IL TEATRO ILLUSTRATO

PREZZI D'ABBONAMENTO:

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

Un numero separato Cent. 50 in tutta Italia.

Anno II. — Ottobre 1882. — N. 22.

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

AVVERTENZE.

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

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

PARIGI: TEATRO DELL'OPÈRA. — **FRANCESCA DA RIMINI**, opera di *AMBROGIO THOMAS*. — ATTO I; QUADRO I.

S. A. DE FERRARI

Petrella, burlone gajo e motteggiatore argutissimo lo chiamava « Sua Altezza De Ferrari » e difatti quelle due iniziali che precedono il nome, le quali non vogliono dire altro che Serafino Amedeo, si prestano facilmente al gioco di parole.

L'umorismo del povero Petrella però, ha in sè un riverbero di realtà se si considera che forse nessun compositore di musica ebbe dalla natura così spiccato il desiderio del pontificato, l'attitudine alla tranquillità beata, veramente gioconda dell' olimpo artistico. *Sua Altezza* De Ferrari avrebbe tutte le attitudini, tutti i requisiti per questo grado principesco, ed i suoi sudditi potrebbero fare e disfare a loro talento, essere ossequenti alle leggi o ribelli, senza che il capo dello Stato avesse a risentirne alcuna commozione. Sotto il dominio epicureo di questo eccellentissimo monarca potrebbe persino avverarsi il più strano dei casi: cioè il mutamento di forma di governo, la proclamazione della repubblica, del socialismo, del nichilismo, lasciando inalterato il seggio del principe, cui non parrebbe vero di poter continuare coll'istessa tranquillità, coll'identico metodismo, il regime canonicale.

Sono circa venti anni che questo compositore, a ragione annoverato fra i migliori operisti, non produce più alcun lavoro teatrale, nè il desiderio del pubblico è cessato pel lungo silenzio; tutti ancora bramano che questo ingegno pronto, vivace, smagliante, si sgranchisca, si svegli per intero, si rimetta nuovamente al lavoro fecondo, produca insomma pel teatro e specialmente pel teatro comico una serie di quelle brillanti composizioni il cui genere consonava così bene colle tradizioni del teatro comico italiano, senza esagerare, senza cadere nelle scurrilità delle *pochades* e senza sfiorare le leziosaggini e le scollacciature moderne.

Ma l'aspettativa degli italiani fu sempre delusa. Quali ragioni, quali profonde considerazioni hanno resa inerte, o quasi inerte, quella penna? Forse la cura del lavoro quotidiano, essendo egli direttore del Civico Istituto Musicale in Genova? No, perchè oltre all'avere molti esempi di maestri cui l'obbligo fisso di altre occupazioni non tolse di produrre moltissimi melodrammi, non vogliamo far torto alla prontezza ed all'operosità dell'autore del *Pipelet*. Forse i disinganni artistici? Neppure, giacchè quante opere uscirono da quell'ingegno brillantissimo tante ne piacquero, e due o tre sono tuttora in repertorio.

Negli anni passati poteva ancora arrischiare la scusa della molteplicità delle cariche, essendo allora, oltrechè direttore dell'Istituto musicale, anche maestro concertatore al nostro massimo teatro; ma da quattro anni il Carlo Felice è chiuso ed il De Ferrari gode la pensione civica di concertatore senza subirne il peso.

Noi non andremo a svellere le vere ragioni per cui questo brillante e fortunato compositore s'acconciò volonterosamente in un silenzio così ostinato, ma ci accontenteremo di accennarne qualcuna, a nostro parere attendibile, nel corso di questo cenno biografico, basandoci su convinzioni che ci nacquero e per molte vicende pelle quali ci trovammo in amichevole contatto coll'uomo, e per considerazioni che desumemmo dai rilievi della sua vita artistica.

Serafino Amedeo De Ferrari ebbe i natali in Genova nel 1824. Giovinetto, diede saggio di una attitudine marcatissima per la musica e difatti, avendo prescelto quest'arte, s'acconciò per le lezioni di pianoforte sotto i maestri Mireschi e Bevilacqua, non essendovi in quell'epoca un istituto musicale in Genova, con corsi regolari di studi. Ebbe in seguito qualche lezione d'armonia dai maestri Uccelli e Serra, e poche lezioni d'istrumentazione. A quindici anni faceva il primo debutto artistico sul terreno unico concesso ai principianti ed a coloro che non possono disporre di mezzi pecuniari o di forti influenze favorevoli: la chiesa; facendo eseguire una sua messa cui non mancarono gli elogi degli intelligenti, come a lui non mancarono gli incitamenti dei maestri a perseverare nello studio.

Nel 1846 la cerchia artistica della città natale parendogli troppo ristretta, desioso di allargare i confini del proprio sapere e di attingere più larghe fonti di vita musicale in un centro importantissimo, si tramutò a Milano ed ivi rafforzò ed avvalorò la propria mente sotto la direzione del maestro Mandanici cui non venne mai meno nè l'affetto pel giovane amico, nè la più larga e fraterna cura pel discepolo. Il Mandanici fu pel De Ferrari, maestro, consigliere ed amico intimo. Sotto di lui completò quasi gli studi di composizione di cui uno de' più brillanti saggi fu la gran scena drammatica che scrisse per l'Abbadia e che venne eseguita a Piacenza presente l'autore, su parole del poeta Merighi; ottenendo un successo completo e lasciando chiaramente intravedere la sua attitudine spiccatissima pella composizione operistica.

Verso la fine del 1847 mentre il De Ferrari continuava i propri studi col Mandanici, vennegli offerto il posto di direttore e concertatore d'una compagnia artistica in Olanda, posto ch'egli accettò dietro consiglio del proprio maestro, il quale lasciavagli intravedere come in quel modo avrebbe potuto semprepiù approfondire la mente nei segreti della composizione melodrammatica ed afferrare molti dei processi tecnici, assai più facilmente che coll'arido studio sulle partiture.

Partì difatti il De Ferrari e si trattenne in Olanda oltre due anni (1848-1850) girando tutti i centri principali colla compagnia e scrivendo molta musica di commissione, specialmente di genere sacro, nello stile osservato; lavoro precipuo fu una messa solenne ch'egli compose per l'apertura solenne d'una chiesa a Swolle che gli fruttò onori e rimunerazione discreta. Nel 1851 noi lo vediamo di ritorno in Genova per una dolorosa emergenza, la morte della madre. Qui ritrovò il maestro e l'amico che aveva lasciato a Milano, il maestro Mandanici, e qui più intenso si sviluppò fra i due artisti, fra maestro e discepolo, il legame della più stretta amicizia non disgiunto che dalla morte. Nel 1852 il maestro Mandanici spirò fra le braccia dell'amico, dell'intimo confidente, chiedendogli promessa che ai propri funebri sarebbe stata eseguita la messa ch'ei s'era appositamente scritta. Questa volontà fu religiosamente osservata, e l'insigne lavoro fu eseguito con un complesso che molti ricordano anco oggidì, essendovi per parti principali un Malvezzi, un Ricciardi, un Didot ed una direzione insuperabile collo stesso De Ferrari e col Mariani.

Straziante episodio di questo fatto si fu quello quando il Mandanici affranto dal male, quasi agonizzante, restandogli ancora poche battute da ultimare, ne dettò lo strumentale al discepolo ed amico che diuturnamente lo vegliava; dopo di che, fattosi reggere la mano, volle tracciare la barra finale di chiusa egli stesso dicendo all'amico: « Serafino, ho segnata la mia sentenza. »

Dopo questa dolorosa perdita, il De Ferrari parve acconciarsi alla vita metodica dell'insegnamento quotidiano, e, come era buon pianista (ed anco oggidì la mano sua corre velocissima sulla tastiera malgrado i lunghi anni d'inazione) iniziò la vita monotona delle lezioni. Ma fu un lampo, dappoichè quella non era vita adatta al suo spirito irrequieto, bramoso di novità, desioso di essere al corrente del movimento artistico che allora così fiorente era in Italia.

Richiesto da un amico, che andava ad accasarsi in Napoli, s'egli avrebbe voluto seguirlo colà, non se lo fece dir due volte, ed eccolo nel 1852-1853 nella capitale partenopea ove si legò in cordiale amistà col Mercadante, alla cui inesausta fonte di sapere egli attinse largamente, facendo tesoro degli insegnamenti del celebre autore del *Giuramento*.

Fu appunto il Mercadante che spinse il De Ferrari a scrivere pel teatro, che lo incoraggiò, che gli aperse la via, che ne sternò gli scrupoli e le paure, avendo conosciuto in lui naturali e spiccatissime tendenze pel melodramma.

Ivi, difatti, sopra un libretto eccellente, dovuto alla penna del prof. Pennacchi, scrisse il *Don Carlos*, che fece rappresentare a Genova, ove ritornò appunto per poter dare questa partizione, approfittando d'un articolo del capitolato teatrale allora in vigore al Carlo Felice, pel quale ogni impresario era tenuto a rappresentare un lavoro d'un compositore ligure, purchè riconosciuto meritevole da apposita commissione artistica. Ed il *Don Carlos*, questo primo lavoro teatrale del giovane compositore, ebbe un clamoroso successo nel marzo del 1854 avendo ad interpreti la Salvini-Donatelli, Graziani, Crespi, ed il basso De Benedetti.

Più di quaranta furono le chiamate che s'ebbe il maestro in quella sera fortunata, e ciò anche in considerazione della tinta patriottica dell'azione e delle parole piene di fuoco onde il Pennacchi ornò la efficace sceneggiatura.

L'editore Lucca ch'era appositamente venuto da Milano per udire il lavoro ed accaparrarselo, appena terminata l'opera, preso il maestro a parte gli disse in un orecchio:

— Tientelo il tuo *Don Carlos*, io non ho alcuna voglia d'andare a Mantova per te.

La Mantova, d'infausta memoria, era la Siberia del governo austriaco in Lombardia in quei tempi.

Questo *Don Carlos*, venne dato altre volte, ma l'autorità, dappoichè ad una rappresentazione doveva intervenire il Re, volle infliggergli le solite chiose, le solite puerili evirazioni, falsando il carattere vero dei personaggi e dell'azione storica, mutilando le più calorose perorazioni; attalchè all'apertura del Carlo Felice nel 1857 il *Don Carlos*, si tramuta d'un tratto in *Filippo II*, e perde il cinquanta per cento del suo effetto, anche pel nuovo raffazzonamento del libretto. Malgrado ciò, ha più tardi incontro favorevole allo Scribe di Torino ed altrove, finchè il *Don Carlos* di Verdi viene ad eclissare il lavoro del maestro genovese.

Il *Pipelet* fu scritto in Genova ed era destinato per l'apertura d'una stagione importante al Gerbino di Torino; ma ammalatasi la Marziali che doveva essere uno dei perni esecutivi principali, l'opera non può essere eseguita che l'anno successivo al San Benedetto di Venezia colla stessa Marziali, col Cambiaggio, col Bonafous, ottenendo tale un successo clamoroso da non dirsi; e diciamolo pure francamente, successo meritato, dappoichè questa musica, quantunque tutt'altro che pretensiosa, facilissima, scorrevole, frizzante, sposata ad un'azione veramente comica, ancora oggidì viene udita con diletto dai nostri pubblici.

Nel 1858 noi troviamo il De Ferrari a Milano stabilito in casa Lucca, ove è impegnato a scrivere il *Matrimonio per concorso*, che venne dato alla Fenice di Venezia colla Virginia Boccabadati, col Galvani e col buffo Zucchini. Anche qui l'arte registra un successo lusinghiero; senonchè il maestro, non contento interamente dello spartito, specialmente pel libretto privo di vita, ritira l'opera, malgrado il Mariani vivamente vi si opponesse, dicendogli che per suo giudizio questa musica giudicavala migliore delle precedenti.

E che la musica del *Matrimonio per concorso* fosse ricca di buona melodia lo prova il *concorso* di qualche pirata che ne stralciò di sana pianta alcune pagine pensando forse ch'era un peccato lasciarla morire ignorata.

Nel 1859 alcuni giovanotti che avevano preso l'appalto di una stagione d'opera al teatro Doria in Genova, amicissimi del De Ferrari, pensarono giuocargli un tiro curioso e, nel pubblicare il manifesto della stagione, vi segnarono come *great attraction* un'opera nuova del maestro De Ferrari, il quale al leggere quell'affisso credette cadere dalle nuvole. Ci volle del bello e del buono a racconciare questa curiosissima vertenza, ma alla fine ne scaturì un bene per l'arte, dappoichè in un mese circa il maestro scrisse il *Menestrello*, facendo così onore all'impegno che l'impresa s'era assunto col pubblico. Quest'opera fu eseguita dalla Perelli, dal Luigi Fioravanti, dall'Altini con buon successo. Tuttavia, insorte subito dopo delle divergenze d'interesse col Lucca, lo spartito restò per qualche tempo muto nelle mani dell'autore.

Al finire della campagna del 1859, al passaggio di Napoleone III e di Vittorio Emanuele in Genova, al De Ferrari toccò l'incarico di comporre una grande cantata allegorica ch'egli intitolò *Lo zuavo di Palestro*, su versi del prof. Pennacchi, eseguita alla presenza dei due monarchi nel teatro Carlo Felice in una serata di gala. Recatosi a Torino per presentare la dedica di questo lavoro, ivi conobbe i signori Giudici e Strada coi quali combinò la cessione del suo *Menestrello*. Con quest'opera la sullodata casa editrice cominciò le proprie speculazioni teatrali e fu il *Menestrello* il primo spartito che essa incise nelle proprie officine. Il De Ferrari può dire d'aver iniziata in Torino la via che poscia restò aperta al Cagnoni, al Rossi Lauro, al Petrella e ad altri.

Per commissione degli stessi editori scrisse a Torino, ove si domiciliò in quel turno di tempo, il *Cadetto di Guascogna*, alternando la composizione di questo lavoro colla carica di maestro concertatore al Teatro Regio per oltre due anni. Rappresentatasi a Genova nel 1862 colla Giovannoni, col Palermi, col Brignole e col Borella, sotto la direzione del compianto maestro V. Fumi, ottenne un successo completo. La sinfonia di quest'opera, ch'è un vero giojello pieno di brio e di vita, anco oggidì fa parte dei migliori programmi nelle solennità artistiche, ed è pezzo di un effetto sicurissimo.

Col *Cadetto di Guascogna* terminano le produzioni melodrammatiche del De Ferrari, il quale in questi vent'anni appena appena compose una messa o poche composizioni per canto nel genere da camera. Tutti lo spronarono, lo incitarono, lo esortarono a continuare nell'arringo in cui aveva trovata tanto agevole la via e tanto favorevole l'accoglienza del pubblico, ma non vi fu verso di smuoverlo da questo volontario letargo. Si fece vivo in circostanze direi quasi nelle quali venne obbligato a scrivere, o per matrimonio regale, o per solennità ufficiali, le quali fruttarongli le solite onorificenze dal Governo; suggello che non serve sempre a contrassegnare il vero merito; ma trattandosi di questo compositore non può dirsi altrettanto.

Giudici e Strada, la Lucca, lo invitarono a scrivere pel teatro, gli mandarono libretti, ma non ci fu modo di indurvelo; parve però che riavesse un lampo di nuova lena, e si buttò a tutt'uomo a musicare un libretto (credo la *Brunilda* del D'Ormeville), ma chi sa a quale punto sia rimasta questa partizione? Io temo che non lo rammenti neppure l'autore.

Le condizioni del melodramma giocoso, pel quale si sentiva naturalmente vocato, essendo mutate, o, per dir meglio, essendo tale melodramma quasi obliato dal pubblico, furono una delle cagioni che lo distolsero dallo scrivere per la scena, temendo forse di non poter più raccogliere quel suffragio che coi suoi spartiti s'era ottenuto per lo innanzi. E forse, chi consideri lo stato attuale del melodramma nostrano, non potrà dare tutti i torti al De Ferrari se non ritenta il cimento della scena. Eppure lo stesso Verdi, che del De Ferrari è amicissimo e nutre forte stima, lo incitò più volte a rimettersi al lavoro; certissimo che dell'ingegno dell'autore del *Pipelet* sarebbe scaturita un'opera lodevole; lo sgridò anzi per non averlo in feconda attività onde togliere dalla lunga prostrazione il melodramma comico nazionale facendo tacere gli sconci contraffattori indigeni, ma finora senza alcun risultato.

— Badate, gli disse l'autore d'*Aida*, voglio sentirla una vostra nuova opera, e penso anzi ch'essa avrà forme nuove e snelle, ed abolirete i famosi recitativi parlanti stereotipati, se no verrò io stesso a fischiarvela.

Ma il De Ferrari, data una scrollatina di spalle, si ringolfò nel suo epicureismo da vent'anni iniziato.

A chi potesse prestar fede facilmente ai bagliori momentanei di questo carattere strano, di questa mente distratta, parrebbe però che da poco tempo si fosse operato un cambiamento in lui; e difatti, chi è addentro nella sua intimità, sa che corrono anco attualmente delle trattative serie per la composizione d'un lavoro nuovo, ma non d'opera buffa; (mi si dice *Il Falconiere*) e le condizioni proposte dalla casa editrice sarebbero eccellenti, ma... non c'è di meglio che mettere qui una dozzina di punti d'interrogazione così: ???

« Ai posteri l'ardua sentenza! »

Dal 1873 il De Ferrari fu nominato direttore del Civico Istituto Musicale in Genova ov'egli si è fatta una vera nicchia da cappuccino, beato del suo isolamento e forse della sua inerzia. Peccato!

A questa triste neghittosità dello spirito concorsero eziandio ragioni intime dolorosissime e tali che lasciarono solchi amari assai profondi in quell'animo, celato dietro un viso che pare canonicale; gravi dolori domestici seminarono il fiele in quello spirito già allegro, e forse concorsero ad attutire non poco il facile estro della vena musicale giocosa.

Un'opera che non è musicale, ma che vale molto più d'uno spartito e che pochi maestri hanno potuto compiere, è quella che il De Ferrari compì nel 1866.

Aveva un unico figlio; unico affetto che lo legasse alla vita della famiglia, unico avanzo d'un naufragio di dolori intimi. — Questo fanciullo poco più che trilustre, eludendo la vigilanza paterna, colto il destro degli arrolamenti del 1866, se ne fuggì con Garibaldi. Corse il genitore desolato, temente di perdere quest'unico legame che avvincevalo all'esistenza, al campo garibaldino, e ritrovò il figlio a Bergamo già arrolato tra i volontari, e tentò distornerlo, e riportarselo a Genova.

— Papà, lasciami qui; vuoi ch'io faccia la figura dello scolaretto, del collegiale côlto in fallo e ricondotto per un orecchio a casa? Via, sii buono, io non vo' fare una figuraccia,... ormai cosa fatta capo ha... eppoi qui ho troppi amici che mi conoscono... infine la causa è santa...

Il padre ringojando le lagrime:

— Ebbene resta, va figlio mio che ti benedico, fatti onore, sii buon soldato e...

E non potè finire. Ripigliò la via di Genova e corse nella sua casa deserta a sfogare l'intimo, il profondo cordoglio.

E il figlio?

Il figlio non doveva più rivederlo. Le palle degli austriaci hanno sempre dimostrata una predilezione speciale pei rampolli più teneri e più amati; ed una di esse spense il figlio del De Ferrari a Monte Suello.

Via, dopo questo colpo è perdonabile se la vena giocosa del *Pipelet* si spuntò e se in quell'animo si assise il dolore degenerando poscia in apatia.

Carattere aperto, franco; fondo d'animo eccellente, pronto ai servizi per tutti, ecco la sintesi dell'individuo preso astrattamente. Come maestro compositore, io non espongo giudizio di sorta; il pubblico lo ha giudicato sempre a un modo perchè lo ha sempre applaudito; dunque a chi scrive pel teatro la sentenza del pubblico deve risonare assai più gradevole che quella della critica.

Genova, settembre 1882.

ACHILLE DE MARZI.

FORME LIRICHE

SAGGIO

STORICO E TECNOLOGICO

(Continuazione)

RECITATIVO

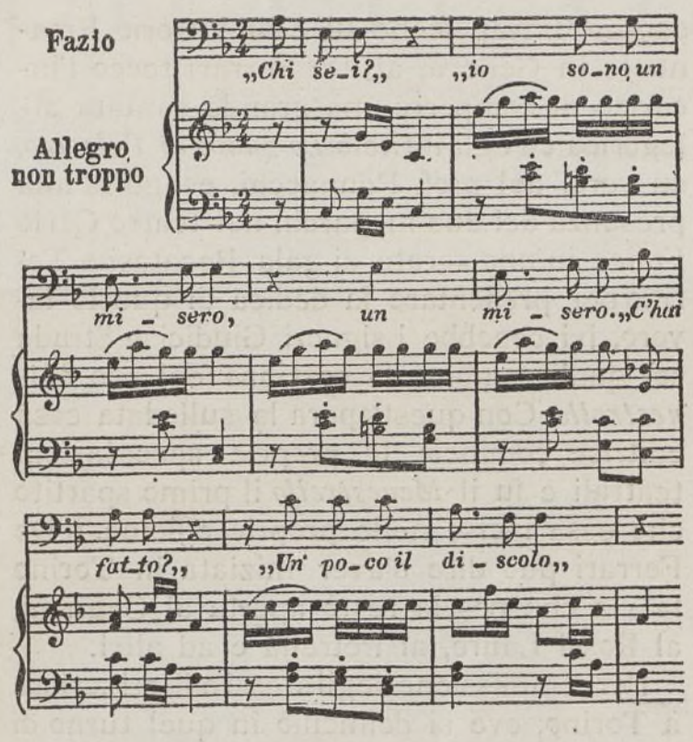
VII.ª Varietà. — PARLANTE.

Nel melodramma giocoso del secolo passato già vedesi spuntare qualche tratto di un processo melodrammatico che doveva nel secolo successivo assumere il maggiore sviluppo e la più splendida ricchezza, vogliamo dire il *parlante*, forma che vuol essere distinta non solo dalle altre varietà del recitativo, ma anche dal canto rapidamente sillabato, così frequente nell'opera buffa, e anch'esso sorto nello scorso secolo ed egregiamente trattato in particolare dal Pergolese nel suo intermezzo dal titolo *Tracollo*. I tratti cui qui si accenna apparvero assai timidi in Hasse *(Marcantonio e Pimpinella: « Già mi par ingiovanito »)* in Cimarosa *(Giannina e Bernardone: « Sia giovine il marito »)*, come se ne può aver prova da chi còmpari il seguente frammento, tolto da un' aria della *Scaltra governatrice* del Cocchi, coi parlanti sviluppatissimi del glorioso periodo Rossiniano.

Il principio del pezzo è nel genere melodico puro, e di pretto gusto Haydeniano, ma dette le parole

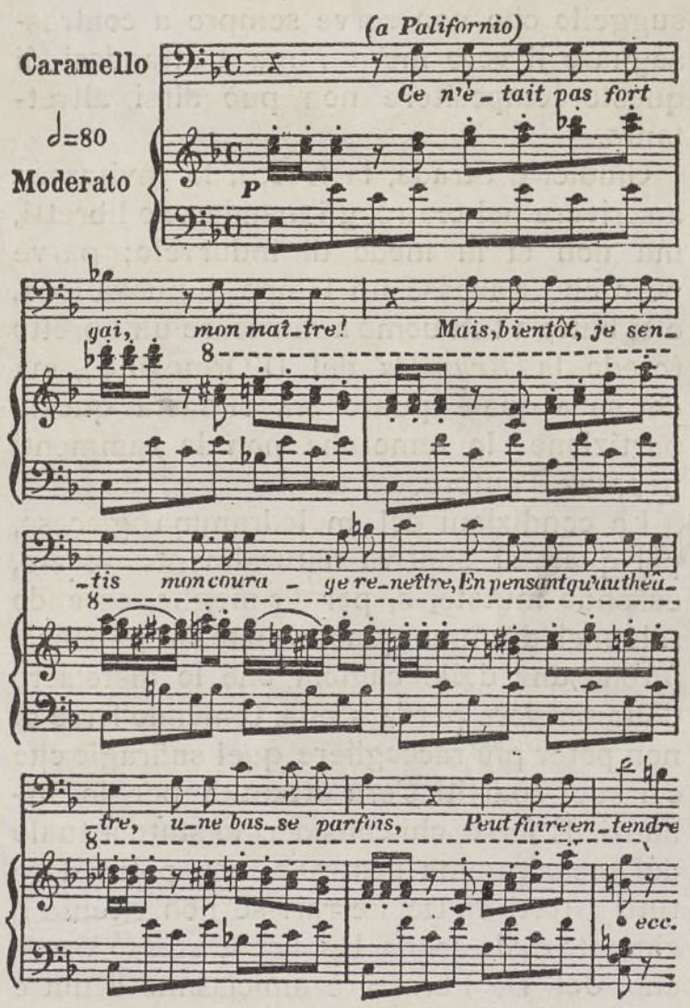
« Gli sbirri già l'aspettano,
Lo vogliono pigliar...
Al tribunal lo portano,
Lo sento esaminar »

e nel punto in cui l'attore imita, contraffacendone la voce, il giudice e l'imputato, trova luogo il frammento di parlante che poniamo sotto agli occhi del lettore perchè meglio conosca gli inizj di una forma lirica cui era serbato un lungo avvenire.

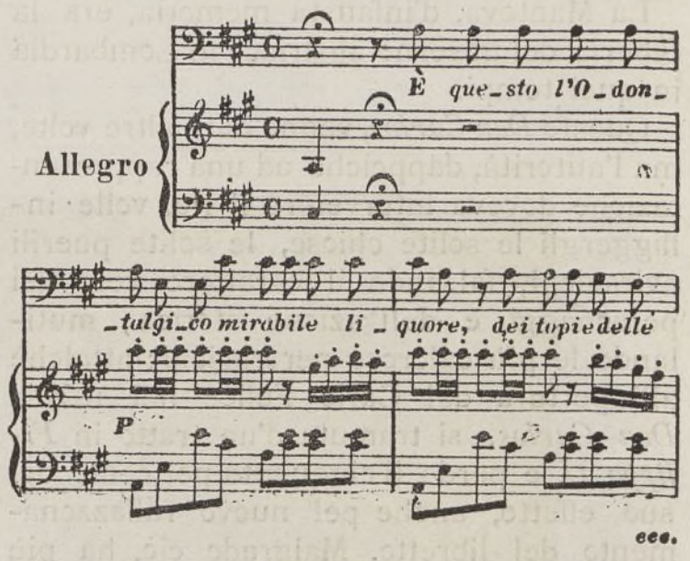


Questa forma permette al compositore di far sciorinare agli attori comici quante parole egli vuole, mentre l'orchestra dispiega di solito un motivo molto arabescato, epperò di genere essenzialmente strumentale. Era perciò naturale che il parlante andasse ampliandosi sempre più con lo svilupparsi della melodia strumentale e coi progressi della scienza della orchestrazione. È oggi, più che mai, che si può dire, con Grétry, che il compositore mette la statua in orchestra e il piedestallo sulla scena.

Il parlante ebbe un tempo grande voga, perocchè, non appena se ne conobbe l'utilità pratica, tutti i compositori si affrettarono ad adottarlo perfezionandolo sempre più. Il *Barbiere di Siviglia* di Rossini, l'*Elisa* e *Claudio* di Mercadante, l'*Elisir d'amore* di Donizetti e cento altri melodrammi lo dimostrano. Nè seppe dispensarsene l'opera comica francese, pronta ad appropriarsi le migliori forme liriche del teatro italiano. Vogliamo avvalorare coteste nostre parole con un esempio del *Carnevale di Venezia* dell'illustre Thomas. Veggasi se questo parlante non sembra dettato da penna italiana.



Donizetti, col suo estro vivace, potente, ricco di trovate melodiche, porse — in mezzo a mille — elegantissimi modelli di *parlante* nell' *Elisir d'amore*. Chi non ricorda quello di Dulcamara



Il parlante interviene anche nell'opera seria, come vedremo, ma ben inteso proponendosi intenti lirico-drammatici affatto diversi da quelli cui mira nell'opera sorella, auspice la musa giocosa.

Merita ora qualche parola il modo d'esecuzione che si teneva dai bassi comici italiani nel cantare il parlante. Il parlante era il cavallo di battaglia di questi artisti, oggi quasi scomparsi dalle scene, che solevano spiegarvi tutte le risorse del loro fecondo talento.

Valentino Fioravanti, per citare l'ultimo rappresentante dei buffi napoletani, fu sommo in questo genere. Non vi ha chi lo uguagli per le infinite e svariatissime doti dello spirito comico e pel buon gusto musicale di cui andava fornito.

Ci ricorda che nella piacevolissima aria di *sortita* del *Don Checco*, del maestro De Giosa, il Fioravanti valeva da solo il più esilarante poema.

Posto piede frettolosamente sulla scena, egli batte i denti pel freddo, e piange la propria sorte, facendo la storia della misera umanità:

« Ecco l'uomo, appena nasce, ecc. »

E qui il cantante incominciava nel *tono parlato ordinario*, ma, lungo il racconto, tratto tratto ricorrevano frasi melodiche essenzialmente *musicali*, specialmente alla fine di ogni periodo, e ciò per far meglio spiccare il valore delle parole, e nel tempo stesso per determinare efficacemente la *modulazione armonica*, come nel punto in cui Don Checco canta, preso da spavento:

« Quando giunge la mogliera... »

In particolare nelle *cadenze* veniva dispiegata la voce in tutto il suo prestigio musicale, e cioè perfettamente intonata e in tutta la sua forza di vibrazione.

Il basso comico mirava ad ottenere una certa *omogeneità* fra la *tonalità dell'orchestra* e quella della propria voce, a raggiungere il quale intento egli sceglieva quel tono che meglio si amalgamava con lo strumentale. Dipendeva dal sentimento artistico e dalla idoneità musicale del cantante, l'evitare eterogenee modulazioni, pur attenendosi nella recitazione a certa libertà. È poi notabile il fatto che codesti accenti, codeste inflessioni della recitazione dei bassi comici, non si saprebbero in verun modo tradurre in note musicali, sfuggendo e gli uni e le altre, come la parola ordinaria, all' *analisi tonale*.

La nostra gamma cromatica non offre le impercettibili gradazioni foniche usate dai

J. A. De Ferrari

buffi nell'imitare scherzevolmente il riso, il pianto e i molteplici modi di espressione umoristico-sentimentale che formano le speciali attrattive del melodramma giocoso.

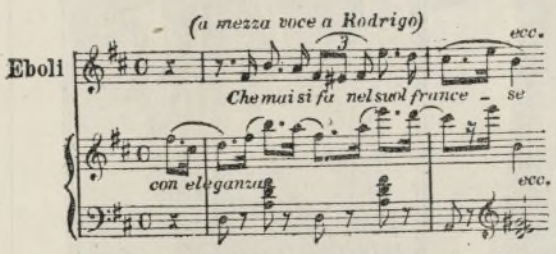
Più sopra dicemmo che il parlante lo si incontra pure nell'opera seria, e qui è da citare siccome uno squarcio importante di questa forma lirica il racconto di Nair: « *Repente un passo intendo* » nel *Re di Lahore*, di Massenet, squarcio ricco di nuova poesia e di molto valore drammatico.

VIII.ª Varietà. — PARLANTE MISTO.

Nell'opera seria il *parlante* cessa d'essere un processo di composizione *sbrigativo*, per assumere una forma più artistica. Celebre è il *parlante* che precede il famoso settimino della *Lucia* di Donizetti. Nel *parlante* dell'opera seria, assai di sovente la voce del personaggio procede all'*unisono* o all'*ottava* col motivo dell'orchestra, il quale perciò richiedesi più *cantabile* che non occorra nel melodramma giocoso. In tal caso si ha il *parlante misto*.

Merita d'essere citato in questo genere il parlante del *Ballo in Maschera*, nel punto in cui l'orchestrina dietro le quinte, composta di soli strumenti d'arco, suona una elegantissima mazurka, mentre Amelia e Riccardo, esprimono, con appassionate melodie, i sensi del loro ardente amore e il timore onde sono investiti.

Di questa seconda specie di *parlante* se ne ha uno *specimen* anche nel terzettino dialogizzato dell'opera *Don Carlo* di Verdi.



In questo terzettino la frivola Eboli, aliena da qualsiasi grave pensiero, non modula che frammenti all'unisono coll'orchestra; ma Elisabetta, che ha ricevuto e sta per leggere un biglietto di Carlo, nel suo turbamento parla fra sè — quasi sempre su di un unico suono — offrendoci un esempio della più semplice forma del *parlante*. È da notare il modo ond'ella legge il biglietto, e cioè con un canto monofonico, eccetto per le due note con cui pronuncia il nome di Carlo, le quali sono più gravi della prima una quarta. Si direbbe ch'ella non ardisca proferire tal nome neppure a sè stessa.

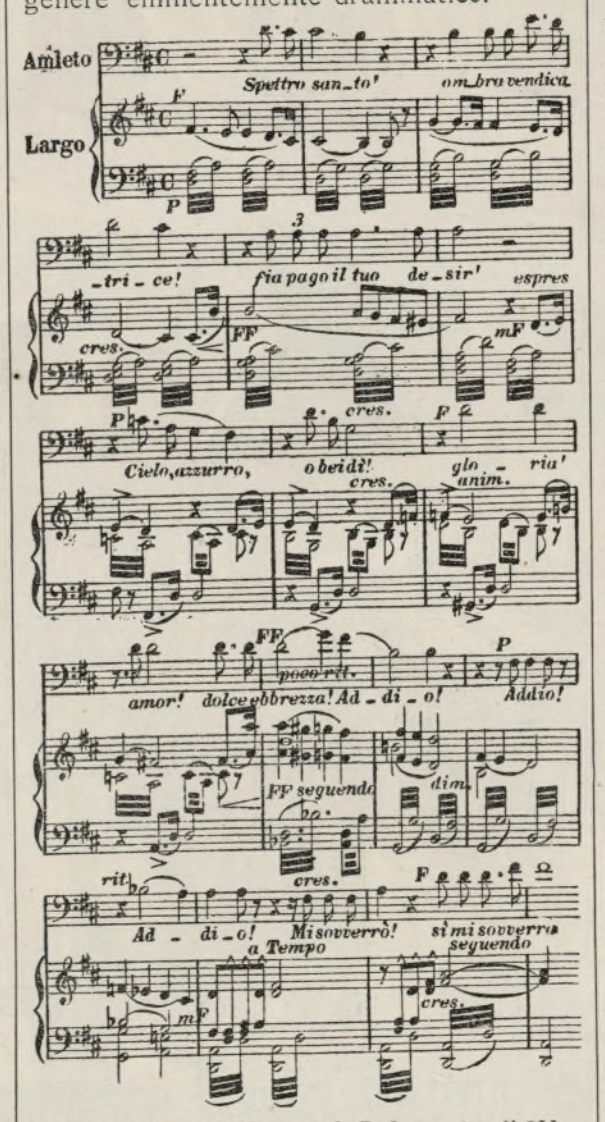
Questo parlante a dialogo va noverato fra i più insigni modelli del genere, e ciò per l'arte squisita con cui è condotto.

Il *Don Carlo* e l'*Aida* somministrano molti squarci di *parlante misto*, tutti trattati con quella potenza di intelletto che è del Verdi.

Qui vorremmo — se lo spazio lo consentisse — citare altri frammenti di questo genere di composizione, destinato certamente ad avere nell'arte ancora nuove manifestazioni. È forse in esso gran parte dell'avvenire dell'opera!

Il nuovo sistema di composizione, cioè il dramma-sinfonia, che si va tentando, ha origine dal *parlante*, cioè, come s'è veduto, da quel genere di componimento musicale in cui l'orchestra è intenta non solo ad accompagnare i personaggi attori-cantanti, ma altresì — con quei mezzi splendidissimi che sono oggi in suo potere — ad estrinsecare i più svariati sentimenti del cuore umano, con andamenti melodici o melo-armonici i più acconci psicologicamente considerati.

La stupenda *scena della spianata* nell'*Amleto* di Thomas, vale ad offrirci idea della profondità tecnica e somma elevatezza ideale che può essere raggiunta da questa forma d'arte; in codesta bella pagina melodrammatica si ha un *parlante misto*, di genere eminentemente drammatico.



Il racconto d'Elsa, nel *Lohengrin* di Wagner « *Cinto d'usbergo e maglia* » ecc.; la scena del balcone colla quale chiudesi il terzo atto nel *Faust* di Gounod, — nel punto in cui Margherita canta « *Ei m'ama* » — sono pur essi modelli altamente pregevoli di questa specie di parlante.

Lo *stile recitativo*, o *rappresentativo*, ha ormai tre secoli d'esistenza, e si può asserire che i principii che lo governavano nelle opere di Peri, Caccini e Monteverde, non sono mutati da quelli affermati da Cristoforo Gluck nello scorso secolo, e seguìti ai dì nostri da Riccardo Wagner anche nel suo ultimo lavoro, il *Parsifal*.

È nel recitativo che si conosce il talento di un compositore, e difatti stupendi sono i recitativi di quei genii che si chiamano Spontini, Rossini, Meyerbeer, Verdi. In particolare poi elettissimi sono i recitativi del Bellini, autore delle sublimi pagine « *Sediziose voci*, » — « *Dormono entrambi*, » — ed altre. Donizetti pure ne ha di pregevoli, e così dicasi di altri autori tanto dello scorso secolo — e fra essi ci piace menzionare Piccinni, l'emulo di Gluck — quanto del nostro, i quali, compresi dell'importanza di codesta forma drammatico-musicale, spiegarono tutto il loro ingegno per trattarla degnamente.

Il celebre Tartini confessa d'aver provato un'emozione che mai gli aveva suscitata nessun'altra specie di musica, allorchè udì un brano di *recitativo* in un'opera che si rappresentava in Ancona nel 1740, e della quale ci sfugge ora il titolo. Egli narra che ogni sera gli uditori — giunti al recitativo in discorso — si guardavano in viso l'un l'altro, commossi e stupefatti, quasi per chiedersi ragione di un tal fatto per essi inesplicabile. Bisogna però notare che in quel tempo i cantori lo sapevano porgere con grande intelligenza, con vivo affetto e squisito buongusto. Furono appunto i bellissimi recitativi di Gluck che fecero la fortuna dei di lui lavori, ed anzi si può asserire che la parte che ha meno invecchiato nelle opere di questo ardito riformatore del melodramma, è il recitativo.

A. Galli.

CARMEN

Opera di GIORGIO BIZET

al teatro Regio di Parma (1)

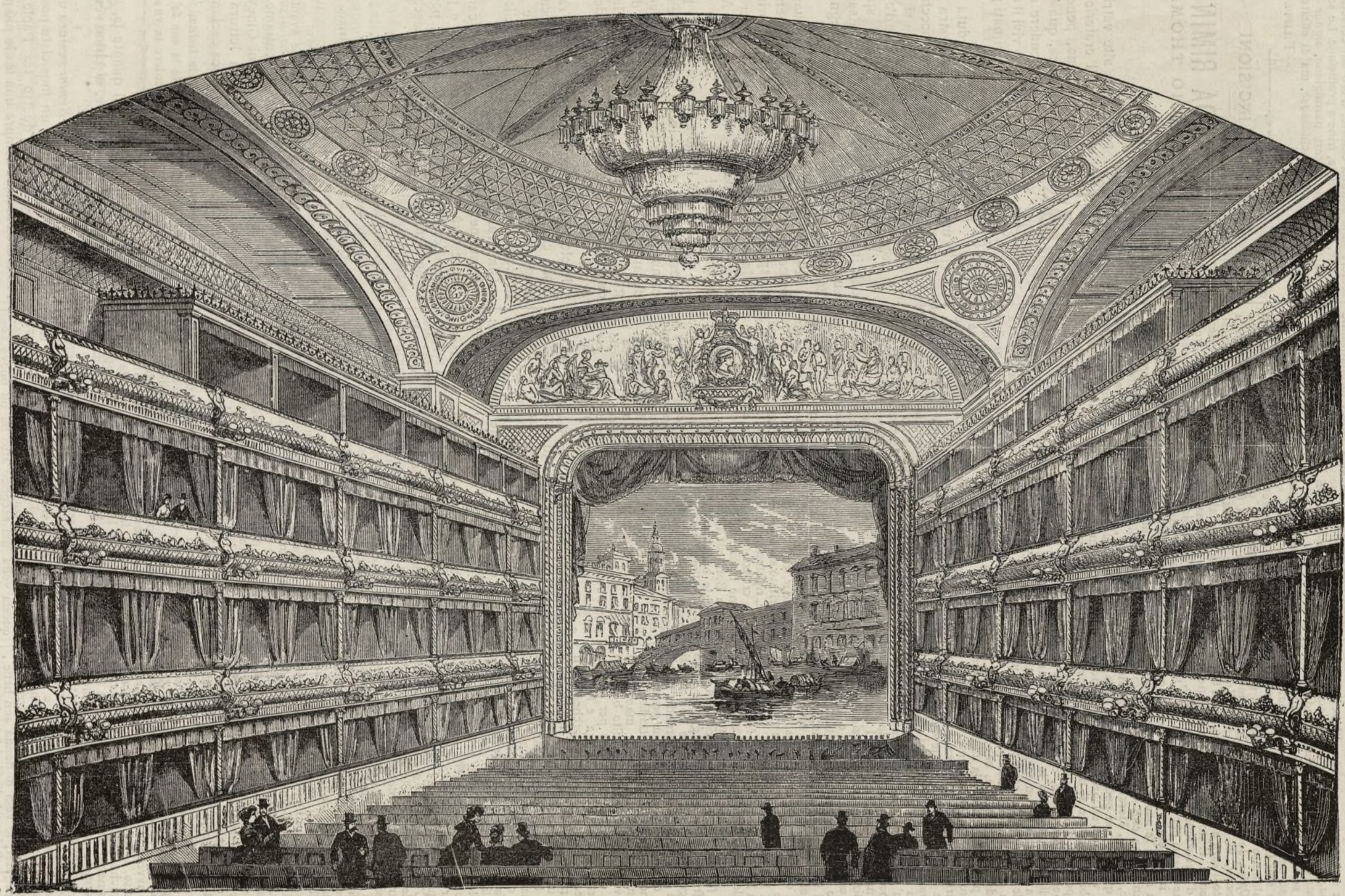
L'annunzio che sabato sera, a Parma, per cura dell'artista impresario Campanini, si rappresentava la *Carmen* di Bizet, era uno di quelli a cui il mio temperamento non poteva resistere: temperamento un po' musicomane, se vuolsi, ma che io non cambio punto colle altre passioni, quella, per esempio, dei cavalli o del gioco, le quali vanno sempre accompagnate da una completa indifferenza per le cose dell'arte. Per udire e riudire la *Carmen*, io mi sottometterei a qualunque disagio, poichè la ritengo una delle produzioni più simpatiche, geniali ed originali dell'arte moderna, e per gusto mio personale la preferisco a molte altre che furono assai più acclamate dal pubblico e magnificate dalla critica. Anche il Bizet, come tutti i compositori morti giovani, pare che abbia trasfusa in quest'opera affascinante tutta la parte migliore del suo ingegno e del suo cuore, facendo uno di quegli sforzi a cui la fibra umana non resiste: come tutte le musiche di una bellezza reale, duratura, la *Carmen*, al suo apparire, non fece una grande impressione sul pubblico, lo stesso come il *Faust* di Gounod, non s'impose che ai musicisti colti, delicati, scevri da pregiudizi, ma poi cominciò ad espandersi, a penetrare, ed ha finito col piacere al colto e rispettabile pubblico, esercitando, pure come il *Faust*, una grande influenza sugli altri compositori, i francesi specialmente: e non c'è maestro della così detta giovane scuola, si chiami Massenet, Saint-Saëns, Delibes, Guiraud, Godard, il quale non abbia cercato di assimilarsi qualche cosa dello stile, delle idee, delle forme, e specialmente dei procedimenti istromentali dell'autore, non mai abbastanza compianto, della *Carmen*.

L'attrattiva di recarsi a Parma, oltrecchè dal prestigio dell'opera, era aumentata dal sapere che l'egregio tenore Campanini, il quale assumeva la direzione e l'impresa dello spettacolo, a scopo di beneficenza, nella sua patria diletta, ci aveva posta ogni cura, non badando a spese, perchè l'esecuzione riescisse degna della bellezza e dell'importanza del lavoro; importanza molto più grande di quello che sembra, poichè a prima vista, si crede che si tratti di un'*opera comica*, e lo è nell'apparenza, ma nella sostanza è un *operone*, serio, seriissimo, ch'esige mezzi complicati, artisti speciali, ed è per giunta di una grande difficoltà, tanto di esecuzione musicale, come di interpretazione drammatica. Ci sono ancora molte rispettabili persone le quali credono alle piccole proporzioni ed alla poca importanza della *Carmen*, unicamente perchè è stata scritta per il teatro dell'*Opéra comique* e perchè l'hanno eseguita i cantanti di quel teatro; un mio dolcissimo amico, ricco d'ingegno e molto versato di cose teatrali, benchè affatto digiuno di musica, l'altro jeri, a Parma, colla massima convinzione e buona fede, mi diede questa sorprendente, sbalorditiva definizione della *Carmen: non è che un seguito di canzonette, con una fine tragica*. Niente di più falso: la

(1) Dalla *Perseveranza*.

ALBUM DI COSTUMI. — ASSIRIA.

1. 3. 5. 6. 7. Guerrieri. — 2. Primo ministro. — 4. Guardia del re. — 8. Re in abito da guerra. — 9. Uomo del popolo. — 10. Portatore d' ombrello. 11. 14. Re. — 12. Portatore di ventaglio. — 13. Portatore d' armi. — 16. 17. Sacerdoti. — 15. 18. Addetti alla corte.



LONDRA. — IL TEATRO COVENT-GARDEN.

Carmen è un'*opera* nel senso più ampio e rigoroso della parola, è un quadro stupendo di colore locale, segue sempre con mirabile efficacia le fasi del dramma, e col recitativo di una straordinaria solidità, sostituito al dialogo parlato, è adatta alle più grandi scene, al talento dei più grandi artisti; lo stesso come il *Faust* di Gounod, nato pure sulle scene dell'*Opéra comique*, e poscia trasportato trionfalmente su quelle privilegiate, gelose del *Grand Opéra*, dove fa un'ottima figura, insieme al *Don Giovanni*, al *Guglielmo Tell*, agli *Ugonotti*, all'*Aida*. E così sarà anche della *Carmen*, nei tempi di là da venire. E notisi che i mezzi numerosi, complicati d'esecuzione di un grande teatro, sono quasi più necessari per la *Carmen* che per il *Faust*.

Le parti importanti, principali, non sono che quattro, ma anche le secondarie sono importantissime, nientemeno che sei, il Dancairo, cioè, il Remendado, Zuniga, Mercedes, Frasquita, Morales, per le quali non si può accontentarsi di coristi, ma ci vogliono veri artisti che sappiano la musica, abbiano voce e si movano sulla scena. Se no, c'è pericolo che vadano a rotoli alcuni dei pezzi più belli dello spartito, come il *quintetto* ed il *terzetto* delle tre donne. Per le masse non basta un'orchestra ordinaria, nè un corpo corale pur che sia: a rendere tutte le delicatezze, le sfumature, le eleganze di quella istrumentazione, ch'è da capo a fondo una maraviglia, occorre numero e qualità dei professori, diretti da una mano sicura, da una mente vigile ed intelligente.

Per la parte corale l'importanza e le difficoltà sono anche più grandi, più ardue da superare; nella *Carmen*, come esigono i nuovi intendimenti del dramma musicale, il coro è un personaggio, non già un'accolta automatica d'individui, che cantano spesso all'unisono, alzando a perfetta vicenda la mano diritta e la sinistra. I coristi, nell'opera di Bizet, prendono parte all'azione, hanno spesso da eseguire degli spezzati e nel primo atto devono cantare brani complicati con botte, risposte, ed intrecci armonici. Aggiungasi che ci vogliono molti ragazzi, dai quali si sa che l'ottenere una esecuzione precisa, e specialmente che cantino intuonati, è quasi come guadagnare un terno al lotto.

Ebbene, a Parma, queste difficoltà furono vinte; dal lato delle masse, dei cori, dell'orchestra, in una parola dell'esecuzione d'insieme, il bravo Campanini fece le cose da vero artista, da gran signore, offrendo, alla sua patria gentile, uno spettacolo grandioso, al quale erano ben dovuti gli applausi di sabato sera, ed il grande entusiasmo, col quale il Campanini, al suo primo apparire, venne accolto dai suoi concittadini.

Il Campanini, che ha un fratello maestro di musica, giovanissimo, a cui vuol molto bene, ha approfittato della propizia occasione per affidargli il concerto preliminare dell'opera e la direzione dell'eccellente e numerosa orchestra. Il tentativo era pericoloso e pareva anche arrischiato per un giovane principiante, tanto più che per riescire buon direttore d'orchestra, se l'ingegno, l'anima, le cognizioni musicali sono indispensabili, ci vuole anche l'esperienza, lunga, diuturna e faticosa. C'è qualche direttore d'orchestra, ora salito al sommo grado della gerarchia, divenuto celebre, il quale nella prima prova ha fallito, ad onta del talento, della dottrina, della passione per l'arte, e che poi, a poco a poco, ha saputo conquistare l'altissimo rango, al quale ora è arrivato. C'era adunque una grande trepidazione per l'esito del bravo signor Cleofonte Campanini, ma questa trepidazione, almeno per parte mia, è cessata quasi subito, durante il preludio dell'opera, quando vidi quel braccio sicuro, quell'occhio attento, ed udii come l'orchestra lo seguisse compatta, obbedendo ad ogni suo cenno, curando tutte le gradazioni del piano e del forte, ed ottenendo bellissimi effetti.

Era veramente straordinario, ed oso dire commovente, il vedere quel giovane ventenne, dai piccoli baffi, sicuro di sè, animato, franco, dirigere da cima a fondo un'opera così complicata, difficile, quasi sempre col risultato della precisione, dell'anima e del colorito. L'appunto che farei al neo-direttore è, qualche volta, di stringere un pochino i tempi; guajo inerente all'invidiabile difetto della giovinezza, ch'è, pur troppo, di sicura guarigione. Nel *quintetto* il movimento dominante è troppo rapido: è innegabilmente d'effetto, perchè eseguito alla perfezione anche dalle cinque voci, ma, se avvenisse che qualcuna incespicasse, andrebbe tutto a fascio. Il giovane Campanini ha trovati anche degli effetti nuovi, per esempio quell'affrettamento nella terza ripresa della *Bohémienne* di Carmen, ch'è irresistibile. L'orchestra ha suonato poi divinamente il delizioso preludio del terzo atto, che valse al giovane maestro una grande ovazione per parte del pubblico, e la replica del pezzo. Al pari dei professori di orchestra, sono valorosi, sicuri, i coristi, maschi, femmine ed i trenta ragazzi; le voci di donna son belle, chiare, vibrate e tutti i cori bellissimi del primo atto, quelli in ispecie dei bimbi e delle sigaraje, non li ho mai uditi eseguir così bene; intonatissime le voci di quei cari monelli. Perfettamente eseguito anche il coro dei contrabbandieri nel terzo atto.

Il filantropo impresario Campanini fece della parte di Josè, come suol dirsi, il suo cavallo di battaglia e l'interpretazione di questa parte gli valse in Inghilterra ed America, allori e quattrini a josa. E si spiega facilmente quando si rifletta alla grande importanza che si dà in quei paesi, dalla critica specialmente, all'efficacia dell'interpretazione drammatica, anche se qualche volta soverchia la musicale, e se la parola primeggia sulla nota. Le sue belle qualità artistiche, Campanini le ha rivelate anche a Parma, benchè fosse qualche volta un po' sopraffatto dall'emozione. L'egregio artista fa di Don Josè un innamorato alla perdizione, focoso, selvaggio, quasi brutale, il vero *furens amoris*, ed è veramente terribile, angosciosa l'impressione che produce nelle scene del terzo e quarto atto quando la gelosia si è impadronita di lui, in modo da condurlo all'ultimo eccidio della cinica Carmen; la quale con un simile Don Josè che la preme alle spalle, col coltello luccicante, bisogna che smetta il cinismo, che si lasci vincere dalla paura, e la signora Bonheur, col suo raro talento artistico, vi si è acconciata benissimo. Il Campanini anche come cantante, diede prova di talento, di finezza, di espressione, per esempio nell'*a solo* del duetto con Carmen, così detto della rosa, che ha interpretato in un modo diverso da quello che abbiamo udito da altri, sempre in rapporto col carattere di Don Josè, come l'ha inteso il Campanini, che non è di uomo dolcemente appassionato, ma di soldato incolto, frequentatore di bettole, di contrabbandieri e di gitane.

Disse, parmi anche molto bene, il duettino con Michaela, ma non è stato secondato dalla sua amica d'infanzia.

Sarebbe superfluo, e come portare guglie sul Duomo, il ripetere le lodi della signora Stella Bonheur, nella parte di Carmen, dopo il grande e meritato successo di Milano, al teatro Dal Verme. Pure, ripetendo quelle lodi, sotto il doppio aspetto della creazione del personaggio e della interpretazione musicale, bisogna aggiungere che la signora Bonheur ha molto guadagnato nella voce, la quale ha acquistata una maggiore espansione, forza e limpidezza, insieme al potente accento drammatico, che nella *Carmen* scolpisce tutte le gradazioni di quel carattere di donna proteiforme, appassionata, fredda, incredula, supertiziosa, crudele, spensierata, ed anche a volte melanconica. La signora Bonheur ha cantato a perfezione la *Habanera*, la *Seguidilla*, la *Bohémienne*, ed anche il pezzo con Josè, a suon di nacchere, quando passa la ritirata, è andato benissimo per parte di lei e dell'egregio Campanini.

Il baritono Del Puente è un Escamillo dei più simpatici e meglio indovinati ch'io mi conosca: la sua voce non è molto vigorosa, d'un timbro forse troppo chiaro, ma la sa molto bene adoperare, aggiungendo al canto eletto un'azione disinvolta ed un modo ammirabile di acconciarsi: non si può essere più spagnuolo, nè più *torero* di così.

La Michaela, poverina, è deboluccia alquanto, o per lo meno tale sembrava alla prima rappresentazione: la voce, ch'è di buona qualità, era forse paralizzata dall'emozione, specialmente nel duetto con Josè che alle prove, mi fu assicurato, cantò benissimo: la bella romanza del terzo atto non la disse male, e fu applaudita. Le parti delle due compagne di Carmen sono sostenute mediocremente: il soprano si presentò bene nella cadenza della canzone di Escamillo, la quale ho dimenticato di dire che fu uno dei due pezzi *bissati* della serata: quel sopranino acuto eseguì dopo, abbastanza bene, il *quintetto* ma nel *terzetto* ha guastato molto colla complicità della sua compagna: meno male che c'era per terza, o a meglio dire per prima, la signora Bonheur, la quale cantò con grande espressione da sola, quel divino brano di musica angosciosa. Sono buone assai le altre parti secondarie maschili, il Limonta specialmente ed il Fiorentini.

Non approvo quella specie di riduzione della *Carmen* ad opera-ballo, coll'introduzione nel quarto atto di altri due ballabili del Bizet, bellissimi, ma che non ci stanno davvero, e allungano quell'atto maraviglioso, alla cui concisione tragica ed al contrasto, fra la passione furibonda da un lato e dall'altro la gajezza della festa popolare, non c'è nulla da togliere, e molto meno da aggiungere.

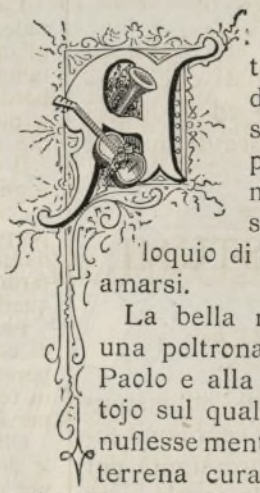
L'allestimento scenico è magnifico in tutte le sue parti: gli abiti spagnuoli di don Josè e di Escamillo non possono essere più belli, più ricchi, nè più autentici. Non parliamo della signora Stella Bonheur la cui eleganza può dettar legge: questa volta nel secondo atto ha un nuovo costume zingaresco molto più bello, più ricco, più elegante di quello di Milano: ricami di fiori a colori sulla sottana celeste, d'oro sul corsetto di velluto, fiori, monete, trine a profusione. Le scene sono dell'egregio pittore parmigiano, signor Magnani, un po' troppo chiassose, ma di effetto.

FILIPPI.

LE NOSTRE INCISIONI

FRANCESCA DA RIMINI

del maestro AMBROGIO THOMAS



Attraverso le alte vetriate dipinte dell'oratorio di stile bisantino, penetra pallida la luce, quasi timorosa di offendere con sprazzi troppo vivi il colloquio di quei due cuori nati per amarsi.

La bella riminese è seduta su una poltrona: alla sua destra sta Paolo e alla sinistra l'inginocchiatojo sul quale tante volte ella si genuflesse mentre l'anima, libera d'ogni terrena cura, vagava negli spazj dell'infinito e s'innalzava a quell'Essere supremo che la madre le aveva insegnato doversi adorare, a Dio.

Quanto amore, quanta passione, ma quanta innocenza pure, e contemporaneamente, traspajono da questa scena dell'atto primo della *Francesca da Rimini*, l'ultima creazione di quel potente musicista che è Ambrogio Thomas!

I due cuori di Paolo e Francesca nati per intendersi, per unirsi in un solo amplesso, cominciano a sussultare impetuosamente durante quel colloquio da soli, esente d'ogni sguardo ed orecchio indiscreto: parlano dapprima un linguaggio timido, quello degli occhi.

Paolo, chino il capo verso il viso di Francesca che s'arrossa a quell'alito infuocato, legge, nel libro che la bella tiene sulle ginocchia, la storia degli amori di Lancilotto e Ginevra.

Dante nel canto quinto dell'*Inferno*, canto che resterà sempre uno dei più belli e più appassionati della *Divina Commedia*, pone, come ognuno sa, in bocca a Francesca i seguenti versi:

Quando leggemmo il disïato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante;
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi leggemmo avante.

E così è nella scena che presentiamo.

Paolo, arrivato al punto in cui Ginevra bacia Lancilotto, interrompe la lettura e senza osare di guardar Francesca esclama:

Fortunato amator — se la bella lo invita,
Con sì gentil perdon — a darle la sua fe'!
Oh! bello allor sarìa — di perdere la vita!
Fortunato amator! —

E Francesca, inconscia di quanto fa, seguendo gl'impeti del cuore, si china verso Paolo e lo bacia in fronte.

Come la *Francesca da Rimini* resterà uno dei più belli lavori che un musicista possa scrivere, così questo duetto tra Paolo e Francesca resterà sempre una fra le più peregrine ed appassionate pagine del nuovo

spartito dell'illustre autore della *Mignon* e dell'*Amleto*.

La *Francesca da Rimini*, del Thomas, continua a raccogliere grandi applausi all'Opéra di Parigi, e la novella riproduzione avutasi colà testè ha suscitato i più vivi elogi dei critici più insigni. I signori Kerst, Fouque, Comettant, Reyer, Pougin, Blaze de Bury, ecc. confermano il pieno favore conquistato da una musica « *assolutamente bella e che da sola assicura allo spartito di Thomas un giro così glorioso come quello dell'Amleto, dello stesso autore.*

La interpretazione, dovuta alla Salla ed al Sellier — i due egregi artisti che figurano nella nostra incisione — ed ai signori Lassalle, Lorrain, ecc., è sempre degna del grande lavoro.

ALBUM DI COSTUMI

ASSIRIA.

Già da 2000 anni l'oblìo stendeva le sue ali sopra una serie di colli in prossimità del Tigri, e solo le favole e le tradizioni parlavano confusamente delle vicende di tempi remotissimi. Il passeggiero che, alzando lo sguardo, mirava quelle prominenze, era ben lontano dal credere che nel loro seno celassero l'antichissima Ninive, la città regina, e che quei colli fossero l'imponente sepoltura dove essa giaceva. Alla continua e fervorosa diligenza degli archeologi, allo spirito indagatore dei tempi nostri, si deve la scoperta di quei monumenti che vengono in ajuto alla Storia e illuminano le nebbie del passato.

Troppo a lungo andremmo se, in queste colonne, volessimo trattare, anche brevemente, dei principali monumenti storici dell'Assiria. Per quanto sappiamo da Erodoto e da tutti i popoli che furono più o meno al contatto di quella nazione, l'Assiria, al pari dell'Egitto, era nei primissimi tempi un aggregato di parecchi reami, epperò abbiamo notizia di due regni, quello di Babilonia e di Ninive, che precedettero l'impero assiro. Intanto, già dal tempo della diciannovesima dinastia egiziana, l'Assiria aveva il predominio su tutta l'Asia Minore.

I monumenti finora scoperti nelle vicinanze del fiume Tigri sono cinque palazzi appartenenti ai diversi re.

Sebbene questi avanzi non rappresentino nella storia che due secoli, dall' anno 900 fino al 650, epperò non siano da paragonarsi a quelli ben più vetusti dell' Egitto, sono tuttavia utilissimi al caso nostro, perchè ci presentano nei loro bassorilievi le figure diverse di quelle differenti caste, delle quali riproduciamo ora i costumi.

Riguardo alla foggia di vestire del popolo la *gonnella* era qui, come in Egitto, l'abito comune, e consisteva di una camicia o veste di cotone, a maniche corte, tagliata in rotondo al collo, la quale scendeva fino al ginocchio, di rado più al basso (*fig. 9*). — Gli uomini la portavano per lo più stretta alle ànche da un cordone o da un pezzo di stoffa piegata e attorcigliata per mostrarne i differenti colori. Tal modo di vestire lo si vede in Oriente ancor oggidì. Nelle figure vediamo sempre scoperto il capo e i piedi nudi, cosa che ci maraviglierebbe se non osservassimo nel medesimo tempo una ricca capigliatura, la quale può ben essere atta agli uffici d'un cappello, e se non vedessimo ai tropici il negro parimenti a capo scoperto.

La mancanza di calzatura indica la povertà dei bassi stati, dappoichè il suolo dell'Assiria non era punto come quello della valle del Nilo, ma invece rappresentava una pianura ondulata al sud, un paese di montagna al nord. Dovevano quindi abbisognare le scarpe e di più ben sode, pure ammettendo che in tempo di pioggia, tutti fossero rimasti al coperto.

Le donne dell'infima plebe portavano la camicia senza cintura, e di solito più lunga degli uomini.

La camicia a maniche corte era la veste nazionale, e che per conseguenza era adottata da tutti gl' impiegati della Corte che ne portavano una lunga fino ai piedi. Al fondo era cinta da un bordo a colori, e più o meno decorata di galloni e di nappe, secondo lo stato di chi la vestiva (*fig. 2, 4, 11, 18*).

Il colore dei vestiti del popolo era il bianco e gli altri colori sembra dovessero essere permessi soltanto alle speciali dignità, com'era della porpora celeste, distintivo dei re, i quali portarono dapprima la camicia con figure simboliche, e più tardi la decorarono d'ogni specie di adornamenti: quadrati, stelle, ecc., ecc. (*fig. 14*).

Per quelli di Corte questa sottoveste, in luogo di cotone, può ben essere stata di tela, e nelle persone più notabili, anche di lana, inquantochè in tempi antichissimi l'Asia Minore era celebrata per i suoi lavori in questo genere.

Oltre che per l' adornamento della sottoveste, le diverse autorità della corte venivano distinte, per una sciarpa, portata sopra una o sopra tutte e due le spalle. In principio si faceva stretta e con lunghe frange (*fig. 18*): più tardi, per distinguere i differenti gradi dei personaggi, divenne sempre più larga, finchè ne risultò una completa sopravveste, (*fig. 14* e *15*), permessa soltanto ai sacerdoti ed ai re. Il primo *ministro* sotto Salmanassar portava la fascia piuttosto larga e obliquamente sul petto come un *pendaglio* (*fig. 2*). Il *maggiordomo* od *amministratore* del palazzo la foggiava come il disegno d' una croce (*fig. 18*) e questa ultima era pure di bella larghezza, ma però più stretta di quella del ministro.

Col diminuire della dignità, diminuiva gradatamente anche la larghezza di questo ornamento fino a che nel *coppiere* la sciarpa era divenuta abbastanza stretta, e nel *portatore d'armi* (*fig. 13*) aveva raggiunto la più piccola misura. Qui cade a proposito d'osservare come fra i servi più alto locati del monarca vi fossero molti eunuchi, specialmente fra quelli che lo circondavano; ciò per spiegare l'assoluta assenza di barba in certe figure delle nostre tavole. Chi in Assiria aveva barba la portava; non si poteva radere, e sembra che gli assiri non cadessero nel ripiego di usarne di una finta, ma che non portassero parrucca è cosa dubbia.

La barba per gli asiatici di discendenza semitica fu sempre oggetto d'importanza; a persuadersene, non si ha che a ricordare il divieto per gli Ebrei di tagliarla.

Il re portava una cintura che chiudeva la camicia alle ànche, non già, come d'ordinario, coi lembi rivolti al disotto, ma con due nappe che discendevano fino agli stinchi (*fig. 14*). Queste nappe si trovano spesso anche nei sacerdoti.

Ciò che distingueva più di tutto il re era la sopravveste, perchè nessuno poteva portarla, eccetto, come dicemmo, il sacerdote in epoca posteriore.

La sopravveste consisteva, in origine, di un pezzo di stoffa che, discendendo da una spalla e passando sotto l'altro braccio, ritornava d'onde era partita racchiudendo così tutto il corpo, (*fig. 14* e *15*). I due lembi o erano liberi, uno sull'altro, o venivano fissati da un fermaglio. Ma i re per coprire le braccia ed averle libere come prima, cambiarono la sottoveste in modo che questa diventò un pezzo di stoffa semicircolare a scollatura. Fissata ad una delle spalle, cadendo aperta, lasciava tutto il braccio libero (*fig. 14*) e ravvolgeva come un mantello il resto del corpo in guisa che, dovendosi usare l'altro braccio, bisognava alzare la veste da questa parte.

I *mantelli* dei re si decoravano di stelle, fregi e simili.

Il colore preferito sembra fosse il violetto; la porpora azzurra era il colore riserbato ai sovrani. Da principio in luogo delle stelle o rosette vi si disegnavano sopra delle figure allegoriche. Fosse la moda, fossero le mutate idee religiose che in questo paese, come ovunque, avevano grande influenza su tutto, fatto sta che quei segni simbolici non incontrarono più il gusto, e, come nella sopravveste, si cambiarono colle stelle, ecc., imperocchè ogni epoca porta con sè idee particolari.

La corrente del tempo non è fermata da nessuna diga, e tutto abbatte, e vince ogni opposizione. Anche la copertura del capo prova questo fatto. Una *berretta* che in origine si ristringeva nel mezzo come l'odierno *fez* turco, ed in luogo del *fiocco* aveva un rialzo appena marcato, acquistò col tempo una forma a tubo sempre più pronunciata.

Questa berretta ebbe in seguito una forma più graziosa e fu più ricca nell'adornamento. La fascia d'oro che ne circondava l'orlo inferiore, ed i cui nastri cadevano lunghi al di dietro (*fig. 11*) si trovò cosa troppo povera, laonde si collocarono, col diadema sulla parte superiore della berretta, due altre strisce simili (*fig. 14*) cadenti parallele a quella.

La copertura del capo nei sacerdoti (tutte le altre classi in tempo di pace compariscono sempre senza cappello) non consisteva talvolta che di una *corona* più o meno adorna (*fig. 16*) ma senza nastri di dietro. Vediamo qualche volta i sacerdoti con una berretta a forma conica (*fig. 15* e *17*) od a campana, adornata di corna alle tempia. Come quella reale, questa berretta era di stoffa bianca, ed all'estremità superiore, ossia verso la punta, si vedevano, tutto all'intorno, delle stelle e dei zig-zag a scacchi.

Quando il re si presentava come capo dei sacerdoti, portava una berretta come questa, oppure un diadema: vestiva l'intero paludamento sacerdotale, fregiandosi d'una collana composta di una quantità di simboli, e teneva in mano una specie di bastoncino che al manico aveva un bottone e dall'altra parte un fiocco. Anche il capo dei sacerdoti lo portava talora.

Il re in abito di cerimonia tien sempre in mano un bastone che arriva fino al petto. Più tardi questa specie di prerogativa reale dev'essere passata in tutte le classi, poichè nel quinto secolo avanti Cristo tutti gli uomini in Babilonia portavano il bastone per andare a passeggio.

Se da principio soltanto il re ed i dignitari della Corte avevano le scarpe, in seguito lo stato medio ne fece pure uso.

Quelle scarpe o sandali si componevano di una *suola* e d'un *guarda-calcagno* bene assicurato che arrivava fino alla metà della lunghezza del piede: delle coregge attraversavano obliquamente il piede e sostituivano la nostra tomaja. In confronto dei sandali egiziani, queste scarpe sono meno primitive.

Le gambe restavano nude, perchè la lunga camicia bastava da sola a coprirle: in guerra però, siccome la camicia era d'impedimento alla celerità del passo e delle mosse, si introdussero anche i calzoni. Tuttavia ai tempi di Sargon (verso il 700) si usano calzoni anche in tempo di pace, i quali sono stretti nella parte inferiore della gamba da mezzi stivali (*fig. 7*). Questi ultimi giungono soltanto sopra lo stinco, o arrivano fino al ginocchio. Gli Assiri, come tutti i popoli orientali, amavano l'ornamento ed i colori smaglianti, forse a motivo dello splendore del sole asiatico, del cielo sempre limpido e dei prodotti fantastici, maestosi della vegetazione.

Siccome poi il vestito andava molto in su, il collo non poteva essere ornato di molti fregi; epperò si portava di solito immediatamente vicino al vestito una ricca guarnizione (*fig. 2, 12, 14*). Le alte cariche sembra si distinguessero per cordoni o ciarpami che svolazzavano liberi intorno al collo (*fig. 6, 11, 13, 15*). Si adornavano le braccia, sopra e sotto, di braccialetti che in un punto si aprivano per dar passo al braccio nel luogo opportuno (*fig. 11 e 14*). Più tardi questi braccialetti diventarono veri anelli chiusi.

Gli Assiri amavano gli anelli anche alle dita, e quest'uso in Babilonia era spinto alla mania. L'anello non consisteva soltanto di un cerchietto d'oro, ma vi si apponevano, come ai dì nostri, anche delle pietre preziose, nelle quali erano incise delle figure, dei simboli e cose simili.

Ed eccoci all'abbigliamento di guerra.

Gli uomini in *armatura greve*, sia a piedi, sia a cavallo, proteggevano il capo con un elmo di cuojo munito di strisce verosimilmente di metallo (*fig. 7*). Più tardi si usarono degli elmi interamente di metallo (*fig. 4 e 5*), ed in luogo della punta, si adattava all'elmo una cresta di metallo, e spesso sopra questa una criniera (*fig. 3 e 5*). Gli uomini armati alla *leggiera* si accontentavano della cappa semplice e dell'elmo di cuojo.

Per proteggere il petto, le sezioni che oggidì si direbbero scelte avevano delle corazze a lastre di metallo (*fig. 5*) o di stoffa ben forte (*fig. 8*).

Le colonne d'attacco della fanteria portavano le corazze di metallo, che prolungavansi fino ai piedi (*fig. 5*), mentre che per gli altri giungevano fino al ginocchio. I cavalieri avevano una corazza che per lo più giungeva soltanto alle ànche. Le corazze di stoffa dura e delle quali si fece uso più tardi, erano munite di lastricine di ferro (*fig. 3*). In vece delle corazze, si portarono poi soltanto delle larghe strisce, colle quali si av-

volgeva il petto e la schiena. Il petto era anche difeso dal pendaglio di cuojo in croce e sovrapposta borchia (*fig. 3*).

A difendere il corpo serviva lo scudo, del quale esistevano due forme: quello fisso e quello a mano. Il primo, come si vede dalle figure, si adoperava per coprire, a piedi, i colpi d'arco, epperò ogni scudo era custodito da un guerriero. Lo scudo a mano aveva una forma circolare (gli scudi lunghi furono sempre un'eccezione in Assiria) ed era formato di cuojo e metallo (*fig. 7*). Spesso si metteva al centro di questo scudo una punta di metallo che poteva servire d'arma offensiva nelle tenzoni a corpo a corpo.

A seconda dei vari riparti, tanto nella fanteria quanto nella cavalleria, le armi in uso erano la *lancia*, la *chiaverina*, l'*arco* e la *freccia*. Ad ogni modo l'arco restò, come in Egitto, l'arme più importante ed apprezzata.

Nella fanteria leggiera, alcuni reggimenti portavano l'arco e la freccia, altri la lancia, altri la frombola. La fanteria grave però era armata di chiaverine, lance, accette, clave e spade (*fig. 3, 5 e 7*).

I frombolieri erano sul principio i meno numerosi e meno apprezzati dell'esercito. Verso la fine del regno, soltanto ebbero qualche importanza. Ma sopra tutte le armi teneva il primo posto la spada, non soltanto perchè le si dava un più ricco adornamento, ma anche perchè si portava in tempo di pace.

La spada era l'arma accessoria del tiratore di frombola e d'arco (*fig. 3, 5 e 7*). I personaggi più importanti non la deponevano mai, e per loro il brando era la parte principale dell'armatura. L'impugnatura di questa spada era di un bel legno o di metallo di valore, adornata di figure incise; ed altrettanto dicasi delle due estremità del fodero di cuojo rinforzato da metallo (*fig. 8 e 14*). La spada ed il pugnale si portavano, come avviene da noi, dalla parte sinistra, a volte sospesi ad un pendaglio, a volte nella cintura.

Il Teatro Covent-Garden

DI LONDRA

I grandi teatri della moderna Londra presentano un contrasto assai singolare coi rozzi e piccoli edifizj di tal genere ch'erano ai tempi di Sakespeare. I due principali sono il *Drury-Lane* e il *Covent-Garden*. Oltre questi due ve ne sono circa altri quattordici di minor importanza e destinati principalmente o alla rappresentazione di operette musicali, o alle compagnie equestri.

Tanto il *Drury-Lane* che il *Covent-Garden* hanno un aspetto grandioso all'esterno, e nell'interno sono ricchi di belle decorazioni. Il nostro giornale presenta oggi il disegno del *Covent-Garden*, che non è solo uno tra i primi di Londra, ma anche di tutta Europa.

La sua storia data dal secolo XVIII, da quando cioè una società di grandi signori, posta sotto gli auspicj del nome di Hændel, si propose di dotare la capitale inglese di un teatro d'opera italiana. La storia del *Covent-Garden* appartiene perciò strettamente a quella della musica italiana, e le glorie dell'una sono le glorie dell'altra.

I nostri più grandi maestri e i nostri cantanti più insigni brillarono su quelle scene per il lasso di circa un secolo e mezzo — dalla celebre Faustina, dal Senesino alla Patti e al Campanini — facendovi larga messe d'onori e di sterline.

Distrutto da un incendio il vecchio teatro *Covent-Garden* nel 1836, venne riedificato sulle sue ceneri e poscia ristaurato più volte. Oggi la sua sala offre un aspetto importante per ricchezza, se non per gusto architettonico, ben lontano da ogni classica tradizione dell'arte di Vitruvio.

Nel *Covent-Garden* in questi ultimi anni vennero rappresentate opere di tutti i paesi e di tutte le scuole, e il pubblico ammira collo stesso trasporto una pagina di Mozart come una di Wagner, una di Bellini come una di Verdi.

Nessun teatro è meno parziale di questo e in nessuno l'opera vi fiorisce di più.

L'AROLDO

DI ERNESTO DI WILDENBRUCH

Il primo argomento col quale esordì l'autore di questo dramma fu la tragedia storica intitolata: *I Carolingi*, che a Berlino ebbe, nell'aprile scorso, un'accoglienza delle più lusinghiere.

A questo lavoro seguiva l'*Aroldo*, tragedia in cinque atti, che incontrò nella sua esecuzione, sia al teatro di Corte a Berlino, sia a quello di Annover, un favore più che benevolo.

Ecco in succinto il soggetto e lo sviluppo della nuova tragedia.

Siamo alla metà dell'undecimo secolo. La possanza della Chiesa romana si estende anche sulla nordica regina delle Isole. Il re Edoardo, il credente, l'ultimo ed il più debole dei principi anglo-sassoni, non è che un trastullo nelle mani dei suoi grandi. Una parte dei vassalli vorrebbe ancora tenere alta la supremazia sassone, mentre un'altra inclina al nemico della patria, al Normanno. La borghesia delle città, ignorante, disunita e sempre pronta alle rivolte, offre un debole sostegno al trono vacillante. Aroldo, il capo del partito nazionale, l'eroe della tragedia, — e il quale cadde nella battaglia di Hastings contro Guglielmo il Conquistatore — è una personalità storica, ed è pretendente alla corona inglese. Sopra questo episodio il poeta ha creato una figura ideale, in cui non manca alcun elemento del vero eroe tragico.

Il primo atto si svolge a Dover, nel castello degli antenati di Aroldo, dove la madre di questi, Gytha, piange la morte del marito Gosvin, un vero nemico dei Normanni. L'odio contro gli stranieri è nuovamente alimentato, quando da una parte i cittadini di Dover arrivano per chiedere protezione al loro signore contro nuove prepotenze dei cavalieri normanni, mentre che dall'altra arriva il re Edoardo col suo seguito, composto metà di Normanni e metà di Anglo-sassoni. Aroldo la crede favorevole occasione di mostrare al re come la sua preferenza verso i Normanni sia un tradimento pel popolo sassone. Edoardo, offeso al massimo grado, gli fa sentire ch'egli ha ancora la potenza del sovrano sopra i duchi vassalli. Risuonano le trombe, un araldo annuncia l'avvicinarsi di Guglielmo, duca di Normandia. Aroldo gli nega l'ingresso malgrado l'intervento del re, il quale vede in questo fatto un'offesa alla sua maestà reale. Rapido si allontana, ma seco portando Wulfnoth, il più giovane figlio della contessa Gytha, che viene strappato alla madre qual pegno di vassallaggio del minacciante Aroldo.

Da questo punto l'azione prosegue con celerità. In Londra alla Corte di Edoardo, dove gl'intrighi de' favoriti normanni guadagnano sempre terreno sul nemico, la confusione cresce al massimo grado.

L'eccitazione nel popolo che giornalmente è offeso dalle nuove angherie dei Normanni, diventa così minacciosa, che il re se ne sta chiuso nel suo castello.

Aroldo, il favorito del popolo, acqueta la rivolta, salva il re e scaccia i Normanni dalla Corte.

Nell'ora della riconciliazione il cuore materno di Gytha domanda del figlio, ma Wulfnoth si trova in Normandia alla Corte di Guglielmo. Il debole re aveva dato il fanciullo in ostaggio al duca. Aroldo è deciso di pretendere il fratello dal nemico.

Nel terzo atto troviamo il nostro eroe a Rouen, dov'è accolto con ospitalità dal duca normanno, e dove Aroldo è affascinato dagli incanti d'amore, coi quali Adele, figliuola del duca, lo circonda.

Guglielmo non vedrebbe mal volentieri le nozze di Adele col suo ospite, solo, dietro consiglio dello scaltro arcivescovo Robert di Junièges, mette la condizione che Aroldo lo ajuti nell'ottenere l'eredità che a Guglielmo vuol lasciare il re Edoardo. L'amante estasiato dà la sua promessa che rafforzerà con un giuramento, soltantochè egli viene a sapere troppo presto che quell'eredità non tratta di possessi normanni, ma bensì della corona inglese. Allora rifiuta il giuramento. Il duca vuol impadronirsi della sua persona. Aroldo, ajutato da' suoi fedeli, sfugge, ma senza poter strappare a Guglielmo il tenero fratello.

Con pericolo della vita, Aroldo, di notte e sotto la tempesta, ha tragittato, in un leggiero canotto, il canale. A Londra trova il re presso a morire. Le parole confuse del morente dimostrano che la demenza ha oscurato l'intelletto del monarca. Aroldo viene da lui dichiarato suo erede; raccoglie tutte le forze del suo popolo, e si oppone al duca di Normandia che con numeroso esercito s'avanza sul canale.

Nella battaglia d'Hastings il dio della guerra decide contro di lui ed in favore dei Normanni in Inghilterra. Intanto al castello di Rouen muore di crepacuore Adele, figlia di Guglielmo, e il suo giovane protetto Wulfnoth, figlio di Gytha. Questa scena commovente forma il soggetto della nostra incisione.

Il dramma di Wildenbruch è ricco di bellezze poetiche, e presenta alcune scene di commovente effetto.

Bollettino teatrale di Settembre

1. Un pubblico scelto, numerosissimo invase le poltrone, i posti distinti, i palchetti e le gradinate del teatro re Umberto di Firenze. Pareva di assistere ad una prima rappresentazione di nuova

opera, tanto è vero che il bello, per quanto ripetuto, non istanca mai.

E l'*Ernani* è uno di quei lavori musicali, che più si ascoltano e più piacciono; specialmente quando hanno, come nel caso attuale, una esecuzione così accurata ed inappuntabile.

La signorina Peri (Elvira) colla sua voce dolcissima, armoniosa, costrinse il pubblico a tributarle moltissimi applausi.

Ed il tenore Bicchielli ed il baritono Cecchi-Bernardi, il primo col suo canto dolce e pieno di sentimento, il secondo colla forza della passione, strapparono pure frequenti applausi. Anche il basso Vangelisti ricevette una splendida ovazione.

2. Dopo molti anni di silenzio il grazioso teatro di Salò si aperse colla *Lucrezia Borgia*, che fu ben accolta, grazie sopratutto al talento ed agli eccellenti mezzi vocali della protagonista signora Romilda Tentori, che interpretò la difficilissima parte come un'artista provetta, mentre non è che al secondo o terzo suo teatro.

Nè meno bene cantarono la signora Camilla Clerici (contralto), il tenore Ganzini, ed il basso Brenelli.

I cori e l'orchestra se non guastarono però così bel concerto fu un vero miracolo.

— L'apertura del teatro Nicola Vaccai di Tolentino ebbe luogo col *Salvator Rosa:* una vera festa per tutti gli artisti, che indistintamente ebbero chiamate al proscenio. Si volle la replica del duetto d'amore fra tenore e soprano, cantato insuperabilmente dal signor Antonio Rossetti e dalla egregia prima donna signora Imperia.

Fu un'esecuzione degna di qualsiasi principale teatro, e di ciò meritano pure molta lode, oltre la Consolini, ottimo Gennariello, il bravo baritono Carnili, il basso Roveri e l'esimio direttore d'orchestra signor Grisanti, che il pubblico giustamente chiamò al proscenio.

Bene anche le seconde parti, le masse e l'allestimento scenico.

3. Quale spettacolo d'opera al teatro Comunale di Medicina venne scelto l'*Ernani* del maestro Verdi. Lo spartito del cigno di Busseto ebbesi una lodevolissima esecuzione sia per parte degli artisti, signora Tassoni, signori De-Magis e Marchi, che dell'orchestra, egregiamente diretta dal maestro Forni.

Il famoso finale dell'atto terzo venne fatto replicare fra le ovazioni a tutti gli esecutori.

7. Bellini si accontentò di far morire la sua Norma, ma al teatro Ristori di Verona la povera sacerdotessa d'Irminsul fu davvero scorticata e ignominiosamente maltrattata. Le più gravi colpe e le maggiori ire del pubblico furono per il soprano che a stento andò sino alla fine del secondo atto. A quel punto i fischi si fecero così eloquenti, che il biondo avvisatore si presentò alla ribalta per dir ciò:

— L'impresa prega di sopportare la prima donna per questa sera... l'impresa sta *preparando* un'altra prima donna.

E davanti a tale dichiarazione il pubblico non potè a meno di dare in sonora risata.

Fu davvero un peccato, poichè il rimanente degli artisti era abbastanza buono, e la signora Zani (Adalgisa), il Cioci e lo Spreafico, quantunque presi dal panico, si meritarono qua e là applausi.

Benissimo i cori; ma l'orchestra degna in tutto d'accompagnare una Norma come sopra.

8. Sulle scene del teatro del Giglio di Lucca venne allestito il *Ruy-Blas* del maestro Marchetti. Il pubblico, che allo stesso teatro aveva poco prima applaudito al *Faust*, eseguito benissimo, fece cattiva accoglienza a questo *Ruy-Blas* interpretato male, ed eseguito mediocremente. Fu un successo davvero sconfortante per l'impresa e per gli artisti... ma d'altra parte parve meritato.

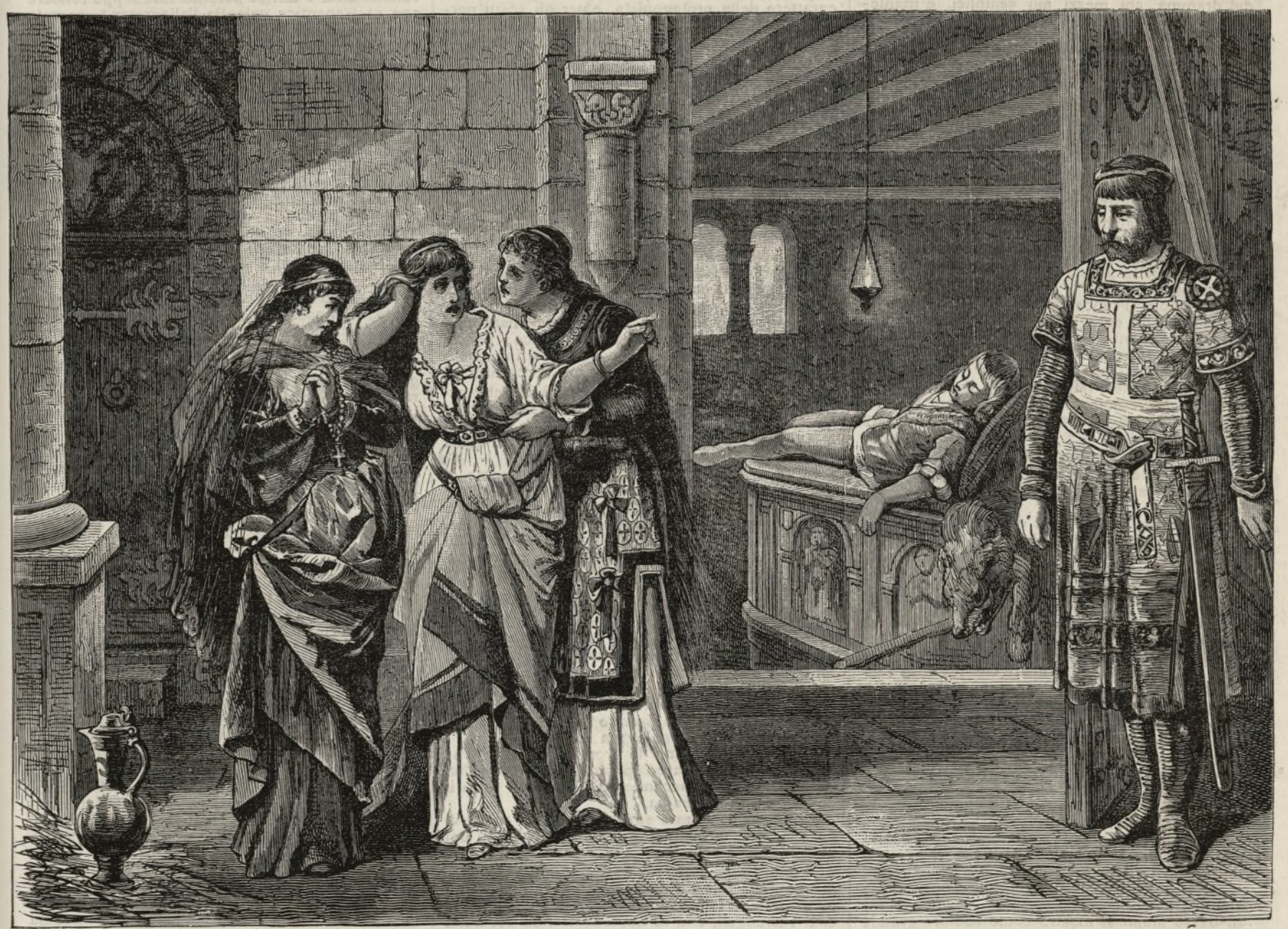
9. Le attrattive di una prima rappresentazione di nuova opera di maestro conosciuto e festeggiato dal pubblico, non mancarono, al teatro dei Fiorentini di Napoli, alla ripresa dell'opera *Regina e Contadina* del maestro Sarria. Il pubblico fece all'egregio compositore una grande dimostrazione di affetto. Gli applausi, scoppiati fin dal principio alla canzone della Regina, andarono a mano a mano con crescente calore raddoppiando di sonorità ad ogni pezzo dell'opera, — di due si volle il *bis* — fino a divenire addirittura fragorosissimi ed insistenti ai nuovi tre pezzi aggiunti, i quali rendono più omogeneo e gradito quest'ultimo lavoro del Sarria.

La seconda edizione parve dunque così, senza confronti, più bella della prima, e gli esecutori, tra i quali le signore Cattaneo e Cestarelli, ed il Frigiotti, già conosciuti; e l'Annovazzi, nuovo ed intelligente artista, fornito di metodo e di ottimi mezzi vocali, possono ritener ben meritati tutti gli applausi che ebbero.

L'orchestra diretta dal Mugnone apparve inappuntabile.

— Al Politeama di Adria venne data l'opera nuova *Jolanda*, del maestro Villafiorita. Gli applausi — ci scrive un egregio nostro corrispondente, il signor Ortore — incominciarono dalla *preghiera* nel primo atto, divennero più vivi al *finale;* andarono grado grado crescendo per tutto (si può dire) il secondo atto, ed alla *barcarola*, ed all'*inno* nell'atto terzo; scoppiando fragorosissimi, unanimi, nell'ultimo atto e precisamente al *duetto* fra contralto e tenore. Vennero bissati, il *duetto* fra soprano e contralto nell'atto secondo, e quello dell'atto quarto fra tenore e contralto. Il maestro Villafiorita dovette presentarsi ventiquattro volte al proscenio.

Nella *Jolanda*, la melodia spira soave, fresca, spontanea con ricca varietà di canti inspirati, di frasi gentili, di pensieri nuovi, originali, raccolti dentro una mirabile cornice strumentale, fra combinazioni armoniche felicemente indovinate. Quando affermassimo che questa musica presenta un tipo — che a noi sembra — partorito dalla fusione dei due generi melodrammatici, il Belliniano ed il Wagneriano, ci troveremmo nel vero, a giudicarla dai *recitativi melodici-drammatici*, e dai *concertati*, di cui va ricca l'opera del Villafiorita, specie nella *scena* e *duetto* dei bassi dell'atto primo



TEATRO DI CORTE A BERLINO. — **AROLDO**, tragedia di *ERNESTO DI WILDENBRUCH.*

ed in quella della contralto che precede il *gran duetto finale* dell'atto quarto.

Ma questo giudizio più non regge dinanzi alla originalità con cui si presentano i pezzi capitali dell'opera, quali: la *preghiera* dell'atto primo, l'*aria* del contralto, l'*a duo* fra soprano e contralto, la *romanza* ed il *finale* nell'atto secondo; l'*Inno alla Sicilia*, ed il *finale* nel terzo atto; ed il bellissimo *duetto* fra contralto e tenore nell'ultimo atto. Che se, in qualcheduno dei pezzi citati, e più propriamente nell'ultimo *a duo* fra contralto e tenore apparisce qualche lontana e fuggevole rassomiglianza col genere musicale meyerbeeriano, tuttavia è forza risolvere che della *Jolanda* il Villafiorita ha creato un tipo originalissimo, nel quale si ricercano inutilmente reminiscenze di altre opere le quali autorizzino a giudicare l'autore della *Jolanda* imitatore di questo o di quell'altro maestro. Al vanto della originalità aggiungasi che l'esimio Villafiorita riuscì efficacemente a ritrarre al vero, e le passioni, e gli affetti, e le più svariate situazioni del dramma, coi mezzi più semplici, e mantenendo, marcatissimo, il colore locale, sicchè il pubblico si rende sempre più persuaso che la musica della *Jolanda* venne dettata da una mente inspirata e profondamente conoscitrice dei segreti della scienza melodrammatica.

La signora Carlotta Bossi (soprano), la signora Giuseppina Levi (contralto), il signor Leandro Dal-Passo (tenore), il baritono Majocchi, ed il basso signor Fabbri interpretarono egregiamente il lavoro del Villafiorita, per la buona esecuzione del quale spetta non poco merito all'intelligente direttore d'orchestra maestro Giulio Rossi.

10. Ebbe luogo al teatro Sociale d'Este la prima rappresentazione dell'opera *Rigoletto*, col baritono Arturo Marescalchi, il quale non venne meno alla fama di perfetto artista acquistata su altre scene importantissime.

La signora Francesca Prevost ed il tenore Vicini sono due egregi artisti, che interpretarono maravigliosamente i personaggi di Gilda e del Duca. Da essi pure si volle il *bis* del duetto del secondo atto.

Bene il Marchesi (Monterone) e il Marini (Sparafucile); discretamente i cori. Superiore ad ogni elogio l'orchestra, diretta con valentìa dal maestro Aniceto Govi.

— Al teatro Petrarca d'Arezzo, in occasione delle feste celebrate in onore a Guido Monaco, venne rappresentata l'opera d'Arrigo Boito: *Mefistofele*.

L'esecuzione che si ebbe questo lavoro fu lodevolissima, come ne fu buono il successo riportato. Il Nannetti (Mefistofele) si mostrò artista all'altezza della sua fama, ed il Barbacini un Faust appassionato ed un cantante gentile. La parte di Margherita ebbe ad interprete la signora Teodorini che colla sua voce chiara e potente, col suo sentimento strappò continui applausi al pubblico. Dirigeva l'orchestra il maestro Mancinelli, il cui nome è guarentigia di ottima e coscienziosa concertazione.

— Il teatro di Cremona schiuse i suoi battenti al pubblico, ed inaugurò la stagione autunnale cogli *Ugonotti*, l'insuperabile creazione di quel potente ingegno che fu Meyerbeer. Ed esecuzione e successo furono degni di tanto lavoro.

Il tenore Ortisi, accolto fino dal suo primo apparire in iscena da fragorosi meritati applausi, destò entusiasmo nella romanza del primo atto, di cui si volle il *bis*, nel settimino e nel duetto d'amore del quarto atto. L'Ortisi è il vero, il grande artista dalle forti passioni.

Coll'Ortisi fu acclamatissima l'esimia cantatrice signora Damerini.

Il basso Majni si mostrò come sempre grande artista ed un perfetto Marcello. E bene pure la signora Leria ognora applaudita.

La famosa *congiura* venne fatta replicare fra le ovazioni più entusiastiche all'indirizzo del maestro Usiglio, che diresse l'orchestra con quella cura e coscienza artistica a lui proprie.

— Al teatro Brunetti di Bologna ebbe luogo la prima rappresentazione della *Mignon*, l'opera dell'illustre compositore francese A. Thomas, e fu una vera festa dell'arte.

Il successo che riportò questo melodramma, fu entusiastico, e quale lo si prevedeva con un'esecuzione in tutto degna d'un' opera che percorse gloriosamente fino ad oggi le principali scene e dei nostri e dei teatri esteri.

La signora Lablanche, giudicata inarrivabile nell'interpretare la parte di *Mignon* ed applaudita al suo primo apparire sulla scena, cantò fra continue ovazioni.

Si vollero molti *bis* ed il pubblico, pur ottenendone, non ne ebbe quanti ne desiderava. Fu ripetuto il duetto delle *rondinelle*, e la *Stiriana*. Il Deliliers (tenore) dovè ripetere la sua *romanza* e il Pantaleoni la stupenda frase del terzetto. Ma dove il pubblico si sollevò al più grande entusiasmo si fu al *duetto* del terzo atto fra Mignon e Guglielmo. I pezzi replicati sommano a cinque, cifra che giustamente maraviglierà chi ha pratica del teatro e delle esigenze che giorno per giorno vanno acquistando i nostri pubblici.

Unitamente alla Lablanche, al Deliliers e Pantaleoni, ebbero applausi le signore Bresolle e Bevilacqua. Il maestro Fornari che dirigeva l'orchestra venne pure evocato al proscenio dopo la *sinfonia* e il *preludio-minuetto* del secondo atto, eseguiti stupendamente.

14. Il teatro Sociale di Mantova era affollato: gremita la platea; solo, pochi vuoti ne' palchetti — in cui brillavano molte eleganti signore. — E tutto quel pubblico, là chiamato dalla prima rappresentazione della *Gioconda* di Ponchielli, si mostrò abbastanza freddo, dapprima. Ma col terz'atto il ghiaccio si ruppe del tutto, e dello stupendo finale si volle, tra acclamazioni entusiastiche, il *bis*.

L'ultim' atto segnò un vero trionfo per la Mariani-Masi — come cantante, come attrice — per la potenza drammatica con cui sa impersonare il carattere della protagonista, e per gli scatti nervosi di voce, con cui ne accenta la passione traboccante.

La Mariani-Masi ebbe alla fine una completa ovazione.

La sorella Flora Mariani-De Angelis è non meno provetta cantatrice pur essa.

La signora Tosi — la madre *cieca*, — disse con mirabile sobrietà ed efficacia la sua aria della benedizione nel primo atto: ha voce delicata, finitezza d'arte e di espressione.

Una vecchia conoscenza per Mantova è il basso Leoni, un perfetto Badoero nella *Gioconda*.

Se apparve qualche *deficienza* fu sulle prime nel tenore signor Petrovich: la romanza del secondo atto se ne risentì alquanto; ma nel terzo atto ebbe de'felici momenti — e confidiamo che possa rivalersi nelle rappresentazioni successive.

Floridissima speranza per l' arte è il baritono Willmant, che fu a più riprese acclamato con entusiasmo per la sua splendida voce, per la vivacità — forse soverchia — con cui interpretò la truce figura di Barnaba. Ottima l'orchestra.

16. L'aspettazione grande del pubblico che accorse numerosissimo al Politeama di Genova per assistere alla prima rappresentazione dell'*Aida*, andò in parte delusa, causa le incertezze quasi inevitabili d'una prima rappresentazione.

La signora Garbini ha un perfetto possesso di scena, un'azione drammatica assai vibrata e, ciò che è il meglio, una voce limpida, robusta che ella sa modulare con grazia ed arte non comune. Ma il timore che non abbandona neppure i più provetti artisti nelle prime rappresentazioni, certamente impedì alla egregia artista di rivelarsi in tutta la pienezza dei suoi mezzi.

Alla signora Lucchesi Maria (regina) nuoce assai la cattiva scuola e forse la poca pratica della scena.

Al contrario il baritono Mazzoli sa giovarsi di tutti i suoi mezzi, abbastanza pregevoli, con arte severa.

Il tenore signor Fenaroli Tommaso parve assai freddo, ma canta con discreto metodo e con una voce alquanto baritonale, ma intonata.

I cori, fiacchi come le trombe egiziane, che non seppero strappare l'applauso che altre volte, al gran finale del secondo atto, echeggiò sotto il cupolone del Politeama.

Ricco l' allestimento scenico, bello lo scenario del terz'atto, ottimamente l' orchestra diretta dal maestro Lovati Carlo.

— Alla prima rappresentazione della *Forza del destino* il Politeama di Roma era affollato. Gli onori della serata li ebbe la signora Orsola Picconi-Pierangeli, che fu applauditissima. Ha bella voce, canta bene ed è padronissima della scena. Il primo tenore, Candio Elias, riuscì un tantino fiacco, nè troppo sicuro fu il baritono Costantino Boriani, mentre apparve buona cantante la signora Giulia Giusti. Il basso Alessandro Martellini e Francesco Carmignani (Fra Melitone) ebbero approvazioni e meritate.

— La prima rappresentazione della *Carmen* al teatro di Parma sortì un esito splendidissimo, sia per merito della bella musica profusa dal Bizet in questo spartito, che per merito della esecuzione degna in tutto di qualunque più importante teatro.

Il tenore Italo Campanini che si presentava per la prima volta ai suoi concittadini nella parte di Don Josè, ricevette la più festosa accoglienza, e raccolse caldi e meritati applausi durante l'intero spettacolo.

Con lui divisero gli onori della serata quella esimia cantatrice che è la signora Stella Bonheur ed il baritono signor Del-Puente.

Vennero bissati la *sortita* del toreador (Del-Puente) e il *preludio* dell'atto terzo; ed il pubblico s'entusiasmò al *quintetto* dei contrabbandieri.

L' orchestra era diretta dal giovane maestro Cleofonte Campanini, che fa le sue prime armi, ed al quale si promette dall'arte una bella carriera.

17. Al teatro Pagliano di Firenze ebbe lietissima accoglienza il *Ruy-Blas* del Marchetti, opera che se pei fiorentini non ha più le attrattive potentissime della novità, pure riesce loro sempre gradita.

Ne furono vivamente applauditi pressochè tutti i pezzi, e vennero replicati: il famoso duetto d'amore e il duetto fra Casilda e Don Sallustio. Furono pure applauditissimi il preludio strumentale e il terzetto.

Non meno della musica ebbero accoglienze bellissime i cantanti, signore Fossa e Treves, e signori D'Avanzo, Ciapini e Fredelloni.

19. Un pubblico numerosissimo accorse al teatro Brunetti di Bologna per assistere alla prima rappresentazione della *Traviata*.

La signorina Lablanche anche in quest' opera, come già nella *Mignon*, si è dimostrata cantante valentissima e attrice potente. Ella seppe rendere con così energica valentìa l'allegrezza temperata leggermente di malinconia del primo atto e il dolore straziante dell'ultimo, da rammentare la drammatica delle più celebre attrici e il canto limpido e fiorito delle artiste del tempo passato.

Il Pantaleoni e il Deliliers, nella *Traviata*, non parvero così a posto come nella *Mignon*.

Il maestro Fornari ha egregiamente diretta l' orchestra.

20. Al teatro municipale di Salerno si è rappresentata la *Linda di Chamounix*. La bella musica del maestro Donizetti fu molto gustata dallo scarso pubblico, perchè la esecuzione, per parte degli artisti di canto e dell'orchestra, fu abbastanza buona. Si meritarono gli applausi del pubblico il soprano signora Flaminia Miller ed il baritono signor Ettore Forestieri. Tutt'e due, dispongono di bei mezzi vocali, ed hanno buona scuola di canto: non così hanno pari correttezza e sobrietà nella parte drammatica, giacchè mentre la prima lascia nulla a desiderare, il signor Forestieri invece esagera un po', e gestisce troppo. Correggendosi alquanto potrà rappresentare più naturalmente la bella parte del vecchio Antonio. Bene i signori Schiavone e Savoja, primo basso e buffo. Gli altri senza laude e senza biasimo.

23. Al teatro dei Fiorentini di Napoli ebbe entusiastiche accoglienze quel giojello di musica del Cimarosa, che è *Giannina e Bernardone*. Non è il caso di dire che cosa sia questo lavoro: quanta la ispirazione, quanta la ingenuità, la grazia, il finissimo lavorìo, che, non ostante la pochezza dei mezzi, il maestro ha affidato all'orchestra. Gli artisti interpretarono egregiamente le parti loro affidate. La Marzolla fu una vezzosa e simpatica Giannina, come il Poggi fu un esilarante Bernardone. Benissimo anche il Guillaume, nella sua piccola parte del Capitano Leone. Il pubblico applaudì tutti meritamente.

Una lode speciale la meritò l' orchestra sotto la direzione dell'egregio maestro Mugnone.

— Al teatro di San Giovanni in Persiceto ebbe lieto successo la *Jone* interpretata da egregi artisti, tra i quali si distinsero in particolar modo la signora Capponetti (soprano) ed il signor Gnaccarini (baritono).

24. Il *Guarany* di Gomes venne accolto da applausi unanimi e calorosi, a volte tributati a ragione, e a volte per puro spirito di cortesia dal pubblico numeroso che accorse al nostro teatro Dal Verme.

I primi onori furono pel tenore Caldani-Kuon e per la signora Pisani, i quali dovettero cantare una seconda volta — per richiesta dei plaudenti — il duetto « *Sento una forza indomita*, » pagina di musica al pubblico sempre cara.

Il signor Barbieri, come il Caldani, è un'antica conoscenza del pubblico del Dal Verme che lo vede sempre volentieri e non manca di festeggiarlo, anche quando si lascia dominare dal malvezzo dell'esagerazione.

Gli altri interpreti del bello spartito del Gomes se non brillarono per pregi rari, non può dirsi neppure abbiano in alcun punto guastato.

La concertazione dell'opera, la esecuzione orchestrale e l'allestimento scenico offrono più di un argomento di lode, e così dicasi dei cori.

— L'opera *I Promessi Sposi* del maestro Ponchielli sortiva esito splendidissimo al teatro di Varese.

Il maestro Ponchielli che si trovava presente alla sua prima rappresentazione venne evocato dieci volte al proscenio unitamente agli artisti principali.

— Al teatro di Lecco s'inaugurò la stagione d'autunno coll'opera il *Rigoletto*, accolta dal pubblico con vivissimi applausi all'indirizzo degli artisti signore Martinez, Crippa e signori Passetti, Farina e Bottero.

Furono bissati parecchi pezzi, e unitamente agli artisti venne pure applaudita l'orchestra.

27. L'inaugurazione del nuovo teatro Gra di Alessandria riuscì ottimamente. Lo spettacolo scelto fu l'*Ernani* eseguito con molto successo dagli artisti, signora Carolli e signori Roman, Ughetto e Cromberg. I primi onori furono divisi tra la signora Carolli, ed il baritono che dovette replicare la sua romanza.

28. Un giojello musicale come la *Lucia* non istanca giammai, e il pubblico accorse numeroso al nostro teatro Dal Verme, ove fu largo d'applausi verso tutti gli artisti, quantunque non facessero difetto le incertezze di una prima rappresentazione.

La parte di Lucia fu interpretata dalla signora Maria Liszt che ha buoni mezzi vocali e sa usarli talvolta bene, come se ne ebbe prova nella scena famosa del *delirio*, nella quale fu applauditissima; ma non sempre ci pare sappia trasfondere nel personaggio di Lucia l'anima e la passione voluta dal dramma.

Si fece una nuova conoscenza nel signor Pasquali Pietro, che si presentò nella difficile parte d'Edgardo. È un giovane tenore educato a buoni studj e ricco di un'attitudine non comune alla carriera.

Fu ammirato molto e molto applaudito nella *maledizione* cantata con grande efficacia d'espressione.

Egregio e simpatico cantante è il basso signor Migliara che nella sua breve, ma difficile parte ebbe campo di mostrarsi, come sempre, vero artista. Applausi ne toccarono pura qua e là ai signori Damiani, Fontana e Marabini.

— Al teatro di Parma sortì uno splendido successo l'opera di Verdi *Il Trovatore*, interpretato dalle signore Lablanche, Gabbi e signori Campanini e Giraldoni.

Gli applausi che cominciarono all'alzarsi della tela, non terminarono che al finir dell'opera, ed il Campanini e la signora Lablanche furono segno a speciali ovazioni.

Benissimo pure l'orchestra diretta dal maestro Fornari.

30. La stagione autunnale al teatro di Monza s'inaugurò sotto i più lieti auspici coll'opera *Il Faust* eseguito dagli artisti: Faust (Nicola Cimino), Mefistofele (Omero Sorrentino), Valentino (Alfonso Faiella), Margherita (Luisa Negroni) e Siebel (Luisa Dal Besio), che furono tutti applauditissimi.

IL DIARISTA.

Rivista Drammatica

SOMMARIO: *A fil di spada*, Erick Lumbroso. — *La scuola della Nazione*, di A. Martelli. — *Tre proverbi in azione*, di Scipione avv. Fortini. — *Camicia rossa*, di A. Rosaspina.

Il duello è venuto un'altra volta sul teatro. Ve lo portò il signor Erick Lumbroso col suo lavoro: *A fil di spada*: è un atto solo, ma pieno di brio e di passione.

La favola è semplicissima. In una città a vostra scelta, si debbono battere il conte Salli e il figliuolo della duchessa Rinaldi, la quale vive della vita della sua creatura. Saputo il fatto, ella angosciata va dalla marchesa Turrigi, per la quale è una seconda madre: fra lagrime e singhiozzi, narra la sciagura che sta per colpirla, e che, a qualunque costo, vuol scongiurare. La Turrigi si commuove, la Rinaldi incalza, perchè sa che il Salli è un antico adoratore della marchesa. E questa promette di consolare la povera madre. Viene Salli a trovarla: si chiacchiera, così, del più e del meno; scappa una confidenza, scatta una confessione; si fa largo un po' di gelosia; è susurrato qualche madrigale; la Turrigi attacca con violenza la strana manìa che hanno gli uomini di incrociare le spade per un nonnulla; il Salli si difende come può e come sa: si viene a patti: non s'ha più a parlare di duelli, e il Salli sposa la marchesa. La duchessa è felice: suo figlio è salvo; e volgendosi ai fidanzati esclama:

— « Non più duelli; a meno che non siano quelli d'amore; ah potessi battermi ancora! »

E il pubblico del Sannazzaro di Napoli applaudì unanime.

*
* *

Dacchè il Deamicis dipinse nei suoi *Bozzetti della vita militare*, la vita del soldato con vaghe tinte rosate, non manca, ogni tantino, che qualche ufficialetto uscito fresco fresco dalla Scuola militare, si sbizzarrisca a cantare in versi, od a fondere in prosa il suo entusiasmo per la vita militare, e per l'esercito permanente.

Noi, in nome del vero, reclamiamo che qualche volta si lasci in disparte i sogni ed i voli di fantasia per scendere sul terreno, men bello al certo, ma più vero della realtà: noi vorremmo che alle concezioni delicate, profumate, leccate del Deamicis « che uscito da un'Accademia militare ha parlato dell'esercito come un collegiale uscito di ginnasio potrebbe parlare degli uomini e della società che non ha ancora conosciuto (1)», si contrapponesse la creazione vigorosa, incisiva, vera del Tarchetti che, soldato visse fra i soldati, con essi divise le fatiche, i disagi, le privazioni; pianse, soffrì, subì schianti di cuore, e tutto descrisse con mano maestra nei suoi *Drammi della vita militare*.

E pensiamo con dolore come il Tarchetti non trovò appoggio alcuno per proseguire nella sua opera umanitaria, e gli fu giocoforza arrestarsi alla *Nobile follìa*: mentre il Deamicis colla superlativa sua prodigalità di aggettivi inzuccherati di risate a fior di labbra, di manate di cipria odorosa, gettate laddove una schifosa piaga emanava lezzo, di lacrimucce terse a furia di cipolla, trovava editori che stampavano e lautamente pagavano la sua opera, ed un pubblico di signorine patetiche e di crassi pensionati che divorano le sue doratiche pagine. E questa è una prova di più che Deamicis era nel falso e nell'adulazione; cosa che manda in fregola il pubblico, ed il Tarchetti cui non andavano a genio i lenocinj di forma e di concezione era nel vero, dal quale il pubblico rifugge inorridito. Il trionfo per il fiero oppositore degli eserciti permanenti non sarà lungi. Ed il pubblico, che prima accolse e festeggiò tanto il Deamicis, lo va dimenticando, mentre ricerca, legge attentamente, medita sulle robuste e vere pagine del Tarchetti.

Alla descrizione della vita intima del soldato fatta dal Martelli, nel suo lavoro nuovo *La scuola della Nazione*, mettete accanto quella che il Valera fa in una lettera nei suoi *Scamiciati*.

L'opera rigeneratrice che il Martelli vuol attribuire all'esercito potrebbe essere vera; ma è un caso isolato quello del suo protagonista che da scapestrato e fannullone qual era prima, dalla vita militare fu rifuso in un giovane modello: e le eccezioni non formano la regola.

Il vuoto desolante in cui notava quella commediola l'avrebbe al certo inghiottita, senza il vivace dialogo e alcuni tratti di spirito talvolta di buona lega sparsi qua e là. Il rachitico corpicciuolo della *Scuola della Nazione* anderà ben tosto ad accrescere il mucchio dei natimorti.

*
* *

Tre proverbi in azione. Uscendo dal teatro dopo la recita *Tre proverbi in azione* dicevo ad un amico ed egregio confratello in giornalismo:

— Le pare che questa puzzi di stantìo; ed i personaggi li abbia veduto altre volte. Via, la riduzione del *Severità e Debolezza* di Giordano poteva essere fatta con maggior garbo.

— Del resto risente anche del *Fatemi la corte* del Salvestri.

— Già e tutte e tre le produzioni, cugine per lo meno, si compendiano in una poesia dello Stecchetti, e più propriamente in questa strofa:

Il dì dipoi d'un'altra donna in traccia
lo correva per la via,
Ed ella mi chiamò, m'aprì le braccia,
M'amò per gelosia.

Questo della gelosia è un mezzuccio volgare e troppe volte adoperato.

L'intreccio eccovelo:

Il conte ama riamato la marchesina, che capricciosa e civettuola come tutte le donne si diverte a torturarlo facendosi corteggiare da due bellimbusti. Il conte s'accorda colla vispa cameriera della marchesina che dopo un po' di riluttanza si lascia corteggiare per vendicarsi di Tonio da lei amato e non riamata per timidezza. Naturalmente l'assidua corte del conte alla cameriera, le parole dolci, i baci dati, le finte confusioni scuotono i cuori della marchesina e di Tonio; ma chiarita l'ordita trama si concludono i due matrimoni. Tanto per dar tempo al telone di calare, il brillante razzolando nella commedia, sceglie tre proverbi fra i tanti che sono nella commediola, e li spiffera al pubblico dicendo esser quelli i *Tre proverbi in azione*.

Il Fortini ha preso a fascio i personaggi del Giordano, gli ha dato una pennellata di tinta locale, e li ha serviti al pubblico non abbadando che la commedia del Giordano era in quattro atti, e la sua in uno, e per conseguenza i personaggi che nel *Severità e Debolezza* era in giusto numero, nei *Tre proverbi in azione* divenivano esuberanti. Non istarò ad esaminare e confrontare le commedie del Giordano e del Salvestri con quella del Fortini perchè lo spazio difetta.

(1) Tarchetti I. U. *Prefazione ad una nobile follìa*. (Milano, Sonzogno.)

Fra i caratteri m'accontenterò di sbirciare quello di Tonio, *Severità e Debolezza* è troppo caricato nel *Fatemi la corte*, ed ora è fatto tale da chiamare quel signor Tonio un vero cretino. Figurarsi che spinge la sua ridicola timidezza non solo a non dichiarare amore alla sua innamorata; ma, venuto con lei a discorrere di matrimoni, le chiede parere su chi deve sposare.

Non sapendo come far agire quel numero esuberante di personaggi, li fa rincorrere in quel pezzettino di giardino, ove si svolge l'azione con non troppa gran soddisfazione del pubblico buongustajo. Il dialogo è vivace, la lingua buona; ma l'abuso degli idiotismi toscani talvolta indispettisce, e nuoce all'armonia del verso martellian., che in generale è abbastanza ben fatto.

*
* *

Il bozzetto *Camicia rossa* in endecasillabi sciolti di A. Rosaspina fu accolto con freddezza.

Giuseppe è accorso nelle file dei Garibaldini lasciando la moglie Tilde ed un piccolo bimbo nella miseria, della quale trae profitto don Ignazio per sedurre Tilde, che rifiuta indignata le proposte del prete e si prepara a ricoverarsi presso Nina che le ha offerto ospitalità nel caso in cui il prete — padrone di casa — vedendola forte contro le sue seduzioni l'avesse scacciata essendo arretrata di affitto.

Ecco giungere Giuseppe afflitto per la sconfitta di Mentana, e messo di tutto al corrente per l'imprudenza di Nina, esce da quella casa non prima però di avere umiliato il prete e costrettolo ad inginocchiarsi davanti ai Garibaldini che sfilano sotto le finestre al suono dell'Inno di Garibaldi.

L'azione non è troppo interessante, e la chiusa non è serrata energicamente e di buon effetto come si richiedeva; ma lascia il pubblico insoddisfatto. La poesia è sempre bella e talvolta bellissima come nella descrizione della battaglia di Mentana e nell'umiliazione del prete che ha scagliato le solite ed insulse inquisine contro il Gran Capitano.

OMICRON. — ALPINOLO.

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: Nuove produzioni: al Théâtre Français, *Les Corbeaux*, commedia in quattro atti, di Enrico Becque; — al Vaudeville, *Tête de Linotte*, commedia in tre atti, del fu Teodoro Barrière; — all'Odéon, *Le mariage d'André*, commedia in quattro atti, di Lemaire e di Rouvre; l'*Ecrau du roi*, commedia in un atto, in versi, di Boysse; *Rotten-Row*, commedia in tre atti, di Portland; — teatro della Gaité, *La Criminelle*, dramma in quattro atti, di Lermina e Delacour; — teatro delle Nations, *Lydie*, tratta da un romanzo di Balzac per opera di Alberto Miral. — Altri teatri, riproduzioni. — *L'orchestra diabolica*.

Dopo un'estate piovosa, la stagione teatrale è adesso in piena attività.

Il Théâtre Français ha rappresentato una nuova produzione di Enrico Becque, *Les Corbeaux*.

Enrico Becque appartiene alla scuola naturalista. Ha una certa forza d'espressione, ma ha un ingegno meschino e limitato alle cose e tipi che vede o che crede di vedere. Vuole mostrare il reale e non è sempre vero. Ma quando ha composto una produzione la crede irreprensibile e nulla varrebbe a farlo rimuovere da quello che ha scritto. I realisti lo lodano molto di questa energia che spesso non è che ostinazione ed acciecamento. Tuttavia, dopo la prova generale dei *Corbeaux*, si è deciso, dall'oggi al domani, a sopprimere vari brani di quelli che hanno maggiormente spiaciuto. Dimodochè, alla prima rappresentazione, la commedia ha incontrato meno resistenza. Nondimeno è stata fischiata più qua e più là, e l'insieme non ha nulla di aggradevole. È esagerato, nojoso, e talvolta anche ributtante. Lo scioglimento è sì lontano dall'essere una conclusione, che il pubblico stava ancora in teatro, supponendo che non fosse finita.

L'argomento si riduce a poco, e l'azione drammatica si può dir nulla.

Vigneron, socio di Teissier, nell'esercizio di un opificio, guadagna del danaro e procura una vita agiata alla sua famiglia, composta della moglie, di tre figlie e un figlio. Una delle figlie deve maritarsi il giorno stesso. Ma, al pranzo di nozze, Vigneron muore di un colpo apoplettico.

Questo il primo atto.

Gli altri tre passano nel mostrare il socio Teissier e il notajo che si studiano di spogliare la famiglia, mentre la futura suocera della fidanzata ritira la sua parola e non vuol più saperne del matrimonio progettato per suo figlio, sebbene questi sia diventato segretamente l'amante della sua futura. Questa impazza. Finalmente, per uscire dalla miseria, è d'uopo che un'altra delle figlie della Vigneron acconsenta a sposare il vec-

chio Teissier che si è acceso di lei di una senile passione, malgrado l'avarizia, l'avidità, la crudeltà e il feroce egoismo di cui sin allora ha dato prova. E con due o tre personaggi episodici, questa è tutta la produzione. È scritta con stile laborioso e ricercato; ha tratti incisivi, ma è pesante, e senza gusto.

Becque aveva fatto altre produzioni più o meno buone, e al Gymnase erano state rappresentate due commediole di lui in un atto, che ebbero un certo successo, una sopratutto, la *Navette*, che metteva in iscena una sgualdrina, nella cui casa si succedevano tre uomini in una stessa giornata: il mantenitore, l'amante del cuore, e un terzo, giovanissimo, che personificava il capriccio. Era breve, vivace e ben trovata. Ma per una gran commedia Becque non sembra dotato delle facoltà e della immaginazione necessarie.

***

Il Vaudeville ha fatto una felice riapertura con una commedia divertentissima, intitolata *Tête de Linotte*; scene allegre, motti frizzanti, episodi impreveduti, rendono questa commedia dilettevolissima; ed ha ottenuto un gran successo.

Tête de Linotte era stata composta da Teodoro Barrière, in gran fama fra gli autori satirici. Non l'aveva ancora finita quando morì. Fu affidato a Edmondo Gondinet il compito di completarla; c'è riuscito a maraviglia e, nel successo, egli ha una parte personale importantissima, sebbene, per delicatezza, non abbia voluto che il suo nome figuri sul cartellone accanto a quello di Barrière.

***

All'Odéon si è rappresentata sotto il titolo di *Mariage d'André*, una commedia di due autori nuovi, Lemaire e di Rouvre, che hanno avuto la temerità di accettare una specie di sfida formulata in tal guisa da Alessandro Dumas figlio, in una delle sue prefazioni:

« Bisognerebbe che un autore drammatico si desse per argomento una situazione scabrosissima e che ne uscisse. Per esempio: un matrimonio si è compiuto. Tutt'a un tratto il marito viene a sapere che gli hanno fatto sposare la propria sorella. Come uscirne? »

Gli autori del *Mariage d'André* hanno voluto risolvere il problema e ci sono riusciti. Ecco come: Subito dopo il suo matrimonio, Andrea, che adora sua moglie Adriana e ne è adorato, viene a scoprire che suo padre, in un'avventura galante, è il padre d'Adriana, la quale lo ignora e non vuole lasciar partire Andrea, disperato per quella scoperta. Ora, ecco che la madre d'Andrea finalmente confessa che, dal canto suo, ha avuto un'amante, che è il vero padre naturale di Andrea. Dimodochè il signor di Reuilly, il padre, non è il padre di Andrea, e la signora di Reuilly non è la madre di Adriana.

L'argomento è scabroso e le spiegazioni fra quel padre e quella madre sono molto ardue sopra un teatro, ma questo scioglimento non avviene che dopo tre atti pieni di scene piacevoli e di situazioni benissimo trattate, per far bene accogliere anche il resto.

***

L'Odéon ha dato due altre nuove produzioni. L'*Ecran du roi*, farsetta in versi, la quale non ha altra importanza che quella di servire d'esordio ad un autore nuovo che si esercita alla scena con un lavoro di fantasia. L'altra ha più importanza perchè è di tre atti ed è più moderna; anche questa è di un esordiente. L'argomento non è nè nuovo, nè attraente. Si tratta dell'amore d'un romanziere poeta per una giovine ricchissima ed elegantissima che ha veduto passare a cavallo sul *Rotten-Row*, passeggiata in moda a Londra. Senza conoscerlo, miss Diana Simpson, la giovine in discorso, ama molto i suoi romanzi. Dimodochè ella esige dal suo fidanzato, un tal Maurizio Turney, che faccia per lei un romanzo simile a quelli del poeta Walter Grant. Ora, Turney si rivolge a Grant per pregarlo a scrivere il romanzo richiesto, perchè egli poi possa presentarlo sotto il suo nome. Il che vien fatto mediante una grossa somma. Ma per taluni casi miss Diana indovina che il romanzo è di Grant. Viene a conoscere il di lui misterioso amore, lo ama e lo sposa.

Come si vede, l'intreccio di *Rotten-Row* non è troppo attraente, ma talune scene e alcuni gradevoli particolari hanno meritato degli incoraggiamenti all'autore Maurel-Duperré, che non manca di spirito e di modestia, perchè ha firmato quella sua produzione col pseudonimo di Portland.

***

Sono da citarsi altre due produzioni nuove:

Al teatro delle Gaîté, la *Criminelle*, in quattro atti di Lermina, in collaborazione con Delacour.

Al teatro delle Nazioni, *Lydie*, altro dramma tratto dalle *Cortigiane* di Balzac. Il romanzo è ammirabile, ma la produzione è sembrata invece una profanazione. Laonde il dramma di *Lydie*, il cui autore si è impegnato a far fronte alle spese, sparirà dalla scena appena sarà pronto un altro dramma, il che sarà fra breve.

***

Gli altri teatri di Parigi si sono limitati alle riproduzioni, il cui successo non era ancora esaurito all'epoca della chiusura della stagione estiva.

***

Per chiusa è da additarsi una nuova curiosità: l'*Orchestra diabolica* prodottasi nel Circo dei Campi Elisi. Sono strumenti d'ogni sorta che si trovano fissi alle colonne che circondano la lizza, e che sono messi in comunicazione da fili elettrici con una tastiera collocata nel centro. Si tocca la tastiera come quella di un pianoforte, e tutti gli strumenti formano in tal guisa un'orchestra fenomenale.

L. P. LAFORET.

MEMENTI ARTISTICI

PAOLO GIACOMETTI.

Dopo aver dato al teatro italiano moderno la vita e l'onore di scuola civile, — dopo avere per quarant'anni lottato sul palcoscenico divoratore, come Saturno, de' suoi figli più operosi, — dopo aver scritto più di 50 fra commedie di intreccio e di carattere, fra drammi e tragedie, — Paolo Giacometti è morto nella povertà, e i casigliani hanno dovuto dare le loro lenzuola per decorare alla meglio l'atrio dove la salma fu deposta per ricevere l'ultimo addio degli amici.

Aveva vagato per tutta Italia, come i primi tragedi che passavano per i villaggi e per i campi di Grecia a cantare e a recitare: e aveva provato tutte le asprezze della vita vagabonda dei comici della prima metà di questo secolo. Quando toccò l'età più tarda e avrebbe avuto diritto al riposo, non trovò che una pensione di tre o quattrocento lire dategli dal ministro, che aggiunse, per suprema ironia verso il povero bardo, un collare da commendatore!

Le vicende della sua vita possono fornire la tela a un dramma futuro.

Nato in Novi nel 1817 dal senatore Francesco Maria, reggente il Consiglio di giustizia, e da Nicoletta Costa, avviato agli studj legali dai parenti che volevano farne fuori un giureconsulto, fu dalla passione dell'arte trascinato al teatro. Gli applausi alla sua tragedia *Rosilde* decisero della vita; egli gettò le Pandette in un canto, e si affidò, pieno di speranza, al teatro, la cui via sembravagli sparsa di lodi e di fiori.

Povere illusioni! Conobbe bene allora quel che valessero, quando si acconciò qual poeta di compagnie comiche, agli stipendi dell'una o dell'altra, che per un mezzo compenso lo costringevano ai lavori forzati; come quando nel 1841 per la compagnia Giardini, Belatti e Moller, si obbligò a fornire in un solo anno cinque nuovi lavori.

Eppure fu in quell'anno che egli scrisse *Un poema e una cambiale*, *Quattro donne in una casa*, commedia di tipo goldoniano, vivacissima quanto altra mai, un dramma storico in due parti su *Cristoforo Colombo* ed *Il poeta e la ballerina*, lavoro destinato a procacciargli trionfi su tutti i teatri d'Italia.

La commedia *Il poeta e la ballerina* è diretta a sferzare coloro che preferiscono le gambe di una silfide e le pagliacciate di un mimo alle severe manifestazioni di un ingegno eletto. La lezione portò i suoi frutti; ma non mancarono però nè noje, nè disapprovazioni troppo personali, di chi comprese che l'autore era perfetto riproduttore, ed il buon Giacometti fu accusato di aver posta in iscena la celebre Cerrito col padre di lei, ed essersi egli stesso raffigurato nella parte del poeta Leoni.

Accuse false e malvage, perchè l'autore non aveva pretesa di trattare quistione individuale, ma civile, e se sì fortunato era stato nella scelta dei suoi personaggi, che alcuno li scambiasse con persone viventi, tanto più era da lodarsi, perchè « conoscere la società che si vuol descrivere, è una delle prime doti di un buon commediografo. »

Eppure quel Ferdinando Martini che si rese famoso per la formola dell'arte immorale, accusa in un articolo recente, il Giacometti di non studiare i caratteri, di non presentare *personaggi veri!* Ed erano invece sì veri, che i pubblici delle città d'Italia applicavano a ciascuno un nome della società reale!

Paolo Giacometti rimase in Torino colla Compagnia Reale Sarda fino al 1853. In quell'anno riprese la sua vita di autore girovago, e la durò fino al 1857, quasi volesse sfuggire al ricordo di una dolorosa catastrofe domestica, quando per la malferma salute pensò a ritirarsi a Garzuolo, ove egli rimase poi fino agli ultimi anni della sua vita.

Confortato dalle cure ospitali di una famiglia amica e dall'affetto della seconda moglie, egli vide rifiorire la sua salute e riprese coraggiosamente la penna scrivendo drammi e commedie per la Ristori, per Ernesto Rossi, per Tommaso Salvini.

Fra i suoi drammi storici vanno lodati *Bianca Visconti*, *Luisa Sanfelice*, *Maria Antonietta* e l'*Elisabetta regina d'Inghilterra*, il migliore fra tutti e il solo componimento teatrale italiano che abbia avuto l'onore di una traduzione inglese. Si indusse a scrivere una tragedia di argomento biblico, e diè alle scene la *Giuditta*. Col *Carlo II Stuart* tentò felicemente il genere dello Scribe. Colla *Lucrezia Davidson* e col *Torquato Tasso* affrontò il dramma elegiaco. Fra le commedie d'argomento sociale ci diè la *Donna in seconde nozze*, *Inclinazioni e voti*, *Le tre classi della società*, e la *Morte civile*, lavoro che ebbe, or non è guari, gli elogi del critico dei *Débats*, e che lo Zola ha additato come esempio per la esatta riproduzione della vita reale e per la grande semplicità di condotta...

Di lui disse Garibaldi: « *Io combattei per la patria colla spada, egli combattè per la patria colla penna.* » Ed infatti i suoi lavori furono tante battaglie combattute e spesso vinte a pro dell'arte ed a pro del proprio paese. L'idea patriotica brillò sempre nei suoi drammi e nei più piccoli accenni ai beni del proprio paese — accenni che sfuggivano alle oculate revisioni dell'autorità — il popolo trovava fomite agli entusiasmi patriotici irrompenti, e plaudendo all'autore salutava l'aurora novella che presentiva nel proprio cuore.

Poi, quando l'Italia fu fatta, la missione politica compita, Giacometti ne intraprese un'altra; sempre da poeta civile, si propose un altro scopo patriotico, e nemico dei pregiudizi, frustò i vizi e le debolezze del secolo. « Io sono d'avviso — egli scriveva — che le idee generose, comunque e dovunque esposte, possono dare qualche buon frutto e disporre, se non altro, il terreno a ricevere l'altrui semente. Parmi inoltre che sia debito d'ogni uomo onesto di difendere con tutte quelle armi che sono in suo potere la causa dell'umanità e di combattere ogni specie di oppressione. »

Egli poteva compiere la sua missione con un effetto immediato e con qualche riuscita, perchè aveva l'anima di artista, aveva l'originalità, la robustezza, il sentimento nobilissimo e vivo che faceva vibrare tutte le corde dell'animo. In un epoca riboccante di vane borie e di illimitate cortigianerie, Giacometti conservò quella profonda ed intima onestà di convinzioni che fu la caratteristica della sua vita, dai primi passi ai trionfi, e da questi allo sconforto e alla morte. Non adulò nè blandì i vizj dei grandi e della plebe; con sommo vigore di satira e potenza comica sferzò implacabile: fu severo e coscienzioso quanto infaticabile e ardito: ebbe tutte le doti per conquistarsi fama, ma non per procacciarsi fortuna.

E morì nella miseria.

Ha cessato di vivere, mentre trovavasi in villeggiatura, a Domont, **EDMONDO MEMBRÉE** l'autore dell'opera l'*Esclave*, e di molte melodie divenute celebri in Francia.

Egli non aveva che 62 anni, e lascia nel più profondo dolore la giovane moglie e due teneri figliuoli.

Edmondo Membrée sortì i natali a Valenciennes il 14 novembre 1820, studiò al Conservatorio di Parigi sotto la direzione dello Zimmermann e di Alkan per il pianoforte, di Dourlen per l'armonia e Carafa per la composizione. Si fece conoscere con brevi composizioni musicali da camera, arieggianti lo stile di Schubert, e cantate dal celebre Roger. È assai nota la ballata *Ondina e il Pescatore*, ispirata al Membrée dai versi di Schiller; come pure accolta da vivi elogi fu la grande scena, diventata popolare, avente a titolo *Paggio, Scudiere, Capitano*.

L'opera l'*Esclave* ebbe un vero successo sulle scene della sala Ventadour, allorchè l'Accademia nazionale vi aveva trasportati i suoi penati dopo l'incendio del teatro di via Le Peletier, l' *Opéra*.

Il Membrée scrisse pure altre due opere *Les Parias* e la *Courte échelle*. Il Membrée è autore della musica delle scene e dei cori per l'*Edipo-Re* di Sofocle, *franciosato* da Giulio Lacroix.

Il Membrée lascia due lavori inediti, la *Colomba*, il cui soggetto è del Merimée, e *Freyghor*, grande opera in cinque atti.

La perdita di questo maestro è gravissima per l'arte, e sarà a lungo lamentata.

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