di resistere, poi si arrende accordando al cavaliere anche un appuntamento in una data camera. Intanto in segreto ne fa serrare le finestre, e munire di forte serratura la porta; e quando il seduttore entra pieno di fiducia e d'amore nella camera designata, ella ne esce improvvisamente chiudendo ben bene la porta, e annunziando da uno sportello al cavaliere che egli è suo prigioniero, e che non gli porterà da mangiare se non quando avrà filato alla conocchia, che gli indica in un angolo; e che anzi il cibo sarà proporzionato al lavoro che egli farà. Smanie, preghiere non valgono a smuovere la bella donna, e gli conviene filare alla conocchia come una donna per non morire di fame. Arriva la Regina accompagnata dal conte e dalla sua corte, e informata della bella condotta della contessa la ricolma di lodi, mentre con un gesto di disprezzo, scaccia colui che aveva tentato di sedurre un cuore tanto virtuoso.

Per quanto l'autore abbia cercato di sviluppare l'argomento con eleganza e squisita leggierezza, e i personaggi sieno tracciati con fino sapere, a tutti è risultato che il suo lavoro è più una leggenda che una commedia. E vuolsi appunto che simile leggenda venga dall'Arabia; fu trattata da Massinger, poeta inglese contemporaneo di Shakspeare, e poi da E. Souvestre, ma da entrambi come un racconto. Riguardo all'esecuzione la signorina Lloyd, che sosteneva il personaggio della Regina, fu maestosa, potente. La signorina Baretta disimpegnò ammirabilmente la parte di Barberina, che pareva creata per lei: sì semplice, modesta, gaja, e fin poetica. Laroche nella parte del conte Ulrico, Trussler in quella del seduttore si fecero ammirare. La signorina Feyghine, che sotto le spoglie d'una giovine schiava orientale, Kalekairi, era la prima volta che si presentava sulle scene del Teatro Francese, fu trovata bella, attraente, vestita a meraviglia, ma fredda, impacciata nella recitazione e quasi non sapeva camminare, tanto che nessuno degli spettatori seppe indovinare il perchè il signor Perrin, direttore del Teatro Francese, abbia fatto al pubblico il regalo d'una simile esordiente.

LES RANTZAU

dramma in quattro atti
di ERCKMANN CHATRIAN



Il Théâtre Français ha ottenuto un immenso successo con i *Rantzau*: ma al successo di questo dramma hanno ampiamente contribuito, dobbiam dirlo, il raro talento degli attori e l'ammirabile abilità di Emilio Perrin che l'ha messo in scena. Non si vide mai dramma più semplice e più commovente; non si vide mai l'arte dei dettagli spinta a un punto più notevole e più singolare, la vera fisionomia di una produzione teatrale riprodotta con maggior intelligenza, cura e buona riuscita. È un dramma semplice, è vero, ma pieno di emozioni.

Il nostro corrispondente parigino — il signor L. P. Laforêt — in questo medesimo numero espone il soggetto del fortunato dramma.

FRANCESCA DA RIMINI

di A. Thomas

AL TEATRO DELL'OPÉRA DI PARIGI

— * —

LO SPARTITO.



Amrogio Thomas, l'illustre autore dell'*Amleto* e della *Mignon*, ha conseguito all'Opéra di Parigi un nuovo trionfo e degno della fama cospicua del grande compositore.

Erano parecchi anni che si attendeva la di lui *Francesca da Rimini*, e non appena apparve sulla scena venne accolta da un inno di ammirazione tradotto in plausi vivissimi, in acclamazioni calorose, in repliche di parecchi pezzi, volute dal pubblico entusiasta, e negli apprezzamenti della stampa. Tutti i critici più rinomati e più competenti si accordarono con perfetta armonia nel celebrare le bellezze altissime del nuovo lavoro.

Sarebbe un far torto al lettore italiano se qui gli rammentassimo la storia degli sventurati cognati e il famoso canto quinto del nostro Poeta, epperò presenteremo addirittura l'analisi dell'opera quale fu scritta da uno dei più chiari critici della capitale francese, il Comettant, analisi che leggesi nelle colonne del *Ménestrel*, di Parigi.

Ecco l'articolo:

La *Francesca da Rimini* non ha *ouverture*, e il levare del sipario non è preceduto che da alcuni accordi in *fa minore*, di un'armonia *plagale*, cupa ed energica, accompagnata dal rullo dei timpani e da tempestosi movimenti di contrabbasso. Un coro invisibile di bassi, all'unisono, canta con gravità e mestizia i versi scritti con lettere di fuoco sulla porta dell'inferno:

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.

Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate.

Tacciono le voci e l'orchestra fa udire un lamento prodotto da un movimento ritmico di un carattere sinistro. Dante appare. Egli contempla la scena terribile che lo circonda. Qui l'orchestra sostiene potentemente il recitativo misurato proferito dal personaggio, mediante le sue armonie, il contrasto de' suoi movimenti, i suoi accordi pieni, sonori e i fantastici suoi timbri. Sulle parole: « *Il sole si è coperto d'un velo insanguinato, ed io ho smarrito il mio cammino*, » il compositore ha posto una scala interrotta, discendente, armonizzata con accordi cromatici stupendi e di un carattere terribile. Di poi queste armonie infernali si estinguono improvvisamente in un *for-*

tissimo per dar luogo ad un preludio orchestrale in *mi maggiore* (*andante sostenuto* 12/8) che annuncia la venuta di Virgilio. Questi personifica la poesia. Codesta pagina orchestrale è di una soavità melodica inefabile, alla quale un'armonia ricca ed eletta dà grande valore e grande rilievo.

Dante, avendo riconosciuto Virgilio, nobilmente avvolto in un candido manto, canta delle parole che sono la traduzione dei versi della *Divina Commedia*:

Non sei tu quel Virgilio e quella fonte
Che sponde di parlar sì largo fiume?

E qui, con accento entusiastico, canta la gloria poetica sul principale motivo del bel preludio.

Tutto il dialogo tra Virgilio (signor Barbot) che si offre d'essere guida a Dante (signor Giraudet) e quest'ultimo, che accetta, è interpretato con vera finezza ed è di bellissimo carattere. La narrazione che fa Virgilio dei tormenti inflitti ai dannati nelle varie bolge esige un'orchestra colorita, potente, terribile, e il compositore seppe raggiungere lo scopo, senza oltrepassare i limiti di una intensa sonorità e senza cadere in quelle dissonanze che sarebbero a danno del senso uditivo e dei nostri nervi.

Ecco le roccie, e Dante e Virgilio vengono introdotti nell'inferno dal vecchio Caronte colla sua barca. Ciò costituisce la seconda parte del prologo. Durante il passaggio sullo Stige, odesi una sinfonia dalla quale elevansi i sospiri, i gemiti e le imprecazioni delle anime soggette al sovrano spirito del male e imprecanti alla divinità. Questo pezzo è lavoro di un potente musicista drammatico, al pari di tutto ciò che lo precede e che lo segue in questo stupendo prologo.

Dante e Virgilio hanno appena finito il tragitto, allorchè si vedono delinearsi due ombre l'una all'altra congiunte e portate dal vento. Noi la conosciamo codesta scena. Diremo solo che fu trattata poeticamente e che le due voci di Sellier e della signorina Salla cantano con una dolcezza così squisita come la è quella delle loro belle anime. Le due ombre si allontanano tenendosi abbracciate e scompaiono fra le nere roccie.

La storia di Francesca comincia ad esser posta in azione al primo atto. Il sipario si alza, la scena rappresenta un oratorio bisantino.

Paolo e Francesca, *senza alcun sospetto*, stanno leggendo in uno stesso libro la storia di Lancelotto, narrata da Galeotto.

Gallehaut ajouta qu'une amoureuse flamme

Avait fait Lancelot vainqueur,

Que ces exploits n'étaient que pour plaire à sa
Seule maîtresse de son cœur. [dame,

Francesca legge a sua volta che la regina, vedendo Lancelotto a tremare timidamente dinanzi a lei, lo incoraggiò dandogli un bacio. Oh, il felice cavaliere! esclama Paolo. — Non più felice di te, gli risponde Francesca... Paolo, io t'amo! — Qui segue un duetto appassionatissimo, dal quale esalano, come un profumo di tenerezza, parole soavissime che valsero vivi applausi al Sellier ed alla Salla.

Un vero progresso si constatò nel modo con cui Sellier sa modulare la sua voce così potente ed accentata negli acuti, e così

flessibile e penetrante nel *medium*. Il passaggio nel quale Francesca confessa che dal giorno in cui vide Paolo, a lui consacrò tutto l'affetto, la vita, mise senza dubbio in evidenza l'organo drammatico e simpaticissimo della signorina Salla, la nuova *scritturata* dell'Opéra, i successi della quale affermaronsi fin dalle sue prime misure del canto. Nella stretta del duetto finale, sulle parole « *Regarde-moi* » che vengono alternativamente ripetute dai due amanti, il Sellier e la Salla hanno gareggiato nel fascino e nella potenza del canto.

Il terzetto che segue fra i suddetti e Guido, termina nel grido di guerra ed entusiastico: « *Italie! Italie!* » I Guelfi invadono tutta la Toscana; Rimini cade nelle loro mani; si suona a stormo: è questo il segnale della lotta. Paolo ritornerà vincitore o morrà. Francesca nel suo patetico *andante* palesa a Guido suo padre il proprio amore, e questi le promette di unirla in matrimonio a Paolo. Egli si offrirà in ostaggio al nemico, il cui capo è un bandito. E chi è costui? chiede Paolo. — È Malatesta tuo fratello, gli risponde il padre di Francesca. — Gran Dio! esclama Paolo; egli osa coprire di vergogna il nome dei nostri avi!... — E le tre voci si uniscono e scopiano nel canto patriottico: « *Italie! Italie! Noble terre avilie!* » Questa perorazione è piena di fuoco.

Il secondo quadro del primo atto ci trasporta sotto i bastioni di Rimini. I difensori della città sono disposti a capitolare. Ai gridi del popolo si uniscono le fanfare di Sax che fanno sfoggio della loro splendida sonorità. Ascanio, un popolano di cui la signorina Richard fece una notevole creazione, rimprovera invano questi uomini d'armi indegni del nome di soldati, e li esorta alla difesa. Rimini cade in potere dei Guelfi, e Malatesta vi entra in trionfo sotto l'arco di Augusto.

Lassalle è il più bel guerriero che immaginare si possa. Ha in testa un elmo d'oro, all'italiana, sormontato da un dragone colle ali spiegate. Egli è imponente e maestoso; canta una *melopea*, e colla sua eccellente pronuncia fa in modo che venga in lui applaudita una delle più belle voci baritonali che natura creò. Tutto il teatro applaude al cantante, e tutto il popolo Riminese, che si versa sulla scena, s'inchina davanti al potente Malatesta. Francesca si getta ai piedi del vincitore. Paolo la rialza dicendo: « Perchè gettarti ai suoi piedi? Alzati, o figlia di nobile schiatta! » Malatesta fa per iscagliarsi sul fratello, ma ne è trattenuto da Guido. Il vincitore perdona, ma prenderà in ostaggio Francesca. La scena termina con un *concertato*, al quale prendono parte tre cori e due orchestre; è una grande creazione di grande effetto e che sarà sempre più apprezzata nelle successive rappresentazioni.

Il secondo atto presenta una incantevole scena del pittore Daran: un giardino nel fondo, una cappella a destra, un palazzo a sinistra; Francesca si avvanza con suo padre; porta il velo di donna maritata; Guido la prega a voler impalmare Malatesta. La pace sarebbe a questa condizione; Paolo è caduto morto in battaglia... Francesca è esitante, non vorrebbe mancare alla data fede, e, soggiunge, se egli tornasse!...

Giunge Ascanio, divenuto il paggio di Paolo. Egli piange la morte del suo signore e parla dell'amore ch'egli aveva per Francesca. E qui si spiega un terzetto, ben condotto, patetico e di bell'effetto.

Francesca, avendo finalmente acconsentito a dare la sua mano, se non il cuor suo, a Malatesta, vedesi giungere il corteggio dei signori, delle dame e dei paggi per celebrare le nozze. Odesi un coro nuziale, e questo pezzo è un gioiello di rara eleganza.

Ascanio, in memoria di Paolo, modula una prece di una espressione assai toccante, facendo ammirare la bella voce della signorina Richard.

Ma prima di questa preghiera si ode un'aria del baritono, pezzo di bella fattura e nel quale il Lassalle canta con grandiosità di stile unica e con incanto irresistibile, sì che il pubblico ne vuole la replica.

I paggi escono dalla chiesa e circondano Ascanio cantando su queste parole: « *Eh bien! mon jeune page, à quoi rêves-tu-là?* » Nulla di più squisito di questo coro ora all'unisone, ora a due parti, che è reso ancor più gradito dalla soave freschezza delle voci femminili, scelte fra le più valenti allieve della scuola di canto del Conservatorio. Nulla di più leggiadro di questi giovani paggi; nessuno può cantar meglio di essi. Il coro destò tale entusiasmo che lo si volle riudire una seconda volta.

Paolo non è morto! Egli giunge, è ferito; vede suo fratello presso Francesca, non dubita di esser tradito e vuol riaprire le sue ferite per non sopravvivere al disinganno. Cade svenuto. Malatesta resta meravigliato nel riveder Paolo e Francesca si sente lacerare il cuore.

Le bellezze musicali si affollano in questo secondo atto, e diverranno ancor più numerose a misura che progrediremo. Una cavatina deliziosa è quella di Paolo sulle parole: « *Mais non, j'en crois ton doux oracle.* » Sellier la cantò con inflessioni di voce penetranti, con mezze tinte di una delicatezza incantevole.

Dirò francamente che amo poco la grand'aria di Francesca, aria che chiudesi con una *scala ascendente* di una somma arditezza provocando gli applausi dell'uditorio.

Il terzo atto ci trasporta nella sala delle feste del palazzo di Malatesta, con decorazioni dei signori Rubé e Chaperon. Nel fondo apresi il mare, che è solcato dalle barche, con effetto grandioso e pittoresco. Malatesta s'avvanza e canta una specie d'aria in due *movimenti* che procurarono a Lassalle nuovi omaggi. I cori inneggiano all'Italia rinata alla gioja. Ascanio canta gentili strofe all'indirizzo delle fanciulle di Rimini e di Firenze: strofe che si fecero replicare alla Richard. Indi si avvanza una ricca gondola, e mette a riva due giovani amanti, che sono due prigionieri mori. Ascanio si fa narrar la storia dei loro amori; e Francesca se ne commuove e dona loro la libertà. La schiava ha per nome Rosita Mauri, la quale nel divertimento, assai prolungato e composto in gran parte di danze spagnuole, riportò uno dei più grandi successi della sua carriera di ballerina. È infatti incantevole tanto come donna quanto come artista. Nel suo *adagio* e nel suo *capriccio*, nella sua *habanera* e nella *sevigliana* spiegò tesori di grazia

e di seduzione. Le si ridomandò l'ultimo passo di una originalità mirabile. Questa stella tolta dal cielo della danza spagnuola, diede luce a codesto passo coi raggi dell'elettrico suo talento, e i guanti color perla si sono lacerati sotto i battimani per lei. Bisogna far onore al signor Merante che ideò così bene questo divertimento. Si aggiunga che tutte le arie di queste danze sono perfettamente riuscite. Chi più ispirato di Thomas? Dove trovare una maggior freschezza d'immaginazione, maggior colorito, eleganza e ritmo?

Tutto concorre ad accrescere il successo di quest'opera del francese compositore. Ed ora veniamo al pezzo principale dello spartito: il gran duetto d'amore del quarto atto, senza però dimenticare il magnifico finale dell'atto terzo, nel quale, con scioglimento inaspettato, Malatesta, chiamato dall'imperatore, affida Francesca alla custodia di Paolo. È questo un affidare l'agnello al lupo, disposto d'altra parte a lasciarsi divorare.

È in questo notevole finale che si trova la bella pagina del « Messaggio dell'imperatore » bene recitata da Gailhard, e l'andante melodioso:

Mon cœur sois sans remords,

che si sviluppa quindi con magistero nel quintetto coi cori; pezzo appartenente alla grand'arte vocale nel più ampio significato della parola.

Nell'ultimo atto vedesi nuovamente l'oratorio bisantino del primo atto; e questo non è rischiarato che da una fiaccola piantata in vicinanza al libro in cui Francesca e Paolo lessero le avventure di Lancelotto.

Tout est fini, tout s'endort, mon époux est parti.

No: al contrario, il tutto va a ricominciare; poichè, dopo alcune patetiche strofe di Francesca ed una canzone nella quale Ascanio, dietro le scene, dice:

Le bien volé peut se reprendre,
L'amant qui fuit est attendu

si vede ricomparir Paolo. Ma prima della sua venuta, un grido represso di Ascanio interrompe la sua canzone. Il confidente dell'amante di Francesca ha ricevuto un colpo di pugnale, e il colpo è mortale. Paolo, che ancora non conosce la sorte del suo paggio, scorge il libro aperto da Francesca, lo prende prestamente e con voce interrotta dalla emozione dice:

La reine s'incline, confuse de visage,
Et devant Gallehaut... lui donna le baiser.

Francesca, ch'erasi rifugiata nella sua stanza da letto, colla face alla mano ritorna nell'oratorio attratta da una forza irresistibile. Scorge Paolo, e un gran duetto amoroso si svolge, ora timido e tenero, ora appassionato e delirante, insino a che Francesca, obliando la terra per il cielo, siccome rapita in un'estasi d'amore, canta:

Amour enivrant, dévorante flamme,
Tu brises ma force et ma volonté!
Réunis nos cœurs et n'en fais qu'une âme!
Jusque dans la mort et l'éternité.

In questo punto Ascanio si trascina morente e cade senza dir verbo. Malatesta, impugnando la spada, viene a far giustizia dei colpevoli; ma, nel mentre sta per colpirli, una nube li toglie alla vista degli

spettatori. Bentosto la nebulosa si disperde, e noi siamo trasportati alla scena del prologo, che è l'inferno. Francesca e Paolo, abbracciati l'una all'altro, continuano il loro duetto:

« Amour sans espoir, ta coupable flamme
« Embrasse mes sens et ma volonté. »

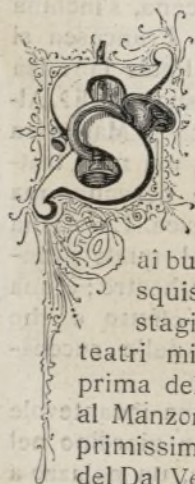
Torniamo a vedere Virgilio e Dante, i quali evocano l'ombra di Beatrice. Gli amanti sono perdonati ed assistesi all'apoteosi. È questa una delle più maravigliose decorazioni che si sono vedute all'Opéra.

Ho io detto che Sellier e la signora Salla hanno cantato questo grande duetto d'amore — la più bella pagina dello spartito, — con una bravura che valse loro applausi e repliche? Ho io fatto omaggio allo zelo ed al talento di tutti gli interpreti di quest'opera allestita con cura, con lusso e con gusto che non potrebbesi bastevolmente lodare? Ho parlato dei cori e dell'orchestra che hanno con tanta intelligenza adempito al loro compito? Ho nominato come si doveva il Vaucorbeil, direttore dell'Opéra, e i suoi degni collaboratori Regnier e Mayer; i capi d'orchestra, Altès e Madier; i maestri direttori dei cori Cohen e Marmontel; il capo del canto Delahaye, a cui si va debitori della riduzione per canto e pianoforte della partizione? Vorrei non aver dimenticato nessuno dei collaboratori di Ambrogio Thomas e Giulio Barbier, perchè tutti hanno cooperato al successo della memorabile serata.

La *Francesca da Rimini* è un'opera che avrà trionfi sempre crescenti, siccome tutti i lavori che sono di buona lega. Mi rallegro cogli autori, e ancor più mi rallegro colla nostra scuola musicale francese che novera un A. Thomas e Berlioz, ora morto, Carlo Gounod, Massenet, Vittorio Massè, Ernesto Reyner, Saint-Saëns, Leo Délibes, Joncières, Guiraud, Beniamino Godard e tanti altri. Possiamo andar superbi del nostro paese, e si sappino onorare i nostri artisti, che costituiscono una delle sue glorie.

OSCAR COMETTANT.

Gli Spettacoli di Milano



e la stagione di carnevale fu deplorabile per più di un titolo alla Scala, e segnatamente per le mediocrità e nullità scritturate dai fratelli impresari, e fatte ingojare ai buoni abbonati come bocconcini squisiti, non così si può dire della stagione di primavera in altri teatri milanesi, e ciò mercè le cure prima dell'impresa Carozzi, la quale al Manzoni ha allestito spettacoli di primissimo ordine, e poscia di quella del Dal Verme, la quale ha inaugurato le sue rappresentazioni con una bellissima interpretazione della *Matilde di Shabran* di quel vecchio perennemente giovane che è il Rossini.

Al Manzoni un pubblico distinto applaudi non meno di otto spartiti in pochissime settimane: *Marta*, *Dinorah*, *Don Pasquale*,

Mignon, *Barbiere di Siviglia*, *Capuleti e Montecchi*, *Rigoletto* e *Progettista*; e al Dal Verme in circa dieci giorni vennero rappresentate le opere *Matilde di Shabran* sopracennata, *Poliuto* e *Forza del Destino*, nonchè il ballo la *Sirena*.

Questa attività che onora i due teatri, fu degnamente compensata dall'incoraggiamento del pubblico, e le due imprese avranno a rallegrarsi della loro gestione.

La rappresentazione della *Matilde* venne accolta con festa: il pubblico trovò sempre il suo grande Rossini, interpretato da artisti di molto valore. La signora Damerini e il signor Vincentelli si mostrarono pari alla grande importanza di quella musica; e al loro canto eletto rispose il festivo clamore del plauso della platea inebbiata dalle magiche melodie del divino maestro e dal canto di due artisti del pari mirabili e pel magistero dell'ugola e per un talento drammatico che tanto si eleva al disopra dei pseudoartisti che da qualche tempo invadono le scene.

Al Manzoni la più bella attrattiva fu sempre la Ferni Germano, la quale ebbe virtù, interpretando la parte di Mignon — nel soave idillio del Thomas, — di far accorrere ogni sera a quel teatro il fior fiore della cittadinanza milanese. Avemmo anche il piacere di applaudirla nel *Barbiere*, e dobbiamo confessare che dalle memorabili serate della Patti sino ad oggi non avevamo mai udito a cantar meglio, ove si faccia eccezione pei momenti deliziosi dovuti alla Donadio ed alla gentile Varesi.

Gli ultimi avvenimenti consistono in cosa da poco: due operette, l'una alla Scala, e che porta il nome del conte Giulio Litta, e l'altra al Manzoni, dovuta alla penna dello Scontrino. Nel *Violino di Cremona* del Litta c'è qualche brano di buona musica, specialmente un *assolo* per violino... ma questo *assolo* non è altro che uno squarcio della *sonata in sol* del Tartini. Accanto a questa eletta melodia, furono messi là, come Dio non vuole, e come Dio si vendica facendo promuovere lo sbadiglio negli spettatori annojati, frasi di una trivialità inaudita! L'operetta ebbe ad interpreti la Teoderini, la quale fu accolta poco cortesemente, il D'Alberti — un tenore debole di polmoni, ma educato a buona scuola di canto, — l'Aldighieri e quell'impareggiabile basso comico che è il Baldelli.

Più fortunato fu il *Progettista* dello Scontrino, nella quale farsetta lo stesso Baldelli si mostrò degno successore del Fioravanti. L'operetta rivela la penna di un musicista profondo, ma forse più idoneo a trattare il genere serio che non il giocoso.

Il pubblico però fu seco lui cortese di plauso e noi non possiamo che rallegrarci nel veder incoraggiati i nascenti ingegni.

Bollettino teatrale di Aprile

3. Al teatro Doria di Genova la nuova opera in un atto *Un bacio al diavolo*, ebbe lietissimo successo. Il primo lavoro del maestro Agostino Sauvage può dirsi abbastanza ben riuscito. È un lavoro fatto artisticamente così dal lato melodico, come da quello importantissimo dell'istrumentazione.



PARIGI: COMEDIE-FRANCAISE. — BARBERINA, commedia in tre atti, di ALFREDO DE MUSSET.



PARIGI: COMEDIE-FRANCAISE. — LES RANTZAU, commedia in quattro atti, di ERCKMANN-CHATRIAN.

Il giovane maestro Sauvage è un allievo del R. Istituto di Firenze, e dei migliori.

5. La nuova opera comica del Lecocq, *Giorno e notte*, ebbe al Quirino di Roma lieto successo. La musica è stata giudicata degna della briosa penna dell'autore dell'*Angot* e della *Giroflé*.

8. Al teatro Balbo di Torino l'apertura della stagione musicale si fece con grande concorso di pubblico.

Il ballo in maschera, di Verdi, opera di inaugurazione, ha ottenuto un successo fragoroso d'applausi, e si è voluto anche un *bis*: la ballata del paggetto all'ultimo atto.

Il paggetto Oscar, che era la signorina Saladino, ha cantato con molto brio.

Dei molti applausi riscossero la loro giusta parte pure le signorine Ilari e Crolla, ed i signori Arrighi, Salassa, Padovani e De-Vaschetti.

Buona l'orchestra diretta dal giovane maestro Padovani e discreta la messa in scena. Disordinate le danze dell'ultimo atto.

— La rappresentazione dell'*Elena di Tolosa*, dramma lirico di D. Bolognese, musica del compianto ed illustre Enrico Petrella, ebbe luogo sabato sera al Circo Nazionale di Napoli e riuscì una splendida festa dell'arte. Per molti, forse più dei quattro quinti del pubblico, la bellissima musica dello sventurato maestro era affatto nuova, di qui tutta l'ansietà, tutta l'aspettazione di conoscere, di ammirare questo gioiello musicale tutto sentimento, tutto sfumature, pieno di quella melodia che scende a ricercare e commuovere le più recondite fibre del cuore.

E l'aspettazione non andò delusa. Se il compianto autore delle *Precauzioni*, della *Jone* e del *Marco Visconti* avesse assistito a quella rappresentazione, le chiamate al proscenio non si sarebbero contate; ed egli sarebbe rimasto contentissimo degli artisti tutti che fecero gustare il suo spartito.

L'interpretazione fu buonissima. La signorina Cattaneo fu un'Elena ammirabile, coscienziosa, inappuntabile; nella romanza, nel duetto dell'atto primo, nel rondò finale dell'atto terzo fu salutata da lungo e prolungato applauso. Il Frigiotti, distintissimo basso comico, ottenne una splendida ovazione per l'interpretazione del difficile personaggio di Andrea; interpretazione quale non si vede tutti i giorni. Lo stupendo racconto dell'atto terzo fu detto con tale una vera maestria e finezza artistica da strappare l'applauso che interruppe quasi l'azione.

Il baritono Pini-Corsi, giovane egregio, non ismentì la sua fama di buonissimo attore-cantante, e sotto le spoglie del vecchio Lampert sfoggiò belle note e fu applauditissimo. Il tenore Parodi, giovane esordiente, fu accolto benissimo pel suo ingegno e per la sua bella voce.

Un encomio poi merita la piccola orchestra diretta dal valente maestro signor Leopoldo Mugnone.

— Il teatro Municipale di Salerno si aprì con l'*Ernani* di Verdi. Nel complesso il pubblico ha trovato che l'opera del grande di Busseto è stata interpretata soddisfacentemente.

9. Al Vittorio Emanuele di Torino venne rappresentata l'opera *Maria di Rohan* di Donizetti, interpretata da artisti affatto nuovi per i torinesi, ma che si acquistarono ben presto il favore del pubblico. La signora Bianca Montesini fu giudicata un'artista provetta, così pure la signora Emilia Rossi, un contralto che sfoggiò ottimi mezzi vocali ed un metodo di canto eccellente.

Applausi ne toccarono pure al baritono Quintili-Leoni ed al tenore Valenti. Bene l'orchestra diretta dal maestro Rossi.

— La *Traviata* avrebbe incontrato liete sorti al teatro del Fondo di Napoli se non avesse guastato un Alfredo, cui le amorose disavventure tolsero ogni intonazione. La signorina Van (Violetta) è graziosa donnina e graziosa cantante. Il Mastriani se la cavò da vecchio artista.

— La *Traviata* di Verdi, colla signora De-Senespleda, sortì al Politeama Goldoni di Ancona il migliore dei successi.

La signora De-Senespleda si è rivelata profonda conoscitrice del cuore umano, ed usando di questa sua qualità, che non è tanto comune, riesci a rappresentare la figura eminentemente drammatica di Violetta in modo degno di ogni encomio.

— Non ebbe esito troppo felice al teatro Nuovo di Verona l'*Amico di casa* del maestro Cortesi, opera già rappresentata a Firenze l'anno scorso.

La colpa dell'esito non lietissimo va per sette ottavi al libretto.

Per giudizio degli intelligenti, l'opera del maestro Cortesi è fatta bene, benissimo anzi. Pecca un tantino per qualche lungheria, ma l'istrumentazione è degna di un maestro dei primi: motivi briosi, spontanei, nuovi ne ha molti; qualche pezzo è meritevole del maggiore encomio.

Jersera passò inosservato il modo con cui il Cortesi annuncia il giungere di qualche suo personaggio, alcuni *inviti* che sono mirabili. Ma come pensare che si badi a questo se la canzone svizzera, se il finale dell'atto secondo (o terzo che si voglia dire), se il preludio del terzo o quarto non valsero gran fatto a riscaldare gli uditori?!

Il pubblico era di cattivo umore. Ecco la spiegazione dell'accoglienza sua non tanto festosa al nuovo spartito. Ed il cattivo umore gliel'ha messo addosso il libretto.

Gli artisti che cantano nell'*Amico di casa*, sono tutti buoni; taluni eccellenti; nessuno che guasti.

Le sorelle Morelli sono giovanissime tutt'e due, e guadagneranno col proceder degli anni. Ma in compenso ci danno grazia e arte squisita. La loro voce è simpatica come la loro figura, accentano benissimo, sono intonate e rivelano nel canto di aver avuto maestri come ce ne son pochi e — quel che è più — di avere tratto largo profitto dai loro insegnamenti.

Il Carbonetti è conosciuto. Alla sua voce egli fa fare ciò che vuole, esprimere ciò che gli capita in mente. È buon comico quanto — e sta qui ciò che lo rende forse senza rivali — buon cantante. Qualche volta colorisce troppo vivamente; bisogna riconoscerlo.

La signora Cescati non ha molta parte nell'opera del Cortesi. Tuttavia, in quel poco, ci fa udire una voce gradevole adoperata con maestria.

Il Trinci è un buffo della buona scuola e veste bene assai i panni di marito.

Lo Scarabelli è un tenore di non grandi mezzi, che però se la cava con onore; il Giordani val molto più di quello che si richieda per la sua parte. E Lucia Cavalleri recita il meglio che si possa le sciocchezze messe in bocca dal librettista, che Dio tenga sotto la sua protezione. Nell'orchestra, come qualche volta sul palcoscenico, ci fu dell'incertezza, ma nessun scandalo.

10. Il *Faust* naufragò completamente al teatro Goldoni di Modena. La tempesta che si sollevò furiosa alle prime battute, continuò per tutto lo spettacolo travolgendo nella sua corrente tutto e tutti. Soli il baritono Souki ed il contralto signora Clara Negrini furono esclusi dalla comune rovina.

— L'impresa dell'Alfieri di Torino può dire di aver cominciato benissimo la sua stagione colla *Campana dell'eremitaggio* del maestro Sarria.

Quest'opera, già gustata due anni or sono allo stesso teatro, ebbe ora un nuovo successo pieno e meritato.

— Il pubblico del teatro Malibran di Venezia fece, nel complesso, buona accoglienza alla musica dell'*Ebreo* d'Apolloni ed agli esecutori.

Il tenore signor Giuseppe De Sanctis Marianecchi ebbe un successo al finale, che dovette essere ripetuto; la signorina Lesbia Montanelli, giovane americana, che canta da poco tempo in Italia, piacque pure per la voce bella, eguale, estesa ed intonatissima, e per le grazie della leggiadra persona; il baritono signor Candido Prandi, ebbe pure applausi.

In complesso uno spettacolo riuscito.

— All'Andreani di Mantova la prima rappresentazione del *Don Checco* del maestro De Giosa, non ebbe quell'esito lieto che poteva desiderarsi.

Il povero *Don Checco* ha mostrato di sapersi sufficientemente difendere dagli uscieri, provocando di tratto in tratto l'ilarità nell'uditorio, ma gli altri, eccezione fatta del baritono che fu applaudito nel duetto col buffo, lasciarono molto a desiderare.

Il pubblico se si mosse a compassione del disgraziato debitore e gustò l'elegante e briossima musica del De Giosa, esultava tuttavia dal teatro abbastanza imbronciato.

Tutto ciò causa l'indisposizione della prima donna, un certo panico negli altri artisti ed incertezze nell'orchestra.

11. La *Favorita* di Donizetti conta un nuovo successo al teatro Minerva di Udine.

Interpretarono la bella musica donizettiana egregi artisti che nulla risparmiarono pel buon esito di questo spartito ove la tecnica dell'arte si sposa mirabilmente ad una sublime ispirazione.

— L'esecuzione della *Sonnambula* al Pagliano di Firenze fu quale si aspettava, vale a dire eccellente.

Molti applausi a tutti gli artisti, esecutori massime alle signore Nevada e Cappelli ed ai signori Cantoni e Viviani. L'orchestra, sotto la direzione del maestro Catalanotti, mostrò intelligenza e contribuì al felice esito.

12. Al teatro Niccolini di Firenze il *Faust* del Gounod ebbe un'accoglienza festosa. — Degli esecutori fu specialmente applaudita la signorina Eva Tetrizzini, una giovane esordiente, allieva di quell'Istituto musicale. Ha voce bella, intonata, estesa ed educata ad ottima scuola. — Insieme alla signora Tetrizzini furono meritamente applauditi: la signorina Tancioni (Siebel), il signor Dondi

(Mefistofele), il signor Falciai (Valentino); nè andò senza applausi il tenore signor Bracciolini, benchè indisposto. — L'opera fu egregiamente diretta dal giovane maestro signor Vincenzo Vannini.

13. La riapertura del teatro Paisiello di Lecce si fece coll'opera *Ruy-Blas* del maestro Marchetti, interpretata da buoni artisti, pel che non maraviglia il buon esito sortito.

15. La prima rappresentazione del *Trovatore* ebbe un ottimo successo al Vittorio Emanuele di Torino. Per indisposizione della prima donna signora Consuelo d'Astro, la parte di Eleonora fu sostenuta dalla signora Bianca Montesini che la disimpegnò lodevolmente e fu applaudita alla cavatina del primo atto, al terzetto che segue, e in tutti gli altri pezzi, unitamente al tenore Patierno e al baritono Rubinato.

— Pochissime parole sull'opera la *Traviata*, rappresentata al teatro Comunale di Catania.

Indecente l'allestimento scenico: fuori di posto tutti gli artisti, e disapprovazioni continue a tutto ed a tutti.

Davvero a questo teatro la stagione nasce sotto cattivi auspici!

16. Il *Roberto il Diavolo* navigò mare molto burrascoso al Teatro Allighieri di Ravenna. Le incertezze di una prima rappresentazione, il panico negli esecutori — cose dannosissime — non sono mancate. Solo l'orchestra sotto la direzione dell'egregio maestro Usiglio si salvò dal completo naufragio.

— Il *Barbiere di Siviglia* trionfò invece sulle scene del Nuovo di Verona.

Ad ogni pagina dell'opera di Rossini scoppiarono vivissimi applausi.

— Lo spettacolo d'opera al Ricci di Cremona si inaugurò colla *Lucrezia Borgia* di Donizetti, che ebbe una favorevole accoglienza da quel pubblico.

17. Al teatro Balbo di Torino, causa l'interpretazione deboluccia, l'*Ernani* non sortì l'esito aspettato. Solo la signora Rosa Calligaris fu meritamente applaudita. In complesso però un *Ernani* abbastanza sgraziato.

— Al teatro di Tortona ebbe successo il *Poliuto* di Donizetti, protagonista il signor Silvestri Adelmo, che ha voce ammirabile per dolcezza e robustezza.

18. Il Pagliano di Firenze risuonò di applausi alla prima rappresentazione dell'opera *I Puritani* dell'immortale Bellini.

L'interpretazione per parte del tenore signor Giacomo Cantoni e delle signore Nevada e Cappelli, fu eccellente, squisita.

20. La stagione primaverile al teatro Toselli di Cuneo si è inaugurata coll'opera *Papà Martin* del maestro Cagnoni.

L'esito della prima sera promette bene per le altre rappresentazioni.

Quest'opera venne eseguita dalle signore Maria Demarchi-Salvati (soprano) e Maria Mesi (contralto) e dai signori Cuccotti (basso comico), Ginzini (tenore), Rejnaldi (baritono) e De-Serini (basso serio).

Dirigeva l'orchestra il maestro Galliano.

Tutti gli artisti furono applauditi, ma ebbe maggiori ovazioni il basso Cuccotti che si distinse e per metodo di canto e per *vis comica*.

21. La *Forza del Destino* ha rialzato le sorti del Comunale di Catania.

Interpretarono l'opera di Verdi le signore Capponetti e Ziffer, ed i signori Campanari, Papeschi e Bassi.

Gli artisti e l'orchestra ebbero molti applausi e fecero colla loro bravura sopportare i cori un pochino discutibili.

22. Ecco l'esito della prima rappresentazione della *Contessa d'Amalfi* all'Alfieri di Torino.

L'esecuzione, eccellente da parte dell'orchestra, si risentì in alcuni punti — per ciò che concerne gli artisti di canto — dell'incertezza, troppo naturale nelle prime rappresentazioni. Nondimeno se gli applausi furono talora contrastati, essi risuonarono più volte generali e fragorosi, in ispecie all'indirizzo della prima donna signora Pala Graziosi, del tenore Lombardi, del baritono Russo, della signora Palma.

— Il successo del *Don Bucefalo* al Circo Nazionale di Napoli fu pari alla valentia dell'artista che ne fu interprete principale ed anche di quelli che presero parte secondaria nell'opera del Cagnoni. Senza Bottero il *Don Bucefalo* non avrebbe ragione di esistere; questo è assioma. Il Bottero è invecchiato di molto, ma è sempre l'istesso artista; nulla ha perduto della sua voce-cannone e del brio della scena. Gli applausi al suo indirizzo furono numerosi, insistenti, prolungati; applauso di sortita, chiamate unanimi a sipario calato; successo di quelli che in gergo teatrale chiamansi entusiastici.

23. Il teatro Costanzi di Roma ha riaperto le porte col *Roberto il Diavolo*.

Principali esecutori dell'opera furono la signora Bianchi Montalto (Alice), la signorina Musiani (Isabella), il tenore Ortisi (Roberto), il basso Cherubini (Bertramo), il tenore Paroli (Rambaldo).

Con tali artisti; con un direttore come il Bottesini, vera gloria dell'arte; con un numerosissimo personale in orchestra, nei cori, nel corpo di ballo, quasi tutti quelli dell'Apollo — con il lusso di vestiario e scenario che vi ha spiegato l'impresa, resta giustificato il buon successo che ebbe quest'opera.

La signora Bianchi Montalto, cantante di gran merito, ha molto bene interpretato il personaggio di Alice e con la sua voce potente vi ha ricavato felicissimi effetti.

La signorina Musiani ha voce insinuante ed intonata, metodo di canto perfetto, esegue le agilità in modo sorprendente. Fu un'eccellente Isabella, ed il pubblico le addimistrò tutta la sua ammirazione applaudendola fragorosamente nella prima aria e nella romanza « *Roberto, o tu che adori*. »

Una delle ragioni per le quali si rappresenta raramente il *Roberto il Diavolo* è la difficoltà di trovare un tenore che sappia bene eseguire ed immedesimarsi nella parte del protagonista. Il tenore Ortisi è uno dei pochissimi a cui è dato vincere felicemente tali ostacoli. Voce calda e vibrata, accento appassionato, eletta scuola di canto, azione corretta, tutto egli possiede per dare immenso rilievo a tale parte. A lui specialmente si deve il successo, ed il pubblico, entusiasmato, l'applaudì dalla *Siciliana* del primo atto, all'ultimo terzetto.

Il Cherubini interpretò ed eseguì la difficilissima parte di Beltramo. Nella scena della caverna, nel gran duetto con Alice, nell'invocazione ai morti, in tutto l'atto ultimo, si mostrò artista vero ed eccellente cantante, sollevando sempre i più fragorosi applausi.

Benissimo il Paroli nella parte di Rambaldo. — Interpretazione orchestrale e concerto dell'opera meravigliosi; masse corali molto bene istruite dai maestri Molajoli e Guerra.

Le danze, composte dal coreografo Grassi, riuscirono di molto effetto.

24. Al teatro Scribe di Torino si rappresentò dai dilettanti ed artisti del Comitato melodrammatico *La pietra del paragone*, una delle prime opere del grande Rossini. Conoscendo quali e quante sieno le difficoltà di esecuzione, a tal segno che oggidì di rado s'incontrano artisti di professione che sappiano interpretare a dovere siffatti spartiti, non possiamo che tributare un elogio a quei bravi dilettanti che si assunsero il compito di far riudire quest'opera buffa.

25. Al Niccolini di Firenze ebbe festevole accoglienza la *Lucia di Lammermoor*, interpretata dalla signora Ella De Russel e dal tenore D'Avanzo, simpatica conoscenza di quel pubblico.

Questi artisti furono molto applauditi, e la prima donna venne chiamata ben tre volte alla ribalta dopo la scena della pazzia.

Lasciò un pochino a desiderare l'allestimento scenico e l'orchestra.

26. La prima rappresentazione dei *Lombardi al Balbo* di Torino ebbe un'accoglienza festosissima per la prima donna signora Calligaris, che nella parte di Gisberta ottenne un vero successo, e fu più volte applaudita e chiamata al proscenio. Quanto agli altri artisti principali, in specie il tenore Arrighi e il basso De Vaschetti, qua e là vennero applauditi, ma parecchie volte incescicarono per voler forzare troppo la voce e guastarono il buon esito dell'opera. Il secondo tenore Isoardi si disimpegnò con onore, e fu anch'esso acclamato. Si volle il *bis* della *Marcia dei Crociati* nel secondo atto, e così pure venne replicato l'assolo di violino nel terzo, che il signor Sogno eseguì accuratamente per quanto fosse visibile la sua trepidazione.

Bene i cori e discretamente l'orchestra diretta dal bravo maestro Padovani.

30. La stagione di Primavera al Manzoni si chiuse col *Rigoletto* eseguito dalla signorina Nordica, dal baritone Menotti e dal tenore Valero. La Nordica fu una buonissima Gilda come il tenore Valero sostenne egregiamente la parte di Duca. L'eroe della serata fu però il Menotti che già nelle altre rappresentazioni dello stesso spartito aveva destato entusiasmo, e si era rivelato artista drammaticissimo, dalla voce potente.

Fu una chiusa degna di tutta la stagione durante la quale vennero eseguite, come ben di rado ci fu dato sentire, le opere *Marta*, *Barbiere*, *Dinorah*, *Don Pasquale*, *Rigoletto*, *Mignon* ed un nuovo lavoro del maestro Scontrino: *Il progettista*. Nel *Barbiere* e nella *Mignon* — l'opera che più chiamò pubblico al simpatico teatro — fu protagonista la celebre artista signora Ferni. IL DIARISTA.

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: Opéra: *Françoise de Rimini*, in quattro atti, di Ambrogio Thomas, libretto di Giulio Barbier e Michele Carré. — Théâtre Français: *Les Rantzau*, commedia in quattro atti, di Erckmann-Chatrian. — Folies Dramatiques: *Boccace*, opera comica in tre atti, musica di F. de Suppé, libretto di Chivot e Duru. — Renaissance: *Madame le Diable*, féerie-opérette, in 12 quadri, musica di Gastone Serpette, libretto di Enrico Meilhac ed Arnoldo Mortier. — Gymnase Dramatique: *La carte forcée*, commedia in due atti, di Ettore Crémieux e Maurizio Pernety. *Les débuts de Pluchette*, produzione d'un atto, di Pietro Deconcelles e G. Redelsperger. — Odéon: *Othello*, dramma di Shakespeare, nuova traduzione in versi di Luigi di Gramont. — Teatro delle Nations: *Les Foulards rouges*, dramma popolare, in cinque atti, di Dornay e Lange. — Teatro del Palais-Royal: *Le Volcan*, commedia in tre atti di Gondinet, Oswald e Giffard. — Teatro della Gaîté: riproduzione della *Gloserie des Genets*. — Teatro dell'Ambigu: riproduzione della *Vie de Bohème*. — Teatro della Porte S. Martin: riproduzione del *Donjon des étangs*. — Nouveautés: riproduzione di *Fatinitza*.

Dopo la prima rappresentazione della *Françoise de Rimini*, l'opera nuova di Ambrogio Thomas, che ha subito fatto furore, è stata sempre più apprezzata al suo alto valore. Ad una prima udizione non si era potuto gustare a sufficienza le magnifiche ispirazioni di questa gran musica che si distingue eziandio per una dotta ed accurata composizione in tutti i suoi particolari. Il pubblico erasi bensì deliziato nelle parti principali di questa opera magistrale, quali il prologo, le cui melodie sono sì belle e di una sì penetrante armonia, e il 2° atto ed il 4° e la incantevole musica del ballabile e lo splendido finale del 1° atto e quello del 3°, ed il delizioso coro dei paggi, e l'aria di Malatesta, e il canto del libro e la stretta di Francesca, ed altri pezzi che sino dalla prima sera mostravano i pregi di questo spartito degno in tutto del compositore d'*Hamlet*.

Ma non si poteva aspettare, dal pubblico parigino, in mezzo alle eleganti distrazioni d'una prima rappresentazione, nè un'attenzione sostenuta abbastanza, nè d'altra parte una cognizione abbastanza profonda della musica per ben gustare, nel suo insieme, tutt'un'opera di quella forza.

Il pubblico vi proverà sempre più piacere di mano in mano che meglio conoscerà la musica omogenea ed ispirata che distingue la nuova opera di Ambrogio Thomas. Ma si può constatare che già la *Françoise de Rimini* è considerata come un'opera splendida che formerà epoca negli annali musicali del nostro tempo.

Il libretto, senza avere un'azione che possa attrarre ed interessare molto lo spettatore, nel senso volgare della parola, presenta però situazioni drammatiche sufficienti. Inoltre, si presta ad un addobbo scenico grandioso e pittoresco.

L'interpretazione di una tal opera non era facile, ma era aiutata dalla espressione potentemente drammatica della musica. Si può dire, in somma, che la nuova opera è stata degnamente cantata e che lo è già meglio ancora della prima sera. Il tenore Sellier non è un cantante di prima sfera, non possiede l'arte del canto quanto bisognerebbe, ma fa ogni giorno progressi e la sua voce è delle più belle, il che è già molto, soprattutto per la massa del pubblico parigino.

Lassalle ha fatto di Malatesta una bella e ben riuscita creazione.

Le parti secondarie sono state ammirabilmente eseguite. Uno dei grandi successi della *Françoise de Rimini* è stato il ballabile, ove la Mauri ha ottenuto per la sua parte un vero trionfo.

Il Théâtre Français si è pur esso distinto, in questo mese, con la rappresentazione di una bella commedia di Erckmann Chatrian, *Les Rantzau*. L'argomento è semplice e trattato con semplicità. Due fratelli, in conseguenza d'una disuguale ed ingiusta ripartizione del retaggio paterno, vivono da trent'anni in una inimicizia inveterata anche vieppiù da una infinità di reciproche molestie. Quest'odio lo hanno trasmesso ai loro figli, perchè uno dei fratelli ha un figlio e l'altro una figlia. Frattanto accade che ad onta dell'avversione nutrita nei loro cuori dai loro padri, i due discendenti dei Rantzau si sentono accesi l'uno per l'altro di un invincibile amore. Ma non possono trionfare della opposizione dei genitori cui nulla varrebbe a riconciliare. La fanciulla resiste però ad un altro matrimonio che le viene imposto. Ella morrà del suo amore se suo padre non vuole unirli a colui ch'ella ama, a suo cugino. Allora il padre, il maggiore dei Rantzau, si decide ad andare a picchiare alla porta di suo fratello. Questi dapprima lo respinge, ma poi gli apre per non essere la causa della morte di sua nipote, perchè anche lui ha viscere di padre, e se lo stesso

accadesse a suo figlio non vorrebbe che ne morisse. In tal guisa i due fratelli finalmente acconsentono al matrimonio. Esso costerà al maggiore dei Rantzau concessioni umilianti; egli ratificherà, mediante contratto a vantaggio del suo fratel minore, le condizioni della successione paterna. Egli subisce tutto, quando a un tratto il figlio del minore dei Rantzau rimprovera ad entrambi questi ultimi loro rancori e li fa cadere nelle braccia l'uno dell'altro.

L'azione di questo dramma è intercalata dalla intromissione di un brav'uomo, un ingenuo maestro di scuola, che va dagli uni agli altri, per molcere le amarezze prodotte da quelle antiche e strazianti rivalità di famiglia. Coquelin maggiore fa una tal parte con un'abilità che non aveva mai mostrata sino a un tal grado. Il personaggio del maggiore dei Rantzau è magnificamente riprodotto da Got. Il fratello minore ha anch'esso in Maubant un ottimo interprete. Le parti del figlio e della figlia dei Rantzau sono recitate benissimo da Worms e dalla signora Bartet.

Le Folies Dramatiques non avendo ottenuto un sufficiente successo con le ultime operette, hanno ricorso ad una produzione già riuscita a Bruxelles, al *Boccace* di F. Suppé.

La Renaissance, dopo due settimane di riposo, per effettuare l'addobbo scenico, complicatissimo per questo teatrino, i meccanismi e le trasformazioni della féerie-opérette intitolata *Madame le Diable*, è stata ricompensata delle sue fatiche. Il fantastico e divertente libretto di Meilhac e Mortier è benissimo riuscito e la musica di Gastone Serpette, che è una serie di briose strofe, ha il colorito, lo slancio e la fantasia che si convenivano ad una produzione di tal genere.

Il Gymnase Dramatique, dopo di aver mandato innanzi più che poteva le rappresentazioni di *Serge Panine*, è stato ridotto ad aggruppare sullo stesso cartellone quattro produzioni. Due delle quali nuove: *La carte forcée*, in due atti, *Les débuts de Pluchette*, in un atto. Esse non hanno nulla che possa interessare come argomento, nè che sia attraente come effetto. Il dialogo è abbastanza spiritoso, soprattutto nella *Carte forcée*; è spigliato e parigino nei *Débuts de Pluchette*, ma ciò non basta per attirare un pubblico numeroso. Laonde il Gymnase si affrettava a rimettere in scena una delle sue antiche produzioni, *Héloïse Parquet*, di Armando Durantin, rimpastata un tempo da Alessandro Dumas figlio. Ma tutt'un tratto, alle prove, Dumas, che solo voleva presiedervi, si è tosto ritirato quando il primitivo autore, Durantin, è comparso in teatro. Questi ignorava la condizione imposta dal suo illustre collaboratore, e si è giustamente offeso di quel modo di procedere. In una parola, *Héloïse Parquet* non sarà riprodotta.

Adesso il Gymnase si dispone ad un'altra riproduzione, quella di *Madame Caverlet*, commedia di Emilio Augier, che fu rappresentata con successo al teatro del Vaudeville. Essa ritorna di attualità, perchè ha per tema il divorzio.

L'Odéon ha dato una importante rappresentazione d'*Othello*, traduzione di Luigi di Gramont. Il Théâtre Français aveva dato, l'anno scorso, in una rappresentazione straordinaria, un atto di un'altra traduzione d'*Othello*, ma ha lasciato all'Odéon l'onore di mettere nel suo repertorio uno dei capolavori di Shakespeare. Si opina che con ciò il Théâtre Française ha mancato al suo dovere.

Il teatro delle Nations ha dato di nuovo uno di quei drammi sedicenti popolari, dove si vedono troppi personaggi vili e ripugnanti, troppe scene triviali e troppe complicazioni nelle gesta d'esseri malvagi che esercitano il furto e il delitto e commettono una infinità di misfatti più o meno drammatici a danno della innocenza perseguitata. Questo è un genere troppo stantio, troppo facile a coltivarsi e di un'attrattiva fortunatamente debolissima per il pubblico il più ordinario e il meno esigente in fatto di letteratura e di composizione teatrale. *Les foulards rouges* traggono il loro titolo da una banda di mascalzoni e di ladri che portano un foulard rosso come segno di riconoscimento. Essi non servono, nell'azione di questo dramma, che a scene episodiche che più che avvantaggiarlo gli pregiudicano. Il dramma in sé stesso non meriterebbe molto di attirare la folla, e credo che non ci riuscirà.

Al Palais Royal, *Le Volcan*, nuova commedia di Gondinet, Oswald e Giffard, collaborazione riuscita con *Jonathan* al Gymnase, tre anni or sono, non ha incontrato, malgrado molte scene spiritose ed un dialogo vivace ed originale. La colpa ne è del soggetto che, per tre atti, non era divertente.

Nei grandi teatri di drammi, la Gaité e la Porte S. Martin, per ora non abbiamo da menzionare che delle riproduzioni: alla Gaité, *La closerie de Génets*, antico dramma di grande effetto di Fedé-rico Soulié; alla Porte S. Martin, *Le donjon des Etangs*, produzione di Ferdinando Dugué, dove re Enrico IV ha una parte importante e in singolar modo tracciata attraverso un'azione attraente e feconda di situazioni drammatiche.

Per ultimo, merita nota una buona riproduzione di *Fatinitza*, di Franz Suppé, alle Nouveautés, in diretta concorrenza al *Boccace* dello stesso maestro alle Folies Dramatiques,

L. P. LAFORET.

Rivista Drammatica

Tempi vecchi e tempi nuovi. — I figli della Celeste. — La continuazione della Mercedes. — L'ora critica.

Che tempi brutti quelli del 1841! La povera poesia se n'andava povera e nuda per il mondo e la società italiana prodigava tesori e profanava il lauro ai piedi delle ballerine, dalle pose più procaci. Un giovane arse di sdegno: e con una commedia *Il poeta e la ballerina*, applaudita in tutta Italia, fece arrossire i suoi concittadini della loro viltà.

Son passati quarant'anni: l'Italia s'è fatta nazione: e quanti progressi in questo frattempo! Oggi il merito è riconosciuto, lodato, compensato, non si avvilisce più l'alloro, non si caricano più d'oro le gambe più rotonde e i piedi più piccini... insomma la società ha fatto senno: e infatti l'autore del *Poeta e la ballerina*, invecchiato nel lavoro, dopo aver scritto più di ottanta fra drammi e commedie, Paolo Giacometti, ottiene a stento una pensione di 500 lire all'anno dal ministro dell'istruzione pubblica!

Confessiamo che siamo davvero progrediti nel dare quel « giusto giudizio » del valore umano che, fin dai tempi di Dante, si desiderava invano. In verità c'è proprio da menarne vanto.

Vi ricordate di quella dolce e appassionata figura della Celeste che ha spremuto tante lagrime dalle ciglia delle fanciulle? Sono scorsi degli anni parecchi dalla prima volta che la conoscemmo: oggi l'innamorata giovinetta è moglie e madre, e il suo poeta, Leopoldo Marengo, l'ha di nuovo presentata al pubblico col vecchio e venerando *Don Ambrogio*. Anzi, la donna è passata in seconda, e l'onesto prete dà il nome e l'intonazione alla commedia. Gli spettatori applaudirono: i critici furono meno benevoli, e dissero che l'applauso si doveva soprattutto al carattere del prete che predica una fede alleata all'amor di patria ed ai doveri di buon cittadino. E vi par poco questo merito di un lavoro drammatico che insegna qualche cosa in mezzo a tante altre produzioni letterarie che pajono fatte apposta per far perdere il senso comune?

L'intreccio è semplice. Celeste, che ha raggiunto la quarantina, ha avuto dal suo matrimonio un figlio e una figlia. Il figlio Gregorio è innamorato morto di una fanciulla e vorrebbe sposarla. Ma Nanna, la sorella di lui, è malaticcia e accenna a voler finire in consunzione. Don Michele, il nuovo parroco succeduto a Don Ambrogio, ha insinuato nell'animo di Celeste che la malattia della figlia è un'espiazione della colpa della madre per avere ella mancato al suo voto fatto quando sposò il bersagliere Ferdinando. Ora, a placare il cielo, secondo Don Michele, non c'è che un mezzo: costringere Gregorio a farsi prete.

Celeste vi si accinge, e tanto dice e tanto prega, che quel povero Gregorio si lascia persuadere, e risolve di abbandonare la fidanzata e votarsi a Dio... Ma Don Michele ha fatti i conti senza Don Ambrogio, il quale, sebbene perseguitato da tutti, cacciato perfino dalla scuola comunale ultimo suo asilo, ridotto all'elemosina, riconduce la felicità

nella famiglia di Ferdinando, e combatte le superstizioni che si sono accovacciate nella mente di Celeste e in quella di Gregorio.

E la commedia finisce con un buon matrimonio.

Anche la *Mercede* di Achille Torelli è stata prodigiosa. Quella commedia era piaciuta per due atti, nulla peggiori altri tre: però si notava in quel lavoro una figura, quella di Scrollina, che aveva in sé una forza vitale, fresca, potente. E Torelli l'ha ripigliata: anzi chiamò addirittura la nuova commedia, *Scrollina*. Ed ora a Napoli ebbe un successo splendido. Scrollina, l'antica modella, che si conservò sempre onesta framezzo alle seduzioni, che sposò un vecchio per assicurare l'esistenza alla vecchia madre; sebbene avesse fatto un sogno d'amore nel vergine cuore. — Scrollina si trova di fronte al momento più grave della vita, alla passione. Lotta, si strazia e vince. Ma è una vittoria del dovere che forse le costerà la vita.

Al teatro Gerbino di Torino la nuovissima commedia del signor Interdonato, *L'ora critica*, non ebbe esito troppo fortunato. Però ora ritenta la prova a Trieste che gli auguriamo migliore. Un celibe di cinquant'anni si innamora di una ragazza di venti: questa invece ama, ardentemente riamata, un giovinotto figlio adottivo del vecchio celibe. La ragazza, eccitata specialmente dal padre e dalla matrigna, sta tuttavia per cedere a così infausto matrimonio, quando interviene l'opera benefica della nonna, un'antica fiamma del celibe, che canzona il vecchio amico e rimette le cose a posto, vale a dire che il celibe resta tale e la ragazza sposa il suo giovinotto. Di queste figure presenta maggior novità quella della vecchia simpatica e spiritosa.

Al Manzoni di Milano oggi la compagnia Emanuel ricomincia le lotte dell'arte drammatica.

OMICRON.

CONCERTI

Sulla fine del mese scorso la sala del nostro Conservatorio era affollata, come poche volte si vide, dal pubblico invitato dalla Società del Quartetto ad assistere al primo dei concerti del Quintetto Romano.

La rinomanza di un grande artista, il pianista-compositore Sgambati, aveva destato in tutti gli amatori della buona musica, e specialmente nei maestri, il desiderio vivissimo di assistere a questa festa dell'arte. — Ed infatti si può dire che il fiore dei musicisti eravi convenuto. — Fra gli altri ho pure notato la presenza dell'egregio maestro Rinaldi venuto appositamente da Genova.

Il programma severissimo era composto dal trio in *si b* di Schubert, dal quartetto in *do diesis* minore e dal quintetto N. 2 dello Sgambati. — Il trio di Schubert venne eseguito con una perfezione, con una poesia e fusione tale di colorito da destare l'ammirazione in tutti gli uditori. — Del quartetto di Sgambati, più di tutto piacque ed ebbe davvero un gran successo lo *scherzo* vivace, snello ed elegantissimo nella forma. — Gli altri tempi piacquero a tutti coloro che amano l'arte per l'arte, ma non incontrarono totalmente il favore di chi nell'arte, in qualsiasi forma essa si manifesti, non cerca altro che il momentaneo diletto dell'orecchio. — Il quintetto fu pure ascoltato con vivo interesse ed applaudito da coloro che rimasero attenti nella sala, perchè molte persone, con grave sconcerto, abbandonavano il posto durante l'esecuzione dei pezzi. — Alla fine, il pubblico rimasto, con calorosi applausi volle salutare l'illustre pianista-compositore e gli egregi artisti che gli fanno corona. — Quegli applausi sembravano essere nello stesso tempo un tacito rimprovero per la parte di uditori, che forse non si saranno troppo divertiti a quella manifestazione severa e poetica dell'arte, che sono i lavori dello Sgambati; ma che tennero anche verso l'artista un contegno non del tutto gentile.

Vi furono poi due giornali cittadini, uno del mattino e l'altro della sera, che nel parlare del concerto in discorso fecero eco al contegno degli uditori, che non si divertirono. — In uno di questi giornali, quello della sera, vien detto che fra gli altri un giovane e valente maestro, terminato il concerto, usciva dalla sala col desiderio di subire un po' di *Stella Confidente*. — Ciascuno ha i suoi gusti, e non tutti gli intingoli riescono graditi a tutti i palati; però noi abbiamo troppa stima del giovane e valente maestro per credere abbia egli desiderato sul serio la *Stella Confidente*. Tutto al

più crediamo sia un desiderio esternato in un momento di posa artistica. — Diamine! come si può oggimai essere giovani e valenti senza posare?... Riguardo ai due critici dei giornali suddetti, dei quali (critici, non giornali) uno è cavaliere e professore, diremo soltanto che sarebbe da desiderare che si occupassero sempre solamente della cronaca musicale, senza aggiungere altra salsa; o che altrimenti acquistassero le cognizioni necessarie per poter parlare con fondamento degli artisti e delle cose musicali. — Ne guadagnerebbe molto il decoro della critica, che pure ha una sì nobile missione e tanta responsabilità per l'influenza che esercita sulla pubblica opinione. — Però se fra i critici vi fu chi trattò lo Sgambati e la sua musica con leggerezza, per non dir peggio, vi fu anche chi riconobbe le belle doti del suo ingegno elevatissimo e ricco di dottrina. — Il Filippi, per esempio, scrisse nella *Perseveranza* in modo degno di sì grande artista; nè diversamente potea fare l'eminente critico, il quale col suo brillante e caratteristico stile ha reso grandi servigi alla causa dell'arte.

Dello Sgambati pianista e compositore diremo a lungo terminati i concerti.

Per ora ci limitiamo a constatare che la critica imparziale ed illuminata ha riconosciuto in lui un artista pari alla grande fama acquistatasi in Italia e all'estero presso i più celebri musicisti.

ALFA.

Bibliografia Musicale

PEZZI DA CAMERA per canto con accompagnamento di pianoforte di Guglielmo Mack. — Parole di Enrico Golisciani. — Milano, Edizioni D. Vismara.

Per parlare distesamente di tutte queste composizioni del signor Guglielmo Mack occorrerebbe molto maggior spazio di quello concesso ad un breve cenno bibliografico — perciò noi ci limiteremo a passare in rassegna i pezzi più notabili, ponendone in rilievo i pregi che li adornano. — Per prima ci si offre allo sguardo, sul leggio del pianoforte, una meditazione per soprano con accompagnamento di pianoforte, violino e viola. — Questa composizione porta per titolo: « *Rose e Giacinti*. » — La poesia del signor E. Golisciani, tanto in questo, come negli altri pezzi, è graziosa assai, e con venustà di forma veste sempre pensieri i più gentili. — La musica del signor Mack dimostra subito di esser fatta da un cultore serio ed appassionato dell'arte. — In questa meditazione le parti del violino e della viola sono assai bene intrecciate con l'accompagnamento del pianoforte. Il canto del soprano è pure ben disposto; soltanto non mi sembrano troppo appropriate certe periodiche ripetizioni di parole. — Lo stile di questa composizione tende al classicismo, del che dobbiamo lodare il signor Mack, poichè dimostra di esser cultore della buona musica. — « *L'onda fuggitiva* » melodia per tenore con accompagnamento di pianoforte e violoncello obbligato. — Il canto di questo pezzo ha una tinta di melancolia assai acconcia ai versi armoniosi e patetici del Golisciani. — E da notarsi pure l'accompagnamento uniforme, ma appropriato del pianoforte, con cui il Mack ha voluto certamente render musicalmente il mormorio dell'onda fuggitiva. — « *In alto mare* » è il titolo di una barcarola per tenore, ed in essa è più notevole il grazioso accompagnamento del piano. — « *Il convegno notturno* » romanza per baritono, e « *Violetta mia!* » romanza per soprano, sono pure due pezzi, in cui si scorgono i buoni studj del signor Mack. — Tutti quanti poi i pezzi citati, nonchè quelli, che per brevità di spazio concessoci tralasciamo di prendere in esame, meritano davvero di far la conoscenza di coloro che chiedono alla musica un'ora di passatempo e di sollievo alle giornaliere occupazioni.

Togliamoci commiato da questi lavori rallegrandoci di cuore coll'esimio autore, il quale occupa nell'arte un ragguardevole posto.

FRÀ DIESIS.

SCHERZO EPIGRAMMATICO

Chi può negarlo?

Gridando va la cantatrice Ernesta
Che non si trova più una donna onesta;
E inver se tutte fan, com'essa fa,
Ch'Ernesta abbia ragion, chi l'negherà?

E. EVASCHI.