

IL TEATRO ILLUSTRATO

PREZZI D'ABBONAMENTO:

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

Un numero separato Cent. 50 in tutta Italia.

Anno II. — Novembre 1882. — N. 23.

EDOARDO SONZOGNO

EDITORE

Milano. — Via Pasquirolo, N. 14.

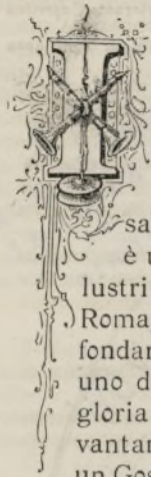
AVVERTENZE.

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.



FIRENZE: TEATRO ALLA PERGOLA. — EMILIA LABLANCHE nella MIGNON di AMBROGIO THOMAS.

Francesco Augusto Gevaert



Il Gevaert, del quale presentiamo oggi l'effigie circondata dalle simpatie dei musicisti di tutta Europa, è un nobile figlio della terra che fu giustamente salutata la patria della polifonia; è un degno concittadino degli illustri contrappuntisti che in Napoli, Roma, Venezia e Milano vennero a fondare le nostre scuole musicali; è uno dei più chiari continuatori della gloria degli operisti belgi — i quali vantano fra i loro migliori un Grétry, un Gossec, un Grisar, — è, da ultimo, lo strenuo continuatore degli storiografi musicali di una nazione che diede alla scienza un Coussemaker e un Fétis: i Muratori della letteratura di un'arte che occupa il primato nella gerarchia delle istituzioni civili.

Francesco Augusto Gevaert sortì i natali in Huyse, les-Gand, nella Fiandra orientale, il 31 luglio 1828. Non ebbe la fortuna di crescere nella agiatezza, nè d'avere a primi maestri uomini di grido. Tutt'altro: il padre non gli legò che un nome onorato, dovizia inestimabile codesta, ma che non valeva a procurare al giovane Gevaert i mezzi necessari alla propria educazione artistica.

In età tenera Gevaert è nel numero dei coristi di una piccola chiesa del suo paese, e riceve le prime nozioni di musica dal sacrestano. Ma un dì per lui di festa fu quello in cui rinvenne in un soffitto della casa paterna un vecchio trattato d'armonia in lingua fiamminga. Bisogna dire che il libro trovato fosse di una chiarezza unica nel suo genere, se il giovane studente poté colla sola lettura di esso acquistare tante cognizioni da porsi in grado di fare le sue prime prove nell'arringa della composizione chiesastica.

Fornito delle dottrine attinte al trattato di cui abbiamo parlato, il Gevaert continuò a produrre nuovi saggi di composizione, i quali, sebbene lontani dal realizzare un ideale di perfezione, pure valsero a porre in luce le facoltà artistiche del giovane, apprezzate al loro giusto valore da un amatore di musica, che era il medico del luogo, persona tenuta in molta considerazione dai genitori del Gevaert. Questi accolsero il consiglio di mandarlo a perfezionarsi nell'arte musicale nel Conservatorio di Gand. Vi fu ammesso nell'anno 1841. Il Sommière lo istruì nel pianoforte, e tale fu il profitto del giovane, che dopo due anni egli riportava il primo premio. Dalla scuola di pianoforte passò in quella di contrappunto, avendo ad insegnante il Mengal; giunto in pieno possesso di questa scienza poté assumere l'ufficio di organista nella chiesa dei Gesuiti.

La mente del giovane musicista era ormai aperta così da poter intraprendere proficuamente lo studio delle opere teoriche del Cherubini, del Fétis, del Reicha e quello dei lavori di Gluck, di Mozart, di Beethoven, e di altri sommi, non esclusi gli antichi maestri della scuola italiana: da Palestrina a Monteverde, e dal famoso innovatore dell'armonia ai moderni.

E di questi studj se ne ebbero i migliori frutti: nel 1846 — e precisamente il dì del Natale — Gand applaude ad una sua cantata religiosa; l'anno successivo la Società di belle arti della stessa città gli conferisce un cospicuo premio per la cantata intitolata *Belgie*, e nel 1847 vince il premio al concorso nazionale di composizione, riportando un vero trionfo al *festival* di Zangverbond col salmo: *Super flumina Babylonis*.

Dopo così belle prove, era tempo che il Gevaert tentasse la sorte del teatro, ed ecco che la sera del 23 marzo 1848 egli fa rappresentare a Gand la grand'opera *Hugues de Sornerghem*; ma questo primo saggio non fu troppo fortunato. Però nello stesso anno l'autore ebbe una splendida rivincita colla *Comédie à la ville*, rappresentata prima a Gand e poscia a Brusselle.

Tenendo dietro allo svolgimento del genio dei grandi maestri, non si può a meno di notare il fatto che questi, cambiando cielo, studiando l'arte degli altri popoli, pervennero a modificare il loro stile, rinunciando ai caratteri particolari di certe forme dell'arte per adottare quelli universali.

Nel vero, quanto non si trasformò lo stile di Rossini — considerato come compositore di opere serie — allorchè, dato un addio all'Italia colla *Semiramide*, si recò in Francia? Il *Guglielmo Tell*, l'opera-miracolo del titano Pesarese, nacque appunto sul suolo dove fiorisce da secoli la rigogliosa pianta dell'ecclettismo melodrammatico.

E prima di Rossini, Gluck e Spontini avevano subito sulle rive della Senna la stessa metamorfosi.

Gevaert, come la maggior parte dei maestri d'oltr'alpe, fece il suo viaggio in Italia, in Germania e in Ispagna, nei quali paesi poté allargare i confini delle proprie vedute artistiche. Delle simpatie nudrite dall'illustre maestro per la patria di Palestrina, di Marcello, di Pergolese, di Rossini ne fa testimonianza l'aurea raccolta di antica musica italiana, pubblicata dall'Heugel di Parigi, col titolo generico *Le Glorie d'Italia*, e della quale preziosi brani vennero testè riportati dal giornale la *Musica Popolare*, edita dal Sonzogno, intesa appunto a ricordare agli Italiani il loro splendido passato musicale.

Il viaggio all'estero del Gevaert si protrasse dal 1849 al 1852; un anno dopo scendeva nuovamente nella palestra melodrammatica per riportarvi più di una vittoria.

La vita del Gevaert fu costantemente consacrata all'arte — che in lui tenne sempre il primo posto in mezzo agli altri affetti ed alle altre cure — epperò il biografo, parlando di lui, non ha che a fare la storia dei prodotti della intelligenza dell'artista.

Scritto l'*Ugo di Sornerghem* e la *Comédie à la ville*, il maestro richiama a sè l'attenzione del pubblico colla *Giorgetta*, o il *Mulino di Fontenoy*, opera buffa rappresentata al teatro Lirico di Parigi nel 1853; ma l'opera che stabilì sopra solide basi la fama di Gevaert fu il *Biglietto di Margherita*, che vide la luce sulle scene del teatro Lirico di Parigi nel 1854. Scudo, il celebre critico, scriveva intorno all'autore di quest'opera: « Il y a certainement de l'avenir dans le talent déjà remarquable de M. Gevaert, s'il parvient à se dépouiller

d'une foule de vieilles formules d'accompagnement dont son instrumentation est remplie. Il use et abuse, jusqu'à la satiété, d'une certaine progression ascendante qu'on trouve dans tous les opéras de M. Verdi, et dont Meyerbeer s'est parfois servi en grand maître. Il serait dommage qu'un musicien aussi distingué que M. Gevaert employât son talent à rééditer des lieux communs. »

Queste osservazioni avrebbero ben più ragione d'essere ove il critico non si fosse dispensato dall'aggiungere che le *formole d'accompagnamento* adottate dal Gevaert erano quelle allora alla moda, le stesse sulle quali Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante crearono i loro capolavori, e che nell'opera del Gevaert servono, non altrimenti che in quelle dei maestri italiani, di *substrato tonale* a melodie gentili, spiranti dolcezza, bella originalità e una freschezza primaverile.

Il *Biglietto di Margherita* se lascia qualche desiderio non è certo per colpa del maestro, sibbene del librettista, il quale non seppe trasfondere nel soggetto ciò che comunemente dicesi *interesse drammatico*; nè il Gevaert fu meglio servito da chi gli scrisse il libretto dell'opera: *Les Lavandières de Santarem*, così complicato nel suo intreccio da nuocere alla musica. Questa però valse lo stesso all'autore un nuovo titolo di considerazione per essere dettata da cima a fondo con perizia magistrale. Codesto spartito fu dato pure a Parigi, al teatro Lirico, nel 1855.

Il nome del Gevaert era intanto salito a bellissima fama, definitivamente consacrata poi dal grande successo ottenuto dal *Quintin Durward* all'Opéra Comique (1858), opera non è guari riprodotta a Brusselle con non minore fortuna. Le opere comiche il *Diavolo al mulino* (Parigi 1859), il *Castello Trompette* (1860), la *Poularde de Caux* (quest'ultima scritta in collaborazione col Clapisson, Gautier, Poise, Bazille e S. Mangeant, 1861), e i *Due amori* (Baden, 1861) porsero novella prova della genialità melodica e della scienza orchestrale dell'illustre compositore; ma queste prove furono tutte superate dal *Capitano Henriot*, opera comica rappresentata nel celebre teatro di Via Favart, in Parigi, nel 1864. Questa volta il musicista ebbe la bella ventura di musicare un libretto dovuto al Vaëz ed a Sardou, un libretto se non ricco di situazioni appassionate, però divertente per intrecci ingegnosi e inattese peripezie comiche.

In questo lavoro Gevaert si palesa qual è: uno degli odierni compositori più colti e più largamente dotati di buon gusto.

In Gevaert non è ammirabile unicamente l'operista, ma lo sono anche — e quanto! — il musicologo e il trattatista.

Scrisse in lingua fiamminga un trattato di *Canto fermo*, e in quella francese diè in luce un *Trattato d'istrumentazione* degno d'essere studiato per lo meno al pari di quello del Berlioz. Sarebbe da augurarsi che qualcuna delle nostre case editrici ne facesse una edizione italiana per le scuole. Uno dei primi lavori di letteratura musicale presi in considerazione dagli eruditi, e dovuti al Gevaert, è la monografia sull'*Origine dell'aria*, letta con plauso in seno alla Società dei compositori di musica in Parigi, nel 1867.

Ma l'opera che tramanderà il nome del Gevaert ai posteri, è la *Storia e teoria della musica dell'antichità*, pubblicata negli anni 1876 e 1881 in due grossi volumi.

A studiare la musica degli antichi, il Gevaert fu indotto dalla stessa ragione per cui il Wagner le ebbe dedicato non poche pagine della sua insigne opera sul dramma musicale.

Nel vero, la teoria della nostra musica e l'ideale del dramma musicale muovono entrambe dall'arte greca, alla quale è pur bene ricorrere non appena s'avverta l'infiltrarsi, nell'organismo delle arti rinnovate, qualche elemento deleterio.

E Gevaert colla sua *Storia e Teoria della musica nell'antichità*, ha offerto ai musicisti d'eleto ingegno un'opera che li innalza alla somma dignità della loro arte, un'opera che disvela le molteplici regioni dello sconfinato mondo degli ideali, un tipo di bellezza perennemente giovane come il genio che lo creava.

Gli è appunto salendo sulla vetta del Collydium, respirando il puro etere dei Numi e degli Eroi, che ne è dato misurare la tenuità delle opere umane, acquistare nuove forze per salire in alto e mirare sempre a quel meglio che dev'essere l'inesplebile brama dell'artista.

Gevaert, dopo di essere stato ispettore dell'Opéra di Parigi (1871), morto l'illustre Fétis, venne nominato, dal re del Belgio, direttore del Conservatorio di Brusselle e maestro di cappella di Leopoldo II.

Forse nessuna delle giovani scuole musicali d'Europa è diretta con maggiore illuminazione di questa: in un breve corso d'anni essa ha già acquistato il primissimo posto fra i Conservatori più celebrati, non esclusi quelli di Milano, Napoli, Vienna, Berlino e Parigi; nè poteva essere altrimenti quando si rifletta alle profonde cognizioni possedute dal Gevaert, il quale non è solo un trattatista di polso, ma anche un musicista elettissimo e per giunta un poliglotta dei più insigni d'Europa. Noi siamo lieti di poter attestare all'illustre artista l'alta ammirazione che a lui professano i musicisti italiani; e il Gevaert contraccambierà — ne siamo certi — i nostri sensi con quell'affetto gentile che lo distingue.

A. GALLI.

LA MUSICA TEATRALE

CONSIDERATA TEORETICAMENTE (1)

Mediante l'unione della musica colla poesia, risulta evidentemente una forma d'arte, che dovrà avere uno stile a lei proprio; e la necessità della purità di stile, alla quale nessun'arte può sottrarsi, rende quindi necessaria una separazione recisa tra la musica vocale e quella strumentale. Un sistema estetico che trattasse il canto, e quindi anche l'Opera teatrale, come una suddivisione del capitolo consacrato all'arte dei suoni, e che facesse derivare regole positive da quelle della musica strumentale, riposerebbe sopra una base assolutamente inesatta. L'ideale della perfezione nell'Opera teatrale dovrebbe essere un'eguale soddisfazione delle esigenze musicali e di quelle drammatiche; ma l'essenza stessa dell'Opera, produce invece una continua lotta tra il principio dell'esattezza drammatica e quello della bellezza musicale, e per conseguenza un cedere alternativo dell'uno all'altro. La posizione imbarazzante che

costringe la musica ed il testo poetico ad un continuo dare e ricevere, fa sì che l'Opera teatrale potrebbe paragonarsi ad uno Stato costituzionale, che vive in una continua lotta dei poteri autorizzati. Questa lotta, nella quale il compositore deve far trionfare ora uno ora l'altro principio, è la sorgente dalla quale derivano tutte le imperfezioni dell'Opera teatrale. Di tali conflitti, di tali collisioni tra i doveri estetici, se ne danno in ogni ramo artistico, senza che perciò sieno da accusarsi le imperfezioni delle regole venute in conflitto. Accade spesso così anche nei casi concreti della vita, accadendo delle collisioni di due principj morali, per sé stessi immutabili, quando uno di questi ci spinge a fare qualcosa di opposto all'altro. Quando il conflitto dei doveri estetici sembra essere inconciliabile, che cosa deve fare il compositore? Qualche volta la materia che egli si è scelta, è la causa dell'imbarazzo; quando cioè, il soggetto non sia capace di ricevere la forma estetica completa, che deve essergli in ogni opera d'arte. Ma spesso la causa dell'imbarazzo sta nel musicista stesso, che non sa ajutarsi, e se non possiede abbastanza il dono della fantasia creatrice, egli si spaventa in faccia alle difficoltà inerenti a quel conflitto, e rinuncia alla speranza di trovare una soluzione soddisfacente. Oppure, se egli è più risoluto che coscienzioso, sceglie quel male che gli sembra il minore, segue una regola ed offende l'altra, e cade ora in Scilla, ora in Cariddi. Soltanto il vero genio ha la facoltà, nei più seri conflitti dei doveri estetici, di trovare la giusta via d'uscita, e di soddisfare egualmente alle due esigenze apparentemente inconciliabili. Una tale creazione artistica è sempre qualcosa di nuovo, di sorprendente, e nello stesso tempo qualcosa di semplice e di naturale; essa riposa sopra un segreto, la cui chiave sta nascosta nelle profondità inesplorabili del genio artistico. Qui non si può precedentemente determinare o prescrivere qualche cosa con esattezza; qui l'estetica cammina dietro all'arte. Tali conflitti non sono una specialità dell'Opera teatrale; il pittore, lo scultore ed il poeta li conoscono pure in abbondanza, nella lotta della caratteristica colla bellezza delle forme naturali. Ora se si dichiara l'Opera teatrale una esclusiva opera d'arte musicale, si rinuncia del tutto alla sua natura drammatica; mentre se si vuol salvare il suo carattere drammatico, si deve rinunciare a considerarla come un'opera d'arte puramente musicale. Ma essa non è il prodotto di una sola arte, sibbene dell'azione complessiva di varie arti, poichè la poesia, la musica, la plastica e la pittura, agiscono tutte insieme sul teatro.

Da ciò ne viene, che il punto di vista musicale puro, dal quale potrebbe trattarsi l'apprezzamento di un'Opera teatrale, riposerebbe sopra una finzione.

L'Opera teatrale non deve considerarsi come un'opera d'arte puramente musicale, ma come un'opera d'arte composta o complessa, nella significazione più semplice della parola, e non colorita da seconda intenzione. Finchè si tratta dell'estetica della pura arte dei suoni, cioè della musica strumentale esclusivamente, bisogna lasciar fuori di questione i sentimenti, come una semplice azione dell'arte obbiettiva; essi non contribuiscono affatto alla bellezza della musica, ed appartengono perciò alla psicologia e non all'estetica dell'arte.

Per quest'ultima però, essi cessano di essere indifferenti, allorché in qualche maniera intervengono per disturbare l'udire.

Come può ciò accadere? certamente accadrà, quando le disposizioni d'animo risvegliate in noi dalla musica udita, vengono in contrasto con altre impressioni contemporanee, ossia quando insieme ad una disposizione musicale ne coesista una contraria antimusicale.

Per esempio, se durante un funerale vien suonata una polka vivace, ciò non potrà chiamarsi un'imperfezione della composizione da ballo, ma semplicemente un goffo abuso senza convenienza, una mancanza di gusto. Durante un funerale si è disposti alla tristezza, mentre la polka risveglia l'allegria, e le due disposizioni d'animo si urtano a vicenda, e producono una tensione sgradevole, un sentimento dispiacevole. Se noi però pensiamo che questo funerale non ha luogo in realtà, ma che rappresenta una scena drammatica con accompagnamento musicale di una polka; allora senza dubbio, la discordia intollerabile da ciò prodotta nel nostro animo, appartiene al fero della teoria artistica, perchè essa è legata colla stessa opera d'arte, mediante la quale viene prodotta. Ora la teoria artistica non può mai passare all'ordine del giorno sopra una tale discordia, perchè le impressioni subbiettive sono di grande importanza e di una significazione decisiva nell'organismo di un'opera d'arte complessa. Se si tratta specialmente dell'unione della musica colla poesia, l'unità artistica non può essere costituita altrimenti che dalla concordanza delle impressioni

subbiettive dei due fattori. Non è che il subbietto poetico della musica possa concordare con quello del testo; ciò è puramente impossibile, poichè la musica, come tale, non ha alcun subbietto di questa specie, che possa entrare in qualche relazione estetica con quello di una poesia, e perchè l'unione colla poesia estende la potenza della musica, ma non ne estende i confini. La concordanza della parola e del suono in questo rapporto non è da considerarsi come una regola artistica-estetica, ma piuttosto come una regola psicologica; che tuttavia non è di poca importanza, perchè anche attenendosi strettamente al principio formale, ciò non impedisce di far valere l'esigenza di una musica caratteristica adattata al testo.

Se due arti devono fare vita comune, unirsi in un totale organico, la loro concordanza ed armonia da ricercarsi avanti tutto, può esser considerata sotto diversi aspetti:

I. La concordanza del subbietto.

II. La concordanza della forma di tempo o di spazio.

III. La concordanza dell'impressione subbiettiva che viene risvegliata nell'udire o nello spettatore.

Prima di tutto, la concordanza del subbietto esisterà quando questo sia comune alle due arti, in misura più grande o più piccola. Ora il subbietto della poesia, cioè i pensieri comunicati per mezzo delle parole, può concordare con quello di un'arte rappresentativa, come la plastica e la pittura; mentre un tal punto di contatto tra queste arti e la musica non esiste, perchè la loro essenza è assolutamente differente.

Per quello che riguarda la concordanza delle forme di tempo o di spazio, è chiaro che dessa potrà soltanto esistere tra due arti che si sviluppino nel tempo, o tra due arti che si riposino nello spazio; ma giammai tra un'arte nello spazio da una parte e l'arte nel tempo dall'altra. Musica e poesia possono perciò formalmente unirsi nella più grande intimità, ma la musica colla pittura o colla scultura, giammai.

L'accompagnamento musicale dei così detti *Quadri viventi* (o meglio privi di vita) resta sempre un'aggiunta esterna, che non si fonde coll'impressione ottica in un insieme d'arte organico. Senza entrare nella questione della giustificazione estetica delle statue dipinte, mi basta di accennare, in riguardo all'Opera teatrale, come nei quadri che ci offre la scena, possono unirsi in un solo e bell'insieme, le figure libere colorite con i contorni ed il fondo dipinti, come ciò accade nella vita reale. Veramente l'arte rappresentativa sarebbe incapace di consentire una formale unione così colla poesia come colla musica; ma essa possiede la facoltà di entrare, dal suo riposo nello spazio, nel regno dello sviluppo del tempo, per mezzo del movimento, ossia della mimica. L'arte rappresentativa vivente e mossa in questa maniera, è l'arte scenica, la quale abbraccia tutto ciò che può essere visibile in un'opera d'arte drammatica; e l'unione della poesia coll'arte scenica forma il dramma.

In quanto poi alla concordanza delle impressioni subbiettive risvegliate nello spettatore, noi dobbiamo assolutamente esigerla, poichè se le impressioni subbiettive dei fattori isolati corrispondono tra di loro, allora queste si sorreggono e si elevano mutuamente: ma nel caso contrario, esse si disturbano, si indeboliscono e si comprimono. Il mezzo di comunicazione è qui la subbiettività dello spettatore, la quale rende possibile di stringere un legame artistico, anche tra elementi differenti essenzialmente. Qui la sensibilità naturale, la disposizione momentanea, il grado d'istruzione dello spettatore, sono cose molto decisive; non in qualunque uomo, e nemmeno ogni volta nel medesimo uomo, gli stessi fattori di un'opera d'arte produrranno esattamente nella medesima misura le stesse impressioni. Il difetto di una poesia insulsa o di una musica noiosa, viene attribuito all'Opera teatrale come opera unitaria, e viene giudicato come una mancanza a lei propria; ma se invece si tratta di attribuire il bello ed il brutto, non all'opera d'arte, ma piuttosto all'inventore di essa, al compositore, allora quest'unità dell'imputazione cessa, in quanto che nel compimento dell'Opera teatrale vien fatta valere la divisione del lavoro tra poeta e musicista, che è diventata regola comune. Però una tale maniera di giudicare, non deve indurci in errore; l'opera d'arte complessa è, per me, una unità organica indivisibile, il godimento della quale è sensibilmente disturbato da ogni mancanza, abbia questa il suo luogo qua o là. Dal punto di vista estetico dell'opera d'arte obbiettiva, ha torto in ogni caso, chiunque volesse sottomettere e posporre in qualunque modo la musica alla poesia.

L'ideale della perfezione nell'Opera teatrale deve essere l'eguale soddisfazione delle esigenze musicali e di quelle drammatiche, come ho già detto. Ma dal punto di vista artistico, la sentenza

(1) Dagli atti dell'Accademia dell'Istituto Musicale di Firenze.

secondo la quale, l'Opera teatrale prima è dramma e poi deve essere musica, è senza dubbio giustificabile; mentre si deve assolutamente negare l'autorizzazione alla sentenza opposta, cioè che l'Opera teatrale prima sia musica e poi dramma. Infatti si capisce facilmente, che laddove la poesia, rinforzata inoltre dalla cooperazione efficace dell'arte scenica, si presenta col più completo sviluppo dei propri mezzi di rappresentanza, essa abbia tanto meno ragione di cedere il suo scettro alla musica pura e formale, la quale nel senso drammatico è priva di subbietto. Non si deve però fraintendere queste parole, come se si trattasse di un sacrificio della bellezza musicale, a beneficio di quella poetica. Tutti i tre fattori (compresi l'arte scenica) sono egualmente e perfettamente autorizzati esteticamente, e la perdita in bellezza che uno di essi dovesse soffrire, non è mai giustificabile col guadagno di un altro.

L'intenzione del poeta drammatico dovrebbe essere come il supremo tribunale, che decide dell'accettazione o del rifiuto di una forma musicale, per sé stessa autorizzata ed esteticamente apprezzabile. Alcuni vorrebbero impiegare anche il principio dell'imitazione della natura per sciogliere alcune questioni teoriche, appartenenti all'opera d'arte complessa.

Ma questa è poco adatta per tollerare un'applicazione logica del principio dell'imitazione della natura; perchè allora l'intera musica principalmente, come la lingua e il gesto dell'attore, ed anche la cooperazione dell'arte scenica, dovrebbero cadere nel realismo il più prosaico. L'Opera teatrale è il più grande ideale delle opere d'arte che più si allontana dalla natura, dalla quale soltanto ha preso in prestito la materia; e perciò non deve essere esposto al crudo contatto della realtà giornaliera. Questa deve sacrificarsi, in caso di necessità, alla bellezza dell'Opera, ma giammai la bellezza di uno dei fattori di questa a quella di un altro.

Poesia, arte scenica e musica devono accordarsi tra di loro, ed anche colla natura per quanto sia necessario, e per quanto lo possono.

Si è detto che la musica deve rappresentare i sentimenti delle persone in azione, come la poesia deve rappresentare i pensieri, e la mimica le apparenze esterne.

Ma la rappresentanza della vita di sentimento è appartenente anche alla poesia, e sino ad un certo punto anche alla mimica.

La musica, come tale, ha tanta poca parte nella espressione dei pensieri poetici, quanta ne potrebbe avere nella forma corporale statuaria. Perciò l'espressione dei sentimenti non è la sua specialità; la sua potenza e la sua vocazione non consistono nel rappresentare le disposizioni d'animo, nel vero senso della parola. Alla poesia conviene di rappresentare l'uomo che parla; dalle di lui parole, noi conosciamo tutto ciò che si passa nel di lui animo, e perciò non solo i pensieri, ma anche i di lui sentimenti saranno da noi conosciuti. La mimica rappresenta pure l'uomo visibile; dalle di lui apparenze esterne noi egualmente indoviniamo, e spesso esattamente, i di lui sentimenti. La musica è soltanto cooperante alla rappresentanza del sentimento, quando nel canto essa si unisce alle parole più strettamente che può; ed inoltre, quello che potrebbe chiamarsi una pittura dell'anima, sta per buona parte nell'efficacia dell'orchestra, che nell'opera d'arte complessa è la più pura e vera rappresentante della musica.

È vero che le relazioni tra i fattori particolari dell'opera d'arte complessa hanno cambiato nel corso dei tempi. Ma noi non abbiamo il diritto di giudicare i tempi trascorsi, dal punto di vista del tempo presente. Quello che oggi ci sembra come un sacrificio fatto dalla poesia alla musica, forse non valeva per tale in un tempo, quando la musica era arrivata ad un grado di sviluppo totalmente differente, e non paragonabile coll'attuale. Noi abbiamo diversi esempi, che i contemporanei in certe forme musicali ammiravano la più perfetta congruenza colle intenzioni del poeta; mentre oggi, dal nostro punto di vista, noi non possiamo trovarcela. Si paragoni ora la caratteristica dell'Opera moderna con quella degli antichi compositori italiani, anche contemporanei di Gluck. Se nelle opere del secolo passato noi troviamo così spesso quello che ci sembra una mancanza della più modesta misura della desiderabile concordanza tra la musica e la poesia, e forse anche quello che ci fa l'impressione di una perfetta contraddizione, pure questa scoperta non ci autorizza mai per sé stessa a credere che allora non si avesse affatto il desiderio della caratteristica, oppure che assolutamente si volesse trascurare di secondare questo desiderio. Il vero si è, che allora non si potevano percepire quelle tali contraddizioni tra la parola ed il suono, le quali oggi disturberebbero ognuno nella maniera la più sensibile, perchè allora si era inceppati tuttavia in un cerchio troppo stretto di mezzi ar-

tistici. È inoltre evidente, che le idee sulla misura della caratteristica sufficiente allo scopo dell'opera d'arte complessa, saranno in ogni tempo oltre-modo indecise. Né i partigiani di Gluck, né quelli di Piccini moriranno mai. Nella lotta tra di essi, si tratterà sempre di decidere se il musicista abbia il diritto di varcare le frontiere dei mezzi artistici che ha sottomano, e di arricchire il patrimonio della sua arte con nuove forme musicali guadagnate mediante l'eccitamento poetico; oppure se egli sia obbligato a tenersi rispettosamente al di dentro delle esistenti frontiere.

Nessuno potrebbe negare, che la prima tendenza possa condurre ad errori rimarchevoli; ma è egualmente sicuro, che l'Opera teatrale, come tutta la moderna arte dei suoni, quando sia posta nel più piccolo contatto colla parola, non soltanto si è sviluppata nel senso di Gluck, cioè aspirando sempre ad una maggiore caratteristica, ma che per mezzo appunto di questa tendenza, anche nel rapporto puramente formale musicale, si è arricchita nella maniera la più abbondante.

(Continua.)

ADOLFO BACI.

LE NOSTRE INCISIONI

Emilia Lablanche nella MIGNON

DI

AMBROGIO THOMAS



occhi melodrammi, massimamente se volgiamo lo sguardo a quanti fanno di questi giorni la loro comparsa nel mondo musicale, offrono come la *Mignon* così largo campo al sentimento dell'artista-cantante. Alla parte di *Mignon* mal si saprebbe decidere se di preferenza convenga una cantatrice dalla voce eccezionale od una artista dall'animo infiammato da quel sacro fuoco dell'arte che sa trasfondere vita ad un personaggio. È certo però che solo chi possiede ambedue queste doti e del canto e dell'arte potrà interpretare degnamente questo capolavoro della scuola francese, e nel quale l'ingegno potente del Thomas sembra siasi sbizzarrito a profondere le più peregrine ed affascinanti concezioni musicali.

I successi ch'ebbe la *Mignon* l'anno scorso — per una terza volta — a Milano, ultimamente a Bologna ed ora alla Pergola di Firenze e contemporaneamente all'Imperiale di Pietroburgo, bastano da soli, più che le nostre parole, a provare come l'episodio adorabile di *Mignon*, creato da Goethe nel *Guglielmo Meister*, abbia trovato nel Thomas il musicista degno di tradurlo in note.

Nella prima pagina del nostro giornale offriamo ai lettori una felicissima allegoria sulla signorina Lablanche, l'esimia cantatrice che, eseguendo in questi ultimi giorni la *Mignon* alla Pergola di Firenze, provò ancora a quel pubblico come punto non esageri la fama nel chiamarla grande interprete di questa musica poetica e somamente sentita.

Dalla gola della Lablanche — a seconda lo esiga il dramma — esce ora un canto pieno di melanconici rimpianti ed ora spensierato, ora drammatico ed ora dolce come una nota d'amore.

Il viso e tutta la persona della giovine cantatrice sanno pure così mirabilmente atteggiarsi agli affetti del cuore da formare un tutto tanto perfetto da credere che là sul palcoscenico ella non riproduca o il dolore o la gioja della povera *Mignon*, ma che bensì la *Mignon* vera sia lei.

La sua azione franca, spigliata, senza esitanze, senza convenzionalismi va unita ad una voce che si presta a percorrere tutta la gamma musicale, e le sue note ora fanno fremere ed ora hanno un non so che di carezzevole e d'arcano che consolano l'anima dello spettatore.

Nel primo quadro del nostro disegno si vede la signorina Lablanche vestita dei panni della povera zingara, alla quale le sofferenze morali e materiali hanno fugato dalle labbra il sorriso ed offuscata la vivacità dello sguardo. Ancora sotto l'impressione degli ultimi maltrattamenti del *padrone*, *Mignon* in un sublime slancio d'innocente confidenza e riconoscente affetto chiede a Guglielmo, che la liberò da colui che la teneva schiava: « Non conosci il bel suol, che di porpora ha il ciel? »

È una melodia dolce, vaporosa, è il desiderio d'una felicità intraveduta ne' suoi sogni di bimba che la Lablanche deve esprimere.

E come l'esprime!

Nel quadro secondo *Mignon* non è più la povera zingara, ma è bensì il paggio gentile di Guglielmo, al quale lei è legata da un amore che vorrebbe essere, ma non lo è, amor di sorella. Soffre ancora; ma per un momento dimentica tutto, i dolori passati, la gelosia di pochi minuti prima e scioglie il canto più spensierato che si possa immaginare, la *Styrienne*, pezzo capitale dell'atto secondo.

Eccoci ora all'ultimo atto.

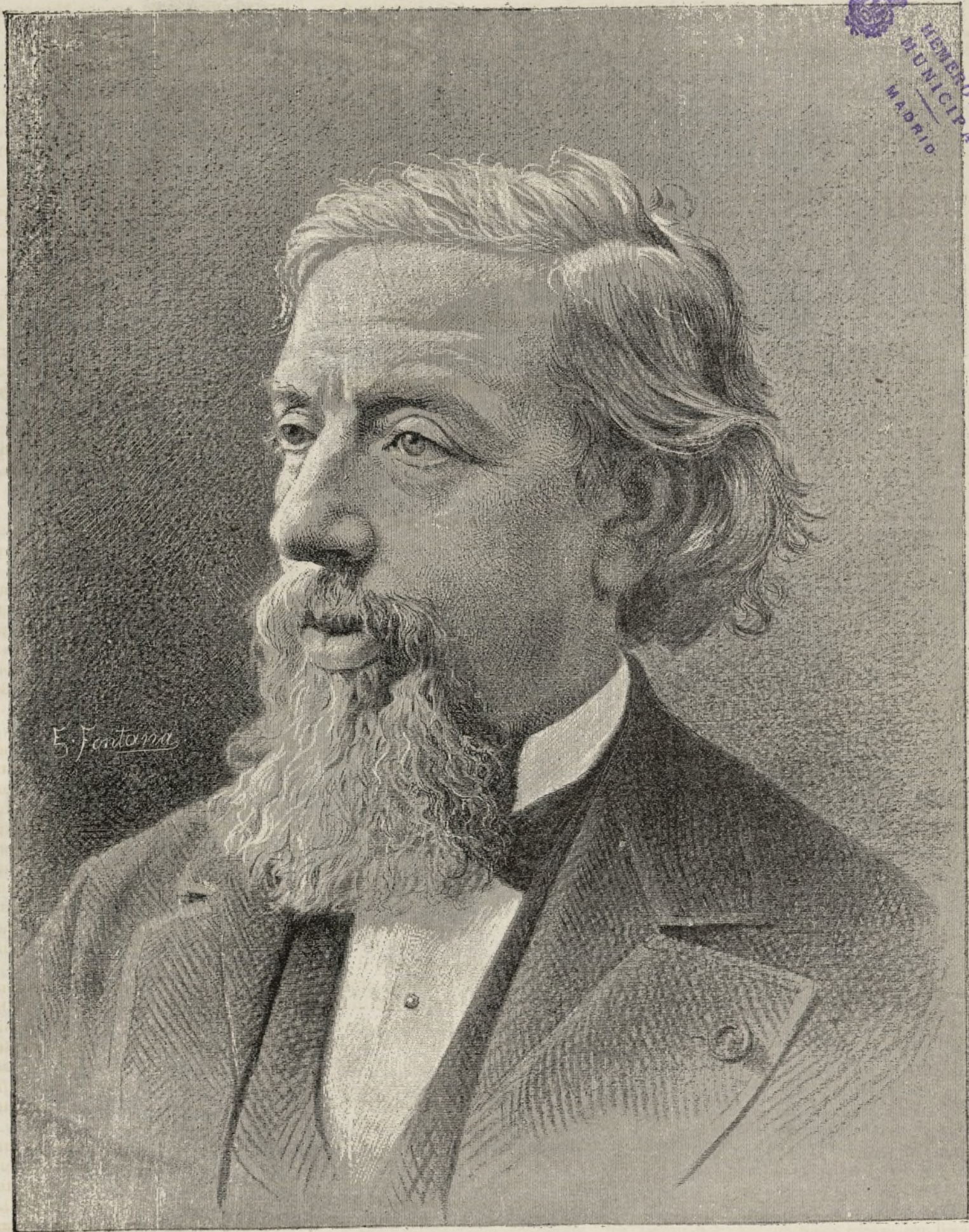
Il destino volle congiungere la figlia al padre che per tanti anni l'aveva pianta perduta. Guglielmo pure si trova presente.

In un cofanetto offertole dal buon Lotario, *Mignon* trova un libriccino di preghiere. Lo apre... cade in ginocchio... e prega.

Legge dapprima su quel libriccino... ma a poco a poco le sue mani più non lo tengono... il libro cade... Non per questo *Mignon* tronca la preghiera, poichè la memoria in un lampo le richiamò quanto a lei, bambina, avea appreso la madre.

Noi abbiamo presentato la signorina Lablanche nei tre punti principali dell'opera dell'illustre Thomas, e abbiamo tentato di delinearli acciò il lettore vegga quanto sia indispensabile una profonda conoscenza dell'arte a quella cantante che voglia degnamente tradurre l'ideale sognato dal grande musicista francese.

E i trionfi ch'ebbe la Lablanche, prima a Parigi ed ora in Italia, dicono com'ella risponda a questo ideale, sia pel sentimento di cui va ricco l'animo suo, sia per la bella voce. Basterebbe udirla anche solamente nei tre pezzi suaccennati: la *melodia* cioè nell'atto primo, « Non conosci il bel suol, » la *stirienne* nel secondo e la *preghiera* nel terzo, per persuadersi come la Lablanche possa essere forse emulata quale artista, ma non superata.



F. A. Georger

MADAMA TERESA

dramma dei signori ERCKMANN e CHATRIAN

AL TEATRO DELLO CHATELET DI PARIGI

Al teatro dello *Châtelet* di Parigi fu ultimamente rappresentato il dramma dei signori Erckmann e Chatrian dal titolo *Madame Thérèse*, produzione patriottica e fra le più interessanti, specialmente per lo sfarzo e l'illusione dell'allestimento scenico, che siano uscite dalla penna di questi egregi drammaturghi francesi. Il nostro giornale presenta, oltre il ritratto degli autori e due episodi, il quadro principale del gran combattimento sostenuto ad Anstadt dal battaglione De La Sarre.

Ecco brevemente il soggetto del dramma. Allorché al primo quadro, quello della scuola, si vede partire per la guerra il maestro che si chiama Simone, non è lecito dubitare che madamigella Teresa — la quale è la gentil figlia di quel risoluto patriota e vuol seguire suo padre in qualità di vivandiera del battaglione dei volontari De La Sarre, — finirà per trovare sul cammino sanguinoso della gloria un ammiratore entusiasta che la chiederà in matrimonio.

E questo non si fa aspettar di troppo. Sul territorio nemico, al villaggio d'Anstadt, occupato dal battaglione De La Sarre si trova il dottor Giacobbe, discendente da una famiglia protestante esiliata dalla Francia in seguito alla revoca dell'editto di Nantes. Il dottor Giacobbe che non può tradire la Germania, paese adottivo, ma le cui simpatie sono tutte per la Francia, paese nativo, s'accontenta di prodigare le sue cure ai francesi che rimasero feriti in un forte combattimento sostenuto ad Anstadt dal battaglione De La Sarre.

Le vittime del combattimento furono numerose: il maestro è caduto gloriosamente; suo figlio Giovanni che suonava il tamburo, sua figlia Teresa, vivandiera, sono stati gravemente feriti e fatti prigionieri. Il dottor Giacobbe ridona ai due giovani la vita e la libertà. Egli s'innamora di Teresa, i cui entusiasmi patriottici lo affascinano e trasportano forse ancor più della serena bellezza, ed è fortunato al punto di esser ricambiato nell'affetto dalla eroina del dramma. Le nozze dei due amanti sono celebrate dal generale Hoche, e avvengono lontano dal rimbombo dei cannoni che determinano la presa delle posizioni austriache e prussiane fatta dall'esercito della Mosella.

Madama Teresa, come lo si vede, non è già un dramma a pezzi distaccati e non aventi relazioni l'uno coll'altro, a indovinelli, a fili intrecciati insieme; ma in cambio è prodigo delle risonanti parole di patria e di libertà, e queste si fanno altamente udire tra le fucilate e il calpestio dei cavalli. Perciò dunque, e dal punto di vista francese, la critica perde i suoi diritti.

Tutt'al più è permesso di osservare che la parte comica è poco attraente e che il secondo dei due balletti è ideato in modo soverchiamente semplice.

Fatte queste riserve, non costa fatica il dire che l'interpretazione dovuta ai signori Lacressonnière e Masset, a madama Lina Munte ed alla giovane Susanna Aumont fu soddisfacentissima; che l'apparato scenico dell'opera fu assai bello; che ben comprese e ben fatte furono le decorazioni, i costumi, le manovre militari. L'attacco del battaglione Anstadt, la grande rivista dell'esercito della Mosella, fecero correre tutta Parigi, e la nuova direzione del teatro dello Châtelet non poteva cominciar meglio di così.

Teatro Comunale di Bologna

No dei teatri più grandiosi d'Italia e più ragguardevoli per le splendide tradizioni è il Comunale di Bologna. La sua fondazione rimonta all'anno 1756. Dietro iniziativa di una società di nobili cittadini, fra i quali va segnalato il conte Girolamo Legnani, il Senato Bolognese aderiva al progetto di fabbricare un nuovo teatro in vicinanza dell'antico teatro Malvezzi distrutto alcuni anni prima da disastroso incendio.

Fra gli architetti fu prescelto Antonio Galli Bibiena, come quegli che erasi distinto in altre costruzioni teatrali. Egli indicò come luogo opportuno il *Guasto*, che con tal nome fu chiamato il largo tratto di ruine del palazzo Bentivoglio devastato e distrutto in una ribellione popolare contro Giovanni II; nome che è conservato tuttora ad una via adiacente al teatro Comunale.

I lavori diretti dallo stesso Bibiena durarono per ben sette anni, finché nel sabato 14 maggio 1763 questo stupendo edificio venne aperto a pubblico spettacolo. In tale occasione si rappresentò per la prima volta il melodramma intitolato: *Trionfo di Clelia*, poesia di Metastasio, musica di Gluck. Gli scrittori di quel tempo hanno cura di narrarci come quell'inaugurazione fu celebrata con tanta pompa, che allora parve *straordinaria e inusitata*.

In seguito si fecero al teatro alcuni ragguardevoli restauri, senza però alterare mai l'architettura originale. Si levarono le gradinate che erano nella platea: furono tolte le due statue rappresentanti la Poesia e la Musica, che trovavansi sopra le lunette presso il proscenio, e sostituite da decorazioni in bassorilievo dorato, fra le quali notansi le effigie di Sofocle, Aristofane, Pomponio, Maffei, Metastasio, Goldoni. I dipinti della volta, in origine dello stesso Bibiena, furono successivamente a più riprese rinnovati o ritoccati dai pittori Berti, Badiali, Muzzi e ultimamente dal distinto professor Samoggia; opera del quale sono pure i chiaroscuri che ammiransi nell'atrio altrettanto elegante quanto vasto.

La gran tela del sipario fu dipinta, in occasione del restauro del 1855, dal professor Angiolini. Rappresenta l'*Apoteosi di Felsina*, la quale ascende i primi gradi della reggia di Apollo. L'altro sipario che cala negli intervalli è opera dello scenografo Martinetti. — Nel 1867 fu arricchito del magnifico lampadario, pregevole lavoro del Negroni.

L'interno del teatro offre un aspetto imponente. I palchi sono a quattro ordini, più il loggione, dal quale sono divisi mediante una larga cornice a fregi dorati. Quando in occasione dei pubblici veglioni carnevaleschi, viene illuminato a giorno ed è unita la platea al vastissimo palcoscenico, la gran sala presenta un magnifico colpo d'occhio.

Voler enumerare tutte le notabilità artistiche che si presentarono in quella famosa palestra sarebbe assunto ben lungo e forse anche difficile. Molti maestri di musica assoggettarono a questo teatro, come a tribunale supremo, le loro opere. Un giudizio favorevole bastò quasi sempre per assicurare la celebrità ed aprir loro la via della gloria.

Auguriamo alla città di Bologna che sappia mantenere questo sommo tempio dell'arte in quel decoro che gli proviene da tante gloriose memorie.

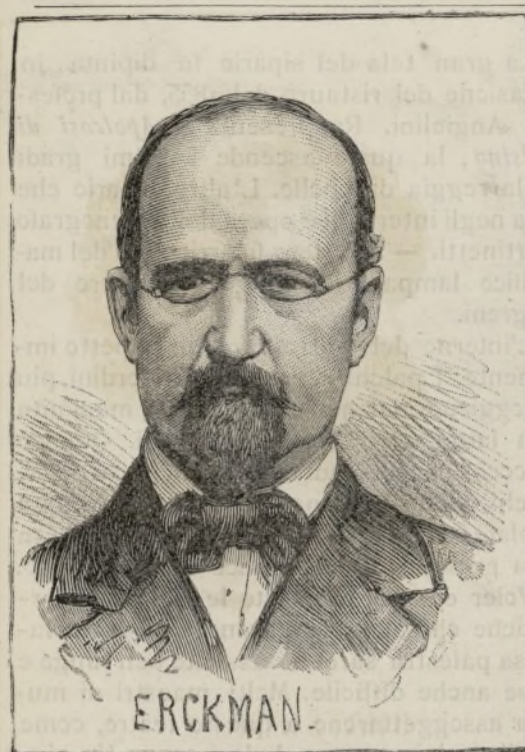
ALBUM DI COSTUMI

PERSIA.

Breve e luminoso fu il tragitto percorso dai Persiani attraverso la Storia. Sorsero rapidi come una meteora; brillarono per poco sugli orizzonti dell'Asia Minore per discendere tosto, ed essere avvolti nelle tenebre del passato. Il popolo persiano, composto in gran parte di pastori e di contadini, lasciò la primitiva sua stanza sui monti che cingono il lato occidentale del Golfo Persico, e si diede a soggiogare le ricche provincie del Settentrione.

Già prima erasi formato fra loro un comando da cui dipendeva il popolo. I re della Media, nell'intento di meglio dominare il popolo soggetto, chiamarono alla Corte i figli dei più influenti nobili persiani. Ma, come avviene spesso, la cosa sortì un effetto contrario del desiderato. Ciò che doveva servire a tener soggiogati quei sudditi, li animò invece a quella rivolta che doveva terminare colla rovina dei Medi.

Erodoto ne' suoi racconti ci fa sapere che Ciro diventò padrone di tutta l'Asia Minore; che suo figlio mosse con un esercito verso l'Egitto, e che alla morte di questi — avvenuta poco tempo dopo — il trono persiano, rimasto vacante, fu occupato dall'ardito ed astuto Dario Istaspe. Sotto questo re scoppiò la guerra di poco conto e sul principio quasi inavvertita contro i Greci; la quale, come un tempo quella fra i Persiani e i Medi, fu iniziata perchè un greco viveva alla Corte dell'oppressore.



BIBLIOTECA
MUNICIPAL
MADRID

PARIGI: TEATRO DELLO CHATELET. — MADAMA TERESA, dramma dei signori ERCKMANN e CHATRIAN.

Nella storia troviamo solo una guerra che sia più importante di quella fra i Persiani e i Greci. I popoli d'Oriente e d'Occidente lottarono lungo tempo per deciderla. Interi paesi furono privati d'uomini. Ma tutto invano! Le orde persiane caddero sotto le libere spade dell'Ellade: i piani di Maratona e di Platea, ancorchè fecondati da ricca messe, non recarono frutti al re persiano, e le acque di Salamina e di Eleusi inghiottirono tutte quelle navi e quegli uomini che minacciavano apportare il flagello nella Grecia. Continuò ancora la lotta fra la libertà e il dispotismo, fra la civiltà e la violenza. Alessandro soltanto vi pose fine, recando sulle sponde dell'Eufrate le arti e le scienze del popolo greco.

La primavera d'Ispahan inebbria i sensi, dicono gli Orientali, ed hanno ragione, poichè se colà non cresce la palma di dattero, come nell'antica Persia, vi troviamo fiori che rapiscono per la fragranza e il profumo. Il clima della Persia è uguale a quello del sud della Francia e del Portogallo. L'estate non vi è troppo calda, e d'inverno la neve non si vede quasi mai. Nell'anno sonvi poche settimane di pioggia; il cielo è d'ordinario sereno, e l'aria, per l'altezza di tutto il paese (4000 piedi sul livello del mare) è leggiera. Per mancanza di pioggia, l'acqua doveva essere tenuta in molto pregio e come sacra, poichè dai monti poche sono le sorgenti che scaturiscono, e le quali d'altra parte asciugano quasi tutte nel loro corso. Mancano i boschi e i laghi.

A riparare la pelle da questa siccità, l'uomo non trovò altro mezzo che d'aver cura della barba e dei capelli, poichè le parti del volto coperte naturalmente soffrono meno. Avvolse però il capo anche con bende (fig. 7, 9), lasciando scoperti solo la bocca e gli occhi.

Il Persiano porta pure la gamba interamente coperta. Non è la temperatura dell'aria che ve lo costringe, ma la straordinaria aridità. Vediamo dunque che il paese stesso, colle sue condizioni atmosferiche, influì potentemente sul modo di vestire degli abitanti.

Il Persiano portava una veste, a maniche lunghe e strette, che si prolungava circa al ginocchio (fig. 13). Questa veste, in unione ai calzoni, formava il capo principale del vestito e non andò soggetta a nessun cambiamento. La troviamo nella stessa forma anche sotto l'ultimo re persiano (fig. 7).

La veste era assicurata intorno alle anche da una cintura di cuoio nella quale stava conficcata una larga e corta daga (coltello); non però alla sinistra, ma dalla parte destra, ciò che si spiega per la brevità stessa dell'arma.

Dopo che i Persiani ebbero soggiogato i popoli vicini, la veste che in origine era di cuoio, fu a quanto pare, fatta con stoffa di lana a colori (fig. 6), ed anche la cintura cedette il posto ad un'altra più flessibile, parimenti di tessuto (fig. 4, 11).

Altrettanto avvenne della copertura del capo. Anch'essa fu in origine fatta con cuoio (fig. 8, 13) e consisteva di un'alta berretta a forma conica, con larghe fasce che giravano sotto il mento. L'odierno Persiano porta una berretta simile, di pelle di pecora senza le fasce. Ben presto però le orde penetrate nell'Asia minore scambiarono la loro berretta con quella frigia in uso colà (fig. 6), e in tempo ancor posteriore troviamo diverse forme nella copertura del capo. Una delle forme più favorite era quella d'avviluppare la testa in guisa ne risultasse una punta alta ed acuta (fig. 11, 12). Per tal modo si adattò la stoffa alla forma antica. In casi speciali, i Persiani si coprivano con questo panno il mento, la nuca e le spalle (fig. 3). Tanto avveniva, per esempio, all'aperto, e quel che pare più strano, anche nel palazzo reale, affinché il respiro di quanti vi si trovavano non infettasse l'aria della casa. I servitori per conseguenza portavano tutti una tale copertura del capo.

Per comprendere l'origine di quest'uso dobbiamo ricordare la predilezione degli Orientali per i cibi dall'odore disagiata, quali l'aglio, ecc. Anche durante i sacrifici gli astanti si coprivano il capo in questo modo. I calzoni, i quali hanno origine fino dai tempi più remoti, in principio erano di cuoio ed abbastanza stretti alle gambe. Più tardi si fecero anche di altre stoffe, variando nella forma. Così, per esempio, nel sesto secolo circa, si portarono calzoni larghi ed in agguanta, stivali alti fino al ginocchio (fig. 8, 13).

Al tempo di Serse si calzavano mezzi stivali (fig. 4).

I calzoni furono portati anche col lungo vestito

dei Medi, usato più tardi alla corte (fig. 1-10 12), soltantochè erano stretti alla coscia.

Le scarpe erano da principio calzari che giungevano fino al collo del piede, ma che però non lo coprivano (fig. 1, 2, 11). In seguito, queste scarpe si preferirono un poco più alte (fig. 10).

Il colore, sia dei calzoni che delle scarpe, era da principio quello naturale del cuoio. Ma dopo la conquista di Ecbatana il popolo persiano imitava l'uso di colorire la pelle. Così si calzavano scarpe di tutti i colori; più favorite però erano quelle di colore rosso o giallo. Quest'ultimo colore incontrò particolarmente il gusto della Corte.

I Persiani adottarono anche, a poco a poco, l'uso dei Medi di adornare gli abiti. Tuttavia l'uso di colorirsi il viso, di arricciare la barba, si limitò sempre alle persone più ragguardevoli.

Il collo, le braccia e le dita, erano le parti che più specialmente venivano adornate da lavori in oro. L'uso di portare il cerchietto, suggello, era molto in voga.

La capigliatura era molto curata, e si riteneva cosa vergognosa il non averne; laonde, in quest'ultimo caso, si rimediava colla parrucca. Altrettanto si dica della barba che si portava fin sotto il collo (fig. 5). Soltanto il re aveva però il diritto di portare la barba lunga (fig. 2).

Il modo di vestire nei personaggi di Corte fu in tutto simile a quello dei Medi.

Il re e gli alti dignitari portavano, in casa, una sottoveste lunga e larga a foggia di camicia, con maniche corte, e in certi casi senza maniche (fig. 5). Al disopra una sopravveste, pure a lunghe e larghe maniche (fig. 1, 2), aperta sul davanti, dall'alto in basso. Coprivano il capo con una berretta di media altezza (fig. 1, 2).

La sottoveste era per lo più bianca, la sopravveste invece di color rosso porpora. Non così quando la Corte si presentava al pubblico. Il signore si faceva portare appresso la spada, e l'ombrello (fig. 2). Il re aveva anche dei distintivi particolari della sua carica; il principe e la più alta nobiltà, a seconda dello stato, avevano pure dei segni esteriori. Ma il re soltanto aveva il diritto di vestire un sotto-abito di porpora con larga stoffa bianca sul davanti. Questa stoffa lo distingueva, sia che portasse un abito dell'una o dell'altra foggia (fig. 2, 7). I suoi vestiti del resto erano splendidamente ricamati in oro, e per lo più vi erano disegnati i falchi (fig. 7). Anche i personaggi importanti della Corte potevano fregiarsi di trapunti in oro agli abiti (fig. 9).

L'usanza di recare un bastone in mano, sembra che i Persiani l'abbiano imitata dagli Assiri (fig. 2, 11).

Il re solo poteva concedere il diritto di portare la corona o cappello del comando (fig. 1, 2 e 5), come si voglia chiamare.

Anche gli uomini della sua guardia, in parte, coprivano il capo con cappelli di questa forma (fig. 10).

Una particolare distinzione dei re e loro consanguinei, consisteva in ciò che essi cingevano la berretta con un nastro bleu e bianco. Preziose collane (fig. 7), anelli o catene al braccio e all'avambraccio e una ricca cintura, davano brillante spicco alle figure dei dominatori.

Ma dopo che i re scelsero quale abito di corte quello portato dai Medi, non è a maravigliarsi se le persone più ragguardevoli, per deferenza svestissero l'abito persiano per quello medo.

Ma oltre al vestire dei Medi, altre cose straniere trovarono accesso presso i Persiani. Perchè dunque non doveva essere permesso a questi di adottare anche il costume ebreo? Epperò portarono anche gli abiti degli Ebrei ma con una piccola modificazione (fig. 12).

L'esercito dei Persiani ebbe rapido sviluppo.

A Ciro, il fondatore della monarchia, viene attribuito d'aver formata la cavalleria, giacchè si vuole che prima i Persiani combattessero a piedi, e che anche dopo, il cavallo fosse un'eccezione, cosa che ci sembra strana, pensando come in oggi siano così affezionato a questo animale. Ciro introdusse anche dei carri da combattimento e migliorò quelli già in uso.

Anche la cavalleria di cammelli, usata ancora in giornata, deve la sua origine a Ciro.

La Guardia di fanti vestiva in parte il costume dei Medi (fig. 10), in parte quello persiano (fig. 6). Era armata dell'arco e della lancia. Questa Guardia reale si reclutava soltanto dalle provincie originarie persiane e stava sempre intorno al sovrano.

I cavalieri, col progredire dei tempi, furono armati in modo sempre più ricco, ciò che per i molti bottini non era cosa difficile. Portavano la veste persiana con ricchi fregi, i calzoni e un mantello (fig. 7) come quello che soleva portare il sovrano nel combattimento.

La fanteria aveva differenti costumi. I soldati provenienti dalle provincie originarie persiane, portavano il vestito, il cappello e i calzoni (fig. 8, 13):

le truppe ausiliarie vestivano il loro costume nazionale.

L'arme più importante del Persiano fu sempre l'arco, e la sua abilità nell'usarne è diventata proverbiale. Le altre armi erano lo spiedo (fig. 8, 14), la daga (fig. 6, 8, 11).

I capitani portavano per lo più spade foggiate su quelle in uso presso i Medi (fig. 7, 9), la corazza e lo scudo (fig. 8, 9).

La CARMEN a Treviso

Questo capolavoro dell'arte contemporanea continua nella sua via trionfale. A Treviso fece l'ammirazione di quell'intelligente pubblico e la stampa scielse nuovi inni di lode. L'articolo che riportiamo prova il nostro asserto.

È una corrispondenza pubblicata nel *Giornale di Udine*:

Ve lo diceva io nella precedente mia, che la *Carmen* non avrebbe potuto che piacere, anzi meglio, entusiasmare! Anche jersera, alla terza rappresentazione, il pubblico andò in solluchero, e applaudi a larghe palme, volendo per di più il bis dello stupendo preludio al terzo atto.

Questa *Carmen* è decisamente un lavoro colossale, che basta da solo a rendere imperituro il nome di Giorgio Bizet; nè ormai v'ha dubbio ch'essa non sia destinata a correre i migliori teatri del globo. Una musica strana, caratteristica, arditissima, talora civettuola, tal'altra appassionata, come lo sono i cuori che pulsano sotto il sole di Spagna, più e più volte drammatica, sempre fine, elegante, originale, lavorata da mano maestra, prodotta negli slanci ispirati dalla potenza del vero genio, e tutto ciò congiunto ad un'armonia d'orchestra che sbalordisce e ad un tempo trasporta e ricrea, ad un movimento di scena continuo, vario, vivacissimo, ecco ciò che di questa *Carmen* fa e farà la delizia di ogni pubblico.

Ora, ai tanti pregi dell'opera aggiungete quello non lieve della sua eccellente esecuzione, tanto nel complesso quanto nei più minuti particolari, e poi pensate se tutte le sere il nostro teatro di Società possa non essere molto frequentato.

Naturalmente la signora Stella Bonheur è sempre la regina della serata, come l'anno decorso in questo stesso teatro, nella *Gioconda*, lo era la vostra concittadina signora Pantaleoni; ma l'anno scorso, tranne questa, nessun altro degli artisti poteva reggere al confronto di quelli che l'impresa Piontielli e Comp. e la nuova Presidenza del teatro hanno saputo scritturare per la presente stagione.

Ottimo e di grido è altresì il baritono signor Augusto Parboni, ch'è un *toreador* (Escamillo) incantevole, ogni sera vivamente festeggiato; e dopo di lui e della Bonheur, ma sempre all'altezza e vittoriosi delle grandi difficoltà dell'opera, stanno meritamente in prima riga la signora Maria Peri, soprano, (Micaela); il tenore signor Giuseppe Santinelli (Don José); il basso Achille Fradelloni (Zuniga). Intonati sempre e che fanno bella corona al quadro degli artisti principali sono pur tutti i comprimari, e come tali meritano d'essere lodevolmente nominati i signori Rebol e Garulli, nonchè le signore Tancioni e Morotto.

Egregiamente i cori sotto la direzione del valente maestro signor Carlo Fontebasso trivigiano, e bene pure il corpo di ballo composto di diciotto siffidi di rango italiano.

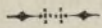
Ma *dulcis in fundo*! Il direttore Emilio Usiglio non è nuovo tra noi; egli ci fu due altre volte e diresse il *Profeta*, la *Forza del destino* e il *Trovatore*; perciò non ci stupisce la sua valentia, nè la disinvoltura con cui fa magicamente pendere dalla sua bacchetta circa duecento persone. Il pubblico del resto gli è largo di applausi e gli dà lode vivissima anche per la fusione, pel colorito, in una parola per l'inappuntabile espressione dell'orchestra, composta di cinquantasei professori, che sono davvero l'uno migliore dell'altro. Per questa orchestra ebbe pure parole di grande encomio la *Gazzetta di Venezia*, in un carteggio mandatole dal suo cronista teatrale qui appositamente inviato.

E dopo quanto vi ho scritto, parmi indispensabile riferirvi che i battenti del teatro sono aperti nelle sere di martedì, giovedì, sabato e domenica; che la *Carmen* sarà data per molte altre sere nella stagione se anche il *Salvator Rosa* incontrerà il favore del pubblico; e in fine anche lo spettacolo è ben degno che taluni dei vostri comprovinciali facciano per esso una sfuggita fin qui.

IL LAMPO

di F. HALÉVY

AL TEATRO DELL'OPÉRA COMIQUE A BRUSSELLE



Un gioiello dell'arte melodrammatica, l'*Éclair* (il *Lampo*), di Halévy, venne testè nuovamente rappresentato sulle scene dell'Opéra Comique di Brusselle, e il successo fu dei più lieti, dei più sinceri e durevoli.

È uno spartito in tre atti, spoglio d'ogni prestigio d'allestimento scenico, senza cori, senza ballo, senza lusso, ma che pure s'impone al pubblico colto per le sue stupende bellezze artistiche, sia che si riguardino sotto l'aspetto drammatico, come sotto quello musicale.

Nella circostanza della odierna felice riproduzione del *Lampo*, l'*Echo musical*, pregevole giornale di Brusselle, scrive: « Che gli amatori dell'arte delicata, tutta spiritualità, incantatrice, non lascino trascorrere l'occasione che si presenta, poichè il tempo nulla ha tolto a quest'opera della sua freschezza e della sua grazia. Nulla di più vivo, di più giovine, di più bello di queste melodie, nelle quali lo spirito scintilla e la eleganza, così del pensiero come della forma, non si smentisce mai un momento. » L'articolista conclude colle parole: « Questo spartito resterà come uno dei tipi perfetti dell'opera francese. »

Fra i lavori di mezzo carattere dell'Halévy, il *Lampo* occupa il supremo posto, vincendoli tutti pel suo valore come li aveva preceduti per data, 1835: *I Moschettieri della Regina* (1846); *la Valle d'Andorra* (1848); *la Fata delle rose* (1849); *Jaguarita l'Indiana* (1855).

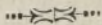
Coincidenza singolare codesta, che avvicina nella loro origine — nel medesimo anno 1835 — i due capolavori del maestro, il *Lampo* e l'*Ebreja*, quest'ultimo rappresentato dieci mesi avanti, e dimostrazione splendida di ciò che era capace la pieghevolezza e nello stesso tempo la fecondità del genio del maestro.

Il *Lampo* ebbe testè a Brusselle una commendevole interpretazione dovuta alle signore Bosman e Legault, ed ai signori Rodier e Delaquerrier. È pur lodata dalla stampa locale, l'orchestra, che ha cotanta bella parte in questo stupendo idillio melodrammatico.

LA MIGNON

di AMBROGIO THOMAS

AL TEATRO IMPERIALE DI PIETROBURGO



Da una corrispondenza inviata da Pietroburgo al *Mondo Artistico* togliamo le seguenti linee, le quali attestano un nuovo trionfo dell'arte.

Un successo ne tira un altro, come le ciliege. E non c'è una cosa grande a questo mondo che non ce ne sia una di più grande. La *Mignon*, seconda delle opere dategli nel nostro teatro, è stato un immenso successo: di quelli che segnano epoca, che fanno un'impressione che non si dimentica.

La Ferni ha vinto, ha trionfato: tutti i suoi pezzi sono stati applauditi entusiasticamente; ha dovuto ripetere la *Styrienne*; è sembrata insomma a tutti degna della grande reputazione che ha in questa parte ed è stata giudicata artista eletta quale è. Non tutte le squisite finezze della sua interpretazione poterono essere notate alla prima rappresentazione, in un ambiente vasto; ma il complesso, il tipo della cantante e dell'attrice, il colorito del carattere, l'esecuzione della parte furono, se non analizzate, intuite dal pubblico, che ricevette l'artista, a lui nuova, con tutti gli onori possibili e desiderabili.

Che Filina incantevole la Repetto! Ne ha fatta una vera creazione. Sapete già quali simpatie, ella goda nel nostro pubblico: ebbene, penso, che colla interpretazione di questa parte, quelle simpatie siano aumentate, come sia cresciuta la grande stima ed ammirazione per l'artista. Era abbigliata in un modo come solamente a Parigi si potrebbe desiderare di più; cantò anche l'aria scritta da Thomas per la Volpini e dopo da nessun'altra artista cantata. Alla *Polonese* fu un entusiasmo indescrivibile e la Repetto dovette ripetere: « Io son Titania... »

Tien per varie battute un *fa sopracuto* e poi

una scala cromatica, in modo, ve l'assicuro, da sbalordire.

Divinamente Uetam: è un Lotario raro assai. È una delle sue parti; quando di Uetam si dice così, vuol dire che nessuno può vincerlo. Gli si chiese il *bis* della romanza all'ultimo atto.

Nella *Mignon* debuttò Engel. Questo tenore, tanto festeggiato nei teatri di Francia, ha certamente dei pregi innegabili, e soprattutto un modo eletto di canto, che fa dimenticare qualche difetto della sua voce. Egli fu applaudito e lo sarà anche di più. Benissimo la Prandi e Ciampi.

È stata questa una delle più belle serate dell'opera italiana; il pubblico lo ha dimostrato chiaramente.

Anche al maestro Drigo si fece una bella dimostrazione, dopo la sinfonia della *Mignon*.

Bollettino teatrale di Ottobre

1. La prima rappresentazione del *Ballo in Maschera* al teatro di Conegliano, ebbe un esito felice. La protagonista signora Adelina Tartaglia, debuttante, fu festeggiata e applaudita. E applausi ne toccarono pure al tenore, al baritono ed al direttore d'orchestra.

— L'opera di Donizetti la *Favorita* ebbe un bellissimo esito sulle scene del teatro di Varese. Era interpretata dagli artisti: signora Savelli, distintissima allieva del nostro Conservatorio, e signori Blasi, Curti e d'Andrade. Merita lode anche l'orchestra.

4. Al teatro Civico di Cagliari, l'*Aida* ha avuto un esito felice. Tutti gli artisti ebbero la loro parte di applausi. Il signor Anton (Radames) ha colà confermato le belle parole per lui scritte sulla *Gazzetta Piemontese* dal signor Valletta, quando l'Anton cantò la stessa opera al Toselli di Cuneo. Il baritono signor Acconci è un re etiope più unico che raro, e riuscì la vera fotografia di quello ideato dal Verdi. La signora Bianchi-Fiorio (Amneris) è anch'essa una brava artista e soprattutto coscienziosa.

La signora Aviera è stata troppo ingiustamente discussa dal pubblico e dalla stampa, prima di presentarsi sulla scena, tanto che nelle prime sere la si vedeva invasa da quel panico che facilmente fa dimenticare intonazione, espressione e perfino la parte. Bene il resto degli artisti; bene i cori, con tutto che in causa loro si sia sacrificata colle forbici buona parte della stretta finale del secondo atto. L'orchestra, sebbene contenesse poca omogeneità nella forza degli stromenti fra di loro, tuttavia ha fatto miracoli da far dimenticare il suo spostamento. Un bravo al maestro Dessy.

L'addobbo scenico abbastanza discreto, meno però il corpo di ballo che era composto di... quattro ballerine che non ballavano; molto bene in compenso gli otto moretti, allievi di quella scuola comunale di musica.

— Al teatro Re Umberto di Firenze la compagnia della signorina Emilia Lablanche ottenne una splendida accoglienza nella *Traviata* di Verdi.

La signora Lablanche fu una Violetta come da tempo i Fiorentini non ne avevano più udite. È dotata di una voce estesa, agile e dal timbro metallico e simpatico. Ella seppe provarne l'agilità senza punto ricorrere a quegli abbellimenti — creati dal capriccio di un cantante — e che alterano la frase musicale. Dovette replicare il duetto del primo atto col tenore Deliliers, un Alfredo pieno di grazia, elegante e composto, al quale se manca qualcosa non è certo né il fraseggiare corretto né l'estensione della voce, ma solo una maggior dose di anima ove il dramma lo esiga.

Un ottimo padre Germont lo è stato il baritono Pantaleoni, uno dei veterani della bella scuola italiana di canto. Dovette ripetere la romanza e l'aria « *Di Provenza il mar, ecc.* » ed al duetto con Violetta suscitò un vero entusiasmo.

Ottimamente l'orchestra diretta dall'egregio maestro Fornari e bello l'allestimento scenico.

7. Al teatro Sociale di Lecco ebbe luogo la prima rappresentazione dei *Promessi Sposi* di Ponchielli.

L'esito fu brillante. Si volle il *bis* della elaborata sinfonia e di una nuova preghiera aggiunta dal Ponchielli alla parte della Signora di Monza.

L'illustre maestro ebbe calde ovazioni e due corone d'alloro.

A parte le inevitabili incertezze di una prima rappresentazione, l'interpretazione fu soddisfacente.

Applauditissima la simpatica signora Martinez, nella parte di Lucia. Ottimamente la signora Virginia Donati (Signora di Monza). Molto bene il

tenore Passetti, il baritono Farina ed il basso Bottero.

L'orchestra fu ammirabile. Si fece una ovazione al distinto direttore Rivetta.

La musica, eccetto qualche romanza vecchia, piacque immensamente; il libretto fu giudicato incompatibile.

Caspita! I lecchesi vedono di mal occhio che si svisino in tal modo i *Promessi Sposi*.

— Al teatro dei Fiorentini, di Napoli, la prima rappresentazione della *Lucia di Lammermoor*, fu per l'impresa un successo di cassetta.

L'esecuzione piacque, quantunque in molti punti abbia lasciato a desiderare.

La protagonista signorina Cattaneo, che interpretò egregiamente la sua importante parte, fu applauditissima, e chiamata frequentemente agli onori del proscenio: del pari l'Annovazzi ed il Mastriani gareggiarono in zelo ed ebbero ovazioni ed applausi degnamente meritati.

— Il successo avuto al Dal Verme di Milano dell'opera di Verdi *Un ballo in maschera* diede da solo l'idea di tutte le fasi della fortuna teatrale: fu un succedersi di applausi e di zittii, di acclamazioni sincere e di risate ironiche. Alla signora Pisani nocque la voce strillante, sforzata negli acuti e tutta d'un colore; l'anima che mai si accalora alle melodie del cigno di Busseto e la mancanza assoluta di scena.

Al contrario di questa egregia signora, il tenore Cappelletti volle mostrarsi forse troppo padrone della scena, anche incorrendo nelle esagerazioni. Eppure se egli si muovesse meno e meno convenzionalmente, ci guadagnerebbe non poco, perché, a parte questo difetto, il Cappelletti ha bellissima voce, ed un fraseggiare abbastanza corretto. Gli fu fatta ripetere la canzone del primo atto.

Col Cappelletti s'ebbe applausi la signora Lizi sotto le spoglie del paggio Oscar.

Degli altri artisti è cortesia il tacere.

Dirigeva l'orchestra il maestro Hazon, il quale dovette non poco affaticare per rendere meno sensibili certe discordanze tra l'orchestra e gli artisti che volevano in tutto e per tutto fare a modo loro, non badando né a' tempi e meno poi alla bacchetta dell'egregio direttore.

8. La prima rappresentazione dell'*Africana* al teatro Argentina di Roma non poteva riuscir meglio.

Il teatro era affollatissimo e nelle gallerie la folla si pigiava addrittura.

Il successo fu pieno ed incontrastato. Tutta la rappresentazione fu un continuo applauso.

Le bravissime signore Singer e Musiani, e il potente tenore Sani, vecchie conoscenze del pubblico romano, furono salutati da lunghi applausi, applauditi ad ogni aria e chiamati ripetutamente all'onore del proscenio.

Riscossero meriti applausi anche il baritono Borisi, nuovo per Roma e per l'Italia, che possiede una voce forte e potente, il basso Sbordonni, i cori e l'orchestra. L'egregio direttore maestro Kuon, venne fatto segno a simpatiche ovazioni.

Ricco l'allestimento scenico.

Fu chiesta la replica di parecchi pezzi e si eseguì solamente quella del *settimino*, del duetto fra tenore e soprano, e delle famose sedici battute, le quali furono suonate tre volte, seguite dai più fragorosi ed entusiastici applausi.

Anche i ballabili dell'opera, composti dal coreografo Bini, andarono egregiamente e furono applauditi.

— Il pubblico veneziano, avido di un decente e buon spettacolo, concorse in numero stragrande al Malibran, ove avea luogo la prima rappresentazione della *Lucia*, ed alle belle melodie di Donizetti, interpretate dalla signora De Bassini e dai signori Stucci, Piergentili, Pesci e Meneghello, si lasciò andare, in alcuni punti, persino all'entusiasmo.

L'interpretazione di questi signori, presa nel suo complesso, merita lode, massimamente nel largo del gran finale dell'atto secondo.

Non taceremo che la signora Emma De Bassini, dalla voce fresca e bellissima, specie nelle note alte, s'ebbe nel *rondeau* una strepitosa duplice ovazione e che il tenore Stucci fu molto applaudito.

— Il successo riportato dalla *Gioconda* di Ponchielli sulle scene del teatro Comunale di Bologna, differenzia alquanto da quello avuto da quest'opera al teatro di Mantova.

Questione di gusti! si dice generalmente, ma fatto sta che se l'opera del Ponchielli ebbe un esito splendido a Mantova, lo ebbe invece assai meschino a Bologna, e ciò causa principalmente all'esecuzione che, nell'insieme, sortì effetto migliore a Mantova, quantunque gli artisti che la cantarono nell'una città, la cantassero nell'altra.

Ecco la cronaca della serata:

Il primo atto passò freddino; si applaudì il bari-

tono Wilman; piacque la parte della Cieca. — Il secondo atto freddissimo; molta attenzione alla *marinaresca*, alla *romanza* del tenore ed al duetto tra Gioconda e Laura. Rari applausi; nessun *bis*. Calata la tela, bisbigli della platea indicano che in parte l'aspettativa è delusa. — Fecero buona impressione il terzo e quarto atto. Con insistenza si volle il *bis* della *danza delle ore*, la quale nella parte coreografica non lasciò nulla a desiderare. Si volle pure il *bis* del finale del terzo atto che destò sincera approvazione. — Il quarto atto non ebbe le accoglienze già fatte in altri teatri, il che si deve in parte al tenore Frapolli, non troppo idoneo alla sua parte.

Buonissima l'orchestra diretta dal chiaro maestro Mancinelli: le masse corali pure discrete.

La Mariani-Masi fu ritenuta somma in molte frasi, nel finale del terzo atto e nel terzetto e duetto del quarto atto; non così nel resto. — Si apprezzò molto la Mariani De Angelis. — Il Wilman fu applauditissimo; solamente lo si trovò alquanto esagerato nella parte drammatica.

Tutto sommato, l'effetto prodotto nel pubblico dallo spettacolo, fu inferiore all'aspettativa.

9. L'elegante teatro Niccolini, di San Casciano, è stato aperto per una serie di rappresentazioni domenicali, con quel gioiello d'opera, che è il *Don Pasquale* di Donizetti, e col più brillante e meritato successo.

La parte del protagonista fu affidata al signor Cesare Ristori che con la sua bella, robusta e fresca voce; con la squisita maestria con cui sa scegliere e usare le più riposte risorse dell'arte; con la comicità sempre corretta, sempre di ottimo gusto, con cui sa governare e la dizione e il gesto, seppe meritarsi continui applausi.

E col Ristori furono meritatamente applauditi l'egregio tenore signor Angelo Chinelli, e la prima donna signorina Leonilde Mariotti, alla quale la voce simpatica e intonata e il buon metodo di canto promettono brillante avvenire. Anche il baritono signor Stiatessi ha la sua parte di merito nel successo.

13. Le imprese dei due teatri di Roma, l'Argentina ed il Costanzi, nell'inaugurare la stagione autunnale sono partite da opposti criteri. L'Argentina ha dato maggiore importanza all'opera ed ha esordito con una buona esecuzione dell'*Africana*. Il Costanzi ha preferito il ballo ed ha cercato che la riproduzione del *Sieba* del Manzotti avvenisse sotto i migliori auspici, riservandosi poi di presentare al pubblico a suo tempo un buon spettacolo di musica.

Il ballo *Sieba* fu però preceduto dall'*Ernani*, nella quale opera il pubblico romano ha fatto conoscenza con due giovani artisti, il tenore Prevost ed il baritono Rubirato.

Entrambi possiedono due voci potenti: il Prevost anzi, alla potenza aggiunge un timbro simpatico, argentino, squillante. Peccato che sia affatto nuovo nell'arte del canto e come tutti i giovani, canti esclusivamente colla voce, con troppa voce.

Alla signorina Colonna che sosteneva la parte d'Elvira, manca quello che si dice in musica la giusta misura. Ora canta assai animata, e mostra un sentimento spinto fino al punto di dimenticare le buone regole dell'intonazione, ora abbandona le frasi più salienti e dimostra una smania di troncature le cadenze, quasi temesse di non poter finire il pezzo che ha cominciato a cantare. Eppure essa possiede tanti elementi di vittoria a cominciare da un'elegantissima figura che la rende subito simpatica al pubblico.

L'artista superiore nell'*Ernani*, è il basso Silvestri, il quale, nell'aria grande dell'atto primo, sollevò il pubblico al più sincero entusiasmo.

Dirigeva l'orchestra il maestro Marino Mancinelli il quale, posto a lottare con elementi eterogenei, è riuscito vittorioso dalla lotta ed il pubblico volle ricompensarlo facendo ripetere il famoso finale dell'atto terzo.

14. Il teatro di Società di Treviso offriva un aspetto imponente alla prima rappresentazione della *Carmen* di Bizet. Tutti gli intelligenti erano al loro posto, attenti per ascoltare religiosamente e giudicare dell'opera nuova. La sala era abbellita da graziose signore e da non meno graziose villeggianti, in toelette varie eleganti e semplici.

Ecco come s'esprime a proposito di questa prima rappresentazione l'egregio critico d'un pregevole giornale locale:

«L'opera piacque assai, e riudita, piacerà ancora più, perchè è lavoro d'arte coscienziosissimo che abbisogna di studio per essere compreso veramente nelle sue recondite bellezze, rifuggendo il genio di Bizet dai mezzucci volgari per ottenere gli applausi.»

In quanto all'esecuzione veggasi il nostro articolo speciale sulla *Carmen*.

15. Il *Barbiere di Siviglia* venne rappresentato al teatro dei Fiorentini di Napoli in modo che non

lasciò a desiderare nulla al numeroso pubblico accorso.

Gli artisti erano tutti al loro posto, tutti facevano del meglio per non rimanere l'uno dietro all'altro nella bontà dell'esecuzione.

La signorina Marzolla è una graziosissima Rossina, piena di quel brio e di quella furberia ch'è parte importante del personaggio che rappresenta e cantò con valentia.

Il Frigiotti fu un Don Bartolo inappuntabile, interpretandone il carattere in modo comichissimo.

Vanno anche lodati il La Morgia (Figaro) ed il Poggi (Don Basilio), ed una lode spetta pure all'Annovazzi (Almaviva) ed alla Labanchi (Berta).

Uno speciale encomio lo si deve al maestro Mugnone, che diresse colla solita accuratezza e precisione, ed all'orchestra ch' eseguì con molta maestria.

— Dopo l'*Ernani* si è dato al Politeama Gra di Alessandria l'opera *Un ballo in maschera*, allestita con qualche fretta, per potere poi, con comodo, mettere in scena i *Promessi Sposi*. Nel *Ballo in maschera* la prima donna Carola Caroli ha avuto un successo maggiore che nell'*Ernani* ed è stata applaudita a tutti i pezzi. La parte di Ulrica era affidata alla Mestres, che canta molto bene la sua parte e che fu molto festeggiata. *Debuttò* sotto le spoglie virili di Oscar la Russel, artista assai pregevole e che è fra le altre cose una bellissima donna. Ella, in questa parte di non grande importanza, riportò un successo magnifico ed è stata applaudita assai tanto dopo la prima aria: *Volta la terrea*, quanto dopo la ballata: *Saper vorreste*. Un altro *debutto* fu quello del baritono signor Florido Salvi. Il Salvi ha una voce forte, estesa e canta con molto sentimento. La parte debole dello spettacolo si fu il tenore.

— A Vigevano ebbe buonissimo esito l'opera del maestro Pedrotti: *Tutti in maschera*, eseguita dai signori artisti: la Restelli, la Crippa, Cammarota, Mircky e Trinci. Tutti gli artisti vennero replicatamente applauditi.

16. La prima rappresentazione dell'opera *Marta* al teatro Nazionale di Firenze ebbe un esito felice. Le signore Ada Bonner ed Argentina Pallavicini furono molto applaudite e riscosero le principali simpatie del pubblico.

17. E al teatro Niccolini di Firenze, la musica della *Linda* ebbe accoglienza non meno felice; ne furono vivamente applauditi parecchi pezzi, e di uno si volle la replica, quantunque, nel complesso, la esecuzione lasciasse più di un desiderio. Il che è immancabile ad una prima rappresentazione e tanto più quando vi prendono parte cantanti nuovi e che si presentano al pubblico per la prima volta.

E appunto si presentavano al pubblico per la prima volta le signorine Ida Morena (Linda) e Nina Fride (Pierotto); due allieve di quella celebre signora Marchesi, che in questi ultimi anni popolarono il teatro melodrammatico di ottime cantatrici.

Le signorine Morena e Fride furono festeggiate dagli spettatori con applausi, con chiamate al proscenio, col *bis* dell'adagio del loro duo, e con profusione di fiori. Con loro ebbero pure applausi il tenore signor Ighinelli, il baritono signor Buti, e il basso-comico signor Tessada. Il maestro Catalanotti, che concertò l'opera con poche prove, ne uscì lodatissimo.

19. Dopo l'esito abbastanza infelice della *Gioconda*, cominciarono le rappresentazioni del *Faust* al Comunale di Bologna.

In ordine di merito segualiamo anzitutto il basso Tamburini e dopo la signorina Bulicoff, una brava e simpatica Margherita, che non ha bisogno di tingersi le trecce bionde.

Il Frapolli si mostrò miglior interprete nella parte dell'innamorato alchimista che non in quella del proscritto Grimaldo. Ebbe momenti felici ed emise stupendamente il *do* nel finale della romanza.

Il Vizzani ex-tenore trasformatosi in baritono, non poteva riuscire altro che un'anomalia. Pare impossibile che tali enormezze debbano verificarsi sulle scene del Comunale.

L'orchestra diretta dal Mancinelli fu all'altezza delle tradizioni del teatro. Buono l'allestimento scenico: discretamente i cori; male le seconde parti.

20. La popolare opera di Verdi *Un Ballo in Maschera*, rappresentata al Malibran di Venezia, ebbe esecuzione complessivamente manchevole. Si procedette a sbalzi: gli atti primo e secondo furono eseguiti infelicamente, ove ne togli qualche tratto, per esempio la scena di Ulrica, signora Pia Le Roy, col coro, ch'è andata abbastanza bene. Gli atti terzo e quarto camminarono un po' meglio. Fu ripetuta la stretta del duetto tra soprano e tenore, congiugi Stucci, dell'atto terzo; e la seconda parte della romanza del baritono, Piergentili, nell'atto quarto.

Il maestro Acerbi deve aver sudato una camicia e anche più di una, per trovar modo di conciliare, coprendole con dei fortissimi, le stonazioni di chi cresceva con quelle di chi calava!

Non si può, per altro, passare sotto silenzio la voce bella, calda e poderosissima della signora Stucci.

22. Con una piena da sbalordire e con un ottimo successo si è inaugurata la stagione autunnale d'opera nel teatro Tosi Borghi di Ferrara.

La musica della vecchia *Jone* così ricca di melodia, da cui scatta, in mezzo a scurrilità e a difetti, così larga copia d'originalità e di aspirazioni venne anche questa volta assai gustata dal pubblico. Tutti gli esecutori furono calorosamente applauditi. Specie la signora Giuseppina Levi che va messa prima in linea di merito, la signora Bossi e il tenore Dalpasso. Degni pure di lode il baritono De Magis e il basso Fabbri. Qualche neo nelle parti comprimarie. I cori bene. L'orchestra benissimo. Il signor Grisanti, un abile e simpatico maestro.

L'allestimento scenico una vera miseria e guasta. Scene e vestuari sconci.

— Alla Pergola di Firenze, davanti un uditorio numerosissimo e distinto, fu data la prima rappresentazione della *Mignon* di Thomas, con un successo degno d'un'opera impareggiabile.

Il lavoro musicale, non occorre ripeterlo, è un capolavoro di delicate e deliziose miniature, che il musicista ammira anche se non crede che l'effetto teatrale possa sempre corrispondere alla dottrina, all'ingegno, all'elaborato stile dell'autore. Ma il pubblico trovò bella e finalmente condotta la musica. L'illustre critico Biaggi della *Nazione*, parla di quest'opera con quell'ammirazione colla quale si parla di un capolavoro, e le dedica una dotta e splendida appendice.

L'esecuzione per parte dell'orchestra, diretta con bravura dal maestro Fornari, fu lodevolissima. La signorina Lablanche mostrò artista di fine e squisito talento e nel canto e nella scena, e il pubblico molto la festeggiò. Il valente tenore Devilliers e il baritono Pantaleoni, maestroni e nel canto e nella scena, meritarsi applausi sinceri e mostraronsi artisti di gran merito.

Abbastanza bene anche la signora Bressolle nella parte di Filina.

— La vecchia, ma pur sempre bella opera *Linda di Chamounix* del maestro Donizetti, ebbe liettissime accoglienze al teatro Argentina di Roma.

La signorina Musiani, una perfetta Linda, e la signora Maccaferri-Scarlatti piacquero moltissimo per la bella voce, pel canto corretto e per il modo di porgere, e furono ripetutamente applaudite. Anche il baritono Giraltoni cantò da grande artista. Benissimo il basso Sbordonì e il basso comico Carbonetti.

Ma chi addirittura fanatizzò, fu l'esordiente tenore Cuttica. Salutato al suo apparire in scena da un lungo e continuato applauso, fu fatto segno a grandi ovazioni in tutta l'opera.

Bene i cori, benissimo l'orchestra diretta da quel valente maestro che è il Kuon, al quale, dopo la sinfonia, fu offerta una bellissima corona d'alloro; bello l'allestimento scenico.

23. Al teatro di Voghera ottenne un bellissimo successo l'*Arrigo II* del maestro Palminteri. Il simpatico autore venne acclamato ad ogni pezzo. L'esecuzione affidata alle signorine Imperia e Borganì ed ai signori Giannini Sirani e Marcucci riuscì ottima.

24. Al Dal Verme di Milano fu eseguita l'*Africana* del Meyerbeer con un successo, diciamo addirittura, affatto contrario a quello desiderato dal pubblico.

Incominciando dalla interpretazione complessiva dello spartito, dovuta al maestro signor Roncagli, quasi ad ogni tratto c'era da notare qualche alterazione nei movimenti. In quanto agli artisti fatta eccezione per il basso signor Paoletti, per il tenore signor Caldani-Kuon, che dispone di una voce tanto bella negli *acuti* quanto ingrata nel *medium*, e al quale il personaggio di Vasco di Gama si adatta meglio di ogni altro, tutti gli altri interpreti principali non potevano, per la loro particolare indole artistica, assecondare in niun modo gli intenti del concertatore.

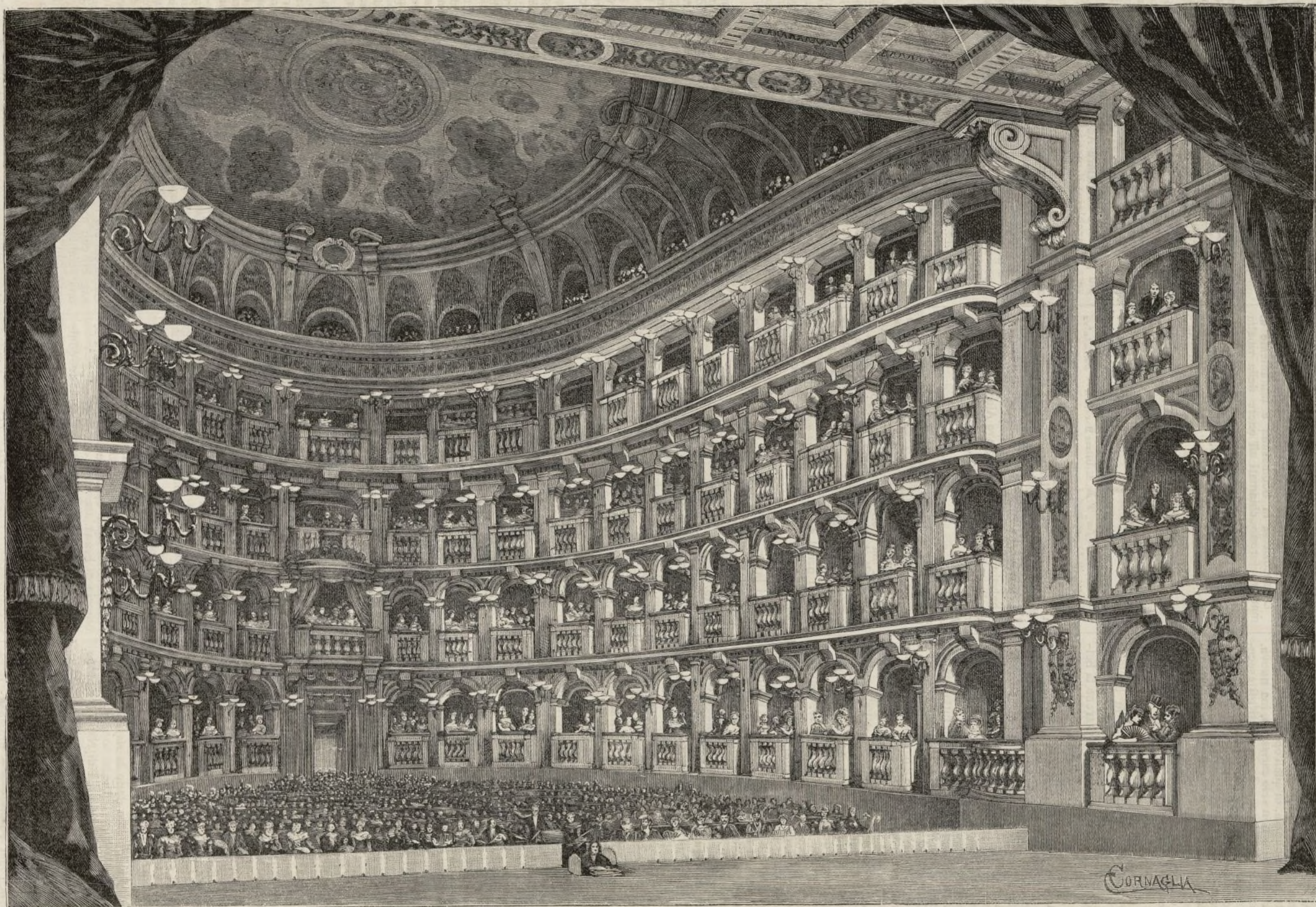
Degli altri, meglio tacere.

— Al teatro Civico di Cagliari venne eseguita l'opera *I Puritani* di Bellini, la quale sortì abbastanza buon esito per merito principale della signorina Dolores Buireo che nella parte d'Elvira riscosse i più calorosi applausi.

Il tenore Nicola Figner (Arturo) è quasi un esordiente, e perciò ha bisogno d'esser incoraggiato. Il baritono signor Acconci nella parte di sir Riccardo piace poco.

Il basso Megia (sir Giorgio) canta di buona scuola, con vero sentimento artistico e si è fatto applaudire specialmente nel secondo atto.

I cori potevano andar molto meglio.



IL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA.

L'orchestra, diretta dal maestro Dessy, discretamente: la messa in scena meno che mediocre.

26. Al teatro Niccolini di Firenze ebbe un esito bellissimo il *Don Pasquale*. La musica, tutta vivacità e tutta freschezza, di quell'opera di Donizetti, riuscì a' fiorentini non solo carissima, ma nuova.

Cooperarono al buon successo tutti gli esecutori: la signorina Novak, specialmente, dotata di una voce di bel suono ed educata a buona scuola; il tenore signor Chinelli, che è un buon cantante; il baritone signor Buti, un vivacissimo dottor Malatesta; il signor Tessada, un Don Pasquale ottimo e che ricorda la buona scuola d'un tempo; e il maestro direttore signor Catalanotti, che concertò e diresse l'opera da valentissimo.

— Il successo riportato dagli *Ugonotti* di Meyerbeer al teatro Costanzi di Roma fu davvero grande.

Quasi tutti gli artisti che interpretarono la bellissima opera di Meyerbeer sono vecchie conoscenze del pubblico romano. La signora Fossa salutata al suo apparire in scena, destò l'ammirazione generale: nel duetto con *Marcello* e in quello con *Raul* e nel terzetto finale fu oltremodo applaudita. La signorina Adler sostenne con molta valentia la parte di regina e riscosse applausi specialmente nel secondo atto. Il paggio, signora Sinneberg, fu sempre ammirabile. Che dire del bravo tenore Orisi? Salutato da una lunga salva di applausi continuò a meritarseli in tutta l'opera.

Tanto il basso Maini, che è sempre un *Marcello* di prim'ordine, ed il Silvestri furono fatti segno a ripetuti applausi. Non guastò il baritone Blasi. Bene le seconde parti, benissimo i cori, egregiamente l'orchestra diretta dal bravo Marino Mancinelli.

28. La prima rappresentazione della *Lucia* al Paganini di Genova ebbe esito soddisfacente.

Piacque la signora Carlotta Leria, particolarmente nel *rondo* del terzo atto, pezzo che disse molto bene e che le fruttò un caloroso, unanime, prolungato applauso.

Il giovane tenore signor Paolo Alberti ha bella, potente voce dal timbro simpatico e, studiando, abituandosi alle difficoltà della scena, tanto impacciose per chi esordisce nell'arte, diverrà artista a pochi secondi. Egli sostenne bene la parte di Edgardo e in più punti dello spartito ebbe meritati applausi, come pure fu applaudito qua e là il baritone signor Caltagirone.

29. Al teatro di Treviso dopo la *Carmen* che riportò esito così splendido, venne allestito il *Salvator Rosa* del Gomes.

Nell'interpretare quest'opera meritosi clamorosi applausi il signor Augusto Parboni cui è dovuto principalmente il buon esito dello spettacolo. Dopo questi, vanno lodati gli artisti signore Feliciana Tancioni, Maria Peri e signori Santinelli e Fradelloni.

E fu come sempre acclamatissimo il maestro Usiglio, il valente direttore d'orchestra.

— Il *Trovatore* di Verdi sortì un esito bellissimo sulle scene del teatro di Livorno. Interpretarono quest'opera gli artisti signore Giannetti e Garulli e signori Pizzorni e Villani.

— Al teatro di Casalmonteferrato piacque assai il *Faust* eseguito dagli artisti Savelli, Pontotti, Girzi, Carnelli e Curti, i quali tutti riscossero applausi. Fu pure molto acclamata l'orchestra nella persona del suo direttore maestro Mascheroni.

— E la *Traviata* fanatizzò a Savigliano. La signora Elisa Corona, una buonissima Violetta, fu applaudita per tutta la rappresentazione. Unitamente alla signora Corona il pubblico festeggiò pure gli artisti Ganzini e Reinaldi.

— L'ultima rappresentazione dell'opera *Mignon* del Thomas alla Pergola di Firenze segnò uno splendido trionfo per la signorina Lablanche e per il tenore Deliliers che superarono se stessi nel rendere a perfezione quella simpatica opera. La Lablanche raccolse le più splendide ovazioni nella *Styrienne*, dopo la quale venne chiamata tre volte al proscenio, nel duetto delle *Rondinelle*; e in tutto il duetto dell'ultimo atto col Deliliers: duetto rappresentato drammaticamente e cantato con tutta la passione ed il sentimento dei quali sono capaci questi due esimi artisti. Ottimamente Pantaleoni e la Zanon (Federigo) che fu applauditissima nel « *In veder l'amata stanza* » detto stupendamente. Bene anche la Bressolle. L'orchestra non poteva andar meglio.

Il maestro concertatore e direttore Fornari fu applaudito grandemente dopo la *sinfonia* ed il *preludio* del secondo atto.

30. Al teatro dei Fiorentini di Napoli, ottenne un bellissimo successo, la nuova musica del maestro Delfico *Isolina* o *Il parafulmine*.

Furono applauditi e replicati parecchi pezzi: il pubblico, abbastanza numeroso, volle rivedere parecchie volte al proscenio, il Delfico, al quale furono fatte lusinghiere ovazioni.

La musica del *Parafulmine* è graziosa, ricca

di melodia, scintillante di gajezza vera. Essa ha alcune parti nelle quali, per estro brioso e sicurezza di fattura, si sente il maestro; un'armonia di particolari e una eleganza di forma che rivelano, a chi non lo conoscesse, l'artista.

L'esecuzione fu buonissima e unitamente al maestro furono chiamati all'onore della ribalta gli artisti principali: le signore Cattaneo, Cestarelli-Mugnone e l'esordiente signorina Morgante, nonché i signori Montanaro, Frigiotti, Poggi.

IL DIARISTA.

Rivista Drammatica

SOMMARIO: *Sul Jung Frau*, di Ulisse Barbieri. — *Dall'Ombra al Sole*, di Libero Pilotto.

Il Barbieri continua ad amareggiare coi drammi a fondo cupo, ove riddano i delitti, le passioni selvagge e violenti; ove il buon Ulisse si tuffa avidamente nel sangue, vi si sdraja, vi sguazza, vi s'assopisce volentiersamente. Dalle « foreste imballamate » ove passeggiava Aida, il Barbieri è salito sul Jung Frau, ove si svolge la leggenda in due atti in versi che s'intitola appunto: *Sul Jung Frau*.

Hermann è un bel giovinotto robusto, tarchiato, dai garretti di ferro, dal piè di camoscio, dall'occhio di linca, dal colpo sicuro, dal cuore freddo ed orgoglioso. Egli arde d'amore per Alda — la bella orfana raccolta da Franz — che lo rispetta, lo teme, ma non può amarla. Eppoi il cuore di Alda è già di Carlo, il pallido e sentimentale figlio di Franz: vecchio pazzo che dopo la morte della figlia ingannata e tradita, ha giurato di rifare l'uomo; e studia, medita, disegna e scolpisce modelli per il suo futuro *uomo-modello*. Dio non ha saputo fare l'uomo — dice talvolta il vecchio — io... lo farò.

Carlo deve partire per la pianura affini di vendere i lavori fatti nel verno: egli tornerà carico di doni per Alda sua, della quale chiederà la mano di sposa.

Carlo parte, e la campana dell'Eremo suona a morto.

Triste presagio!!!

Chi parte perde terreno, chi rimane può guadagnare qualora egli voglia: così dice Marta al figlio Hermann, del quale ha scoperta la fiamma che nutre per Alda. Ed entrambi prendono d'assalto Alda; ma Alda non s'arrende e si serba fedele al suo Carlo.

Rigettato così crudamente, ferito nel suo amor proprio, Hermann se ne vendicherà e... terribilmente. Un giorno, Hermann porta da Breken ad Alda una lettera di Carlo che le annuncia il prossimo suo ritorno. Gioisce l'innamorata fanciulla ed il rivale la guarda con occhio torbido e freme. Quel Carlo ella l'ama, ed egli, Hermann, non vuole.

— Io non t'avrò, ma nemmeno lui.

— Tu l'ucciderai?... — No, non sono sì vile da appostarlo, aspettare che giunga a tiro della mia carabina per stenderlo a terra morto, come faccio co' camosci. Egli ha paura dello scoppio della carabina: più volte l'ho veduto impallidire e tremare udendo gli spari di quest'arma: non merita l'onore di un mio colpo, né quello della morte del camoscio di lui più forte e fiero. La strada più corta che conduce da Breken è attraversata dal fiume, sul quale è gettato per ponte una tavola stretta e debole; due uomini di fronte non possono passare: lo incontrerò il mio rivale, e strettamente abbracciati sugli irti scogli dell'alveo del fiume rimbaleranno i nostri corpi; le acque cupe che impetuose scendono dalla montagna, ed irose si frangono contro quegli scogli, li inghiottiranno.

Inorridisce Alda a quella confessione, e pur di salvare la vita dell'amato Carlo ella è pronta a tutto, anche a darsi in balia di quell'uomo che poco prima aveva rigettato con ribrezzo. Quell'amore che Hermann supplicava da lei, ora è lei che glielo offre... Ma Hermann dopo un istante di esitazione rifiuta quell'elemosina... respinge Alda che vuole impedirgli il passo, e corre ad attendere Carlo.

Alda barcolla e cade svenuta. Appena rinsensata chiama al soccorso... ed invece vede arrivare Franz dai cui occhi sgorgano lacrime amare... corse a scontrare il figlio, fu testimone della... orribile morte. Alda caccia un urlo e cade fra le braccia di Franz.

La campana dell'Eremo suona a morto come quando Carlo partiva; ma questa volta è... per lui.

Se il Barbieri lasciasse un poco quella sua mortimania e si desse seriamente allo studio, potrebbe dare alla drammatica italiana se non dei capolavori, almeno roba da poter reggere con maggior soddisfazione sua, del pubblico e dell'arte.

Dall'Ombra al Sole, è la rivincita che noi auguravamo si prendesse Libero Pilotto, sulla *Canzone delle Canzoni*. E la rivincita fu splendida; poichè la nuova commedia è veramente buona: piena d'ottime situazioni comiche, di frizzi che colpiscono giusto; dialogo vivace, caratteri disegnati maestrevolmente. La scena succede in un paesetto vicino a Verona, nella quale dobbiamo trasportarci per prendere il nodo della commedia.

Quando gli austriaci comandavano ancora in Verona, un colonnello erasi sposato — non potendola avere altrimenti — Adelaide, un bel tocco di ragazza, che piantò in Verona, al primo cambio di guarnigione, disperata ed in piena miseria. Raccolta dalla madre d'Anselmo, presto se la intese col padroncino, al punto di... sicchè non fu più possibile licenziare Adelaide senza promuovere chiacchiere; il marito di questa non si fece più vivo, per la qual cosa vissero sempre insieme maritalmente. Dalla loro unione è nato, come abbiamo detto, un figlio: Carlo.

Come le cose passassero fra Anselmo ed Adelaide è per tutti un segreto... cioè... no... non lo è per Giacomo vecchio ed affezionato servo, e per don Filippo, a cui è stato confidato in confessione.

Don Filippo è il vero tipo del prete, egoista, simulatore profondo, simoniac, sudicio di fuori e di dentro, scaltro fino alla furfanteria... pronto a tramare a danno del prossimo, nemico giurato del progresso, cattolico per la bottega, ateo per il resto.

Don Filippo fruisce di quel segreto per rendersi schiavi Anselmo e la pseudo-moglie, e li sprona a far un prete del loro figlio; si fa donare una villa ed un podere promettendo una speciale benedizione del papa, che li assolve del peccato di convivenza sacrilega commesso.

A questo speculatore della religione, fa contrasto la bella figura di don Gaetano, il prete lombardo, vero cristiano per convinzione non per fanatismo, amante di Dio e della patria, nemico giurato della genia pretesca, della quale fu vittima fin da piccino.

Don Gaetano non esitò a salire in pergamo colla coccarda tricolore sulla cotta, e predicare colla fede di Cristo, l'amor di patria... Al grido di guerra di Garibaldi, accorse nel Tirolo ad esercitare le sue funzioni nelle file dei garibaldini... ed a memoria dell'onorata divisa del capitano immortale, nelle grandi occasioni porta sotto la nera zimarra un panciotto rosso fiammante.

Il suo carattere aperto urtò la suscettibilità di don Filippo, che appena seppe della scappata in Tirolo con Garibaldi ne fece un caso speciale al vescovo, e ne ottenne la retrocessione da parroco a cappellano.

Carlo è in seminario da dodici anni, ed ora sta per ritornare, avendo ricevuto gli ordini minori, per qualche mese per poi farsi conferire gli ordini maggiori ed essere consacrato prete.

Coi genitori di Carlo vive Lisa — una cuginetta rimasta orfana e raccolta dagli zii — che egli ha veduta solo una volta da bimba.

Lisa è un follettino, allegra, tutto brio, tutto chiasso: riprova il bigottismo degli zii e ne dà tutta la colpa a don Filippo che abborre, ed ama invece il suo buon amico don Gaetano. Lisa scommette coll'amico suo che quando Carlo entrerà in casa, ella gli salterà al collo e gli applicherà un bel bacio. Il bacio rimane un pio desiderio, poichè Carlo tutto compunto ed umile guarda appena la cugina e le parla subito di Dio, de' santi, di rassegnazione ed infine di che sarà per lui: « Una buona sorella in Cristo. »

Il tempo intanto scorre... i due cugini divengono meno riserbati, si danno del tu, giuocano insieme... Carlo si scuote del suo misticismo, guarda Lisa, la trova bella... l'ama... ed è costretto a soffocare quella passione perchè è prete; deve far tacere i suoi istinti d'uomo per non frangere quei voti che suo malgrado ha profferito. Od uccidere il prete o uccidere l'uomo. E Carlo vuol uccidere l'uomo, perchè sa che il desiderio de' suoi genitori è quello che egli sia prete.

Lisa pure l'ama... ed ha indovinato che la vita del prete non era fatta per Carlo... il suo Carluccio d'una volta, allegro, scapatelto... manesco... in seminario di certo glielo hanno barattato, — e che il poverino si sacrifica per non dispiacere ai genitori. Dipanando con Carlo una matassina di cotone, Lisa gli narra la storia del bacio... poi un sogno... oh il bel sogno... Sognò che il suo Carluccio era tornato vestito da ufficiale dei bersaglieri con un bel mazzo di piume nel cappello, una sciabola lucente e tanto lunga che strascicava con orgoglio... Lui era saltato al collo di tutti, li aveva abbracciati e baciati... aveva chiamata lei la sua sposina... Poi... s'erano innamorati... e gongolanti di gioja essi e gli zii erano iti al tempio ove don Gaetano gli aveva sposati... Ma era un sogno... un mero sogno...

Carlo indovina che la cugina lo ama e vorrebbe strapparsi il collare, lacerare quella nera vesta divenuta per lui la camicia di Nesso, ma... gli manca il coraggio. Lisa però ne ha per tutti e due. Strappa finalmente di bocca a Carlo la confessione del sacrificio che sta per compiere, ed udito come è ancora in tempo a rompere i voti, lo consiglia, anzi lo obbliga a dir tutto ai genitori; se no, lei darà fiato alla tromba e spiffererà tutto.

Carlo promette ed eseguisce: anzi... va più in là, poiché asserisce d'essere innamorato di Lisa e di volerla condurre in isposa. Questo non entrava nel combinato; ma Lisa l'asseconda avendogli promesso d'ajutarlo a togliersi il collare.

Scena e quadro; Anselmo ed Adelaide si disperano, non già perchè Carlo non vuol far più il prete, anzi questo lo vedono volentieri, ma temono che don Filippo propali il famoso segreto.

Dalla costernazione in cui sono quei due buoni vecchi li trae una voce allegra: quella di don Gaetano, che non vede alcun male in quanto sta per far Carlo, approva e lo invidia. Quanto allo spauracchio di don Filippo penserà lui a metterlo a dovere.

Ha promesso; ma mantenere... Quali argomenti adopererà per indurre don Filippo a lasciar libero Carlo... Giacomo gli viene in aiuto, gli narra quanto sa sui padroni e su don Filippo. Eh! con quella po' po' di arma in mano è certo della vittoria. Indossato il *gilet* delle grandi occasioni prende don Filippo per benino e gli ripete la parabola dell'alberetto cresciuto infruttifero all'ombra, e che abbisogna di sole. Per uscire di metafora, l'alberetto è Carlo cresciuto all'ombra dell'altare, il sole è... Lisa. Don Filippo s'infuria maledettamente e da neo-canonico quale è minaccia di scagliare su tutti il *maledictio vobis*.

Don Gaetano comincia a seccarsi di quelle scenate, mostra il suo panciotto e gli dice: Lei vada su in alto a scagliare il *maledictio vobis*, ed io vo' dal vescovo a raccontarle le sue bricconate.

Rimane interdetto il birbaccione vedendosi scoperto, nega... s'arrabbia... poi prega... concede e promette a don Gaetano che lo ajuterà a far togliere il collare a Carlo.

La fausta notizia, comunicata alla famiglia, la fa esultare di contento...

— Lisa e Carlo si sposano e buona notte.
— Adagio, signora lettrice, adagio... lei dimentica che Lisa ha secondato Carlo passando per sua innamorata, ma non lo è, od almeno non spera tanto. Don Gaetano sa l'amore di Lisa per il cugino, ne suscita la gelosia dicendo a Carlo che troverà donne più belle di quella e più amorose; Lisa nega recisamente e dice essere impossibile amarla più di lei.

— Brava. Io non c'ero arrivato.
— Dunque la commedia è graziosa?
— Graziosissima. Sono tre atti ben fatti, che si odono e si riodono con piacere.
— E dica, la morale?...
— La morale la dice don Gaetano, e ritornando sulla parabola dell'alberetto conchiude d'andar guardandogli nello scegliere la carriera nella quale indirizzare i figli, perchè molte volte si erra, e non sempre si può giungere a tempo a trasportare la pianta dall'ombra al sole. ALPINOLO.

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: Produzioni nuove e vecchie del mese di ottobre

Adesso i teatri di Parigi sono in piena attività; esporremo per ordine di data il movimento teatrale.

Il teatro Cluny ha rappresentato un vaudeville in tre atti, *Les noces de Mademoiselle Loriquet*, di Grenet-Dancourt, autore nuovo, che ha avuto l'ambizione di fare una produzione teatrale e vi è abbastanza riuscito.

Les noces de Mademoiselle Loriquet hanno un fondo serio ed una morale esemplare in mezzo a situazioni comiche.

Si tratta di un giovine che, in procinto di contrarre un ricco matrimonio, incontra a un tratto un'operaja da lui un tempo amata e resa madre. Mediante un voltafaccia che è un vero colpo di scena sposa l'antica amante.

L'Odéon ha rimesso nel suo repertorio per le rappresentazioni della domenica e del lunedì, un'antica produzione di Alessandro Dumas padre, *Charles VII chez ses grands vasseaux*, che data dall'epoca romantica.

Questo dramma vigoroso e tuttora attraente, ha prodotto effetto, ed ha vantaggiosamente surrogato le due produzioni nuove che erano sul car-

tellone, le quali nondimeno dovevano presto cedere il posto alla riproduzione della *Maitresse legitime*.

È questa la prima commedia di un editore-libraio, Luigi Davyl, la cui casa aveva dovuto soccombere in conseguenza di cattivi affari.

La *Maitresse legitime* ha ottenuto un nuovo successo. Si è di nuovo ascoltato con piacere questo dramma intimo che ha in mira di dimostrare che una donna liberamente consacrata dal suo amore alla esistenza d'un uomo diventa moralmente legittima quanto possa esserlo una moglie, senza contare che il suo affetto è più sincero e più provato. D'altra parte alla fine della produzione, l'amante è ricompensata della sua fedeltà, perchè, diventata vedova di un marito che l'aveva abbandonata, è definitivamente sposata dal suo amante.

Il romanziere naturalista Alessio Bouvier ha fatto rappresentare al teatro dello Château-d'Eau un dramma tratto da un suo romanzo, la *Dame au domino rose*.

Il punto di partenza di questo dramma è la storia d'una donna che, in mezzo ad un ballo in maschera, lascia suo marito per fuggire con un amante, al quale affida una grossa somma, che ha involata dalla cassa conjugale. L'amante che è un mascalzone, piglia il danaro e si disfa della donna in guisa da far credere che si sia affogata.

Ma lo stesso ribaldo era stato amante di un'operaja che ha di lui una figlia, e da ciò sorgono nuove peripezie che lo traggono a un duello precisamente col fidanzato della detta figlia, fattasi adulta. Ora, nel momento in cui le spade sono incrociate, comparisce agli occhi spaventati del traditore una donna in domino rosa che gli pare lo spettro vendicatore della sua prima vittima. Questo effetto non era nuovo sul teatro, ma nondimeno ha fatto effetto.

Dobbiamo però osservare che Alessi. Bouvier se ha slancio e immaginazione per lo svolgimento di un romanzo popolare, manca dell'esperienza necessaria ad un autore drammatico.

Altra riproduzione al teatro della Gaîté di un dramma celebre di Alessandro Dumas, padre, la *Tour de Nesle*, ha incontrato molto per quella potenza d'effetto e azione drammatica, per cui gli antichi drammi hanno meritato di sopravvivere alla loro prima voga, rimasta popolare e universale.

Il teatro dello Châtelet si è riaperto con un dramma storico e militare, tratto da Erckmann-Chatrian da uno dei loro romanzi nazionali più in voga: *Madame Thérèse*. Ma non ha avuto in tutto lo stesso successo del romanzo.

Le Fantaisies Parisiennes hanno dato un vaudeville in quattro atti, *Les noces de Tocasson* di Enrico Rougnet, autore divertente, ma che questa volta ha spinto la facezia e la stravaganza sino alla esagerazione. La sola cosa curiosa si è che la musica nelle molte strofe delle *Noces de Tocasson* è stata composta, o meglio, imitata, da Leopoldo Stapleaux, autore di romanzi. Certamente la sua fama di romanziere non sarà eclissata dal suo talento musicale!

I Bouffes du Nord, il cui impresario aveva appartenuto alla Comune del 1870, dopo il dramma della cittadina Luisa Michel, ha voluto darne un altro di una donna politica, Ubertina Auclere. Sotto il titolo di *Femme libre*, questo dramma vuol rivendicare il diritto del sesso femminile ad unirsi al mascolino senza le formalità del matrimonio. La tesi non è sostenuta e sviluppata in guisa da attrarre l'attenzione del pubblico e convincerlo. Per lo che ha fatto subito fiasco.

Al teatro del Palais Royal è riuscita una commedia fantastica e divertente di Chévyot e Duru: *Le Truc d'Arthur*. È di una lepidezza un po' volgare, ma attraente. Si tratta di un buontempone parigino che, al momento di ammogliarsi, vuole disfarsi di una *cocotta*, dalla quale è troppo amato, col farle credere che egli è un domestico travestito sotto gli abiti del suo padrone. La *cocotta* lo ama cionnonostante. Ma quando scopre che il supposto domestico è semplicemente un uomo come un altro, senza alcuna originalità, quale insomma lo conosceva dapprima, la sua passione si raffredda e cessa di fare da regina con quel falso Ruy Blas.

Alle Nouveautés ed alle Folies-Dramatiques, due nuove operette hanno incontrato il favore del pubblico.

Quella delle Nouveautés ha per titolo: *Le Coeur et la Main*. La musica è di Carlo Lecocq, il libretto di Nutter e Beaumont.

L'argomento rassomiglia molto per l'intreccio all'altra operetta, *Le jour et la nuit*.

Vi sono però scene divertenti, e, per di più, situazioni favorevoli allo spartito.

La musica di Lecocq tradisce l'ambizione di passare dalla operetta all'opera comica.

Ma vi sono pezzi, nei 23 che lo compongono, che meritano ed avranno un vero successo di voga.

La nuova operetta delle Folies-Dramatiques ha pur essa tendenze alla musica ambiziosa.

La nuova operetta, *Fanfan la Tulipe*, è di Luigi Varney, l'autore dei *Mousquetaires au couvent*. Per il pubblico la musica è sembrata dilettevole nella maggior parte dei pezzi, ma, lo ripeto, è stata più seducente in quelli che sono del genere delle operette.

Il libretto consta di scene variate; è quel che ci vuole; è di Paolo Ferrier e Giulio Prével. Ma un terzo collaboratore, Haymé, direttore dei Bouffes Parisiens ove *Fanfan la Tulipe* doveva dapprima essere rappresentato, non è stato nominato sul cartellone. Per conseguenza ha inteso una lite per far valere i suoi diritti, mediante una sentenza del tribunale. Il giudizio è aspettato con viva ansietà.

L. P. LAFORET.

MEMENTO ARTISTICO

STEFANO RONCHETTI-MONTEVITI.

Mentre il nostro Conservatorio Musicale, a far contrasto colla silente malinconia dei mesi di vacanza, riecheggiava di risa e di lieti concetti, e mentre i *genii futuri* scendevano in lizza a fare le loro prime armi, a sostenere l'esame che li doveva o no ammettere nello stuolo devoto ad Euterpe, — moriva in Casale Monferrato — 17 ottobre — quel profondo musicista, quell'uomo onesto e caldo patriota che fu il Ronchetti-Monteviti.

Da un discorso che per incarico del Consiglio Accademico e a nome dei colleghi e dei discepoli, pronunziò sulla bara del compianto Ronchetti il prof. A. Galli, togliamo il seguente brano, che chiaramente ci presenta l'uomo e il musicista.

« Nacque in Asti il 18 settembre del 1814, ma era ancora fanciullo quando veniva condotto dai genitori in Milano. — Di buon'ora fu preso da vivo trasporto per l'arte musicale, e gli fu dato a maestro prima il Bonazzi e poscia Benedetto Neri da Rimini, un allievo del famoso antagonista di Cristoforo Gluck: Nicola Piccinni. — Ronchetti non poteva proferire il nome del suo sapiente ed affettuoso maestro, senza sentirsi commosso, senza che dal suo dolce sguardo non apparisse, in tutta la sua gentile eloquenza, la schiettezza di un animo fra tutti riconoscente e grato.

« Quando l'età giovanile gli sorrideva colle sue mille speranze dorate, egli non seppe sottrarsi alle seduzioni del teatro melodrammatico: sognò la gioia di un successo, ma assaporò invece l'amarezza di una sconfitta. Pur troppo: il suo melodramma dal titolo *Pergolesi* non ebbe sorte più felice di quella toccata in vita all'eroe del lavoro, allo sventurato Pergolesi!

« Il genio consolatore dell'arte religiosa l'accorse allora sotto le sue ali, e il Ronchetti, lontano dall'accanita e perigliosa battaglia del teatro, si dedicò alla restaurazione dello stile Palestriniano. Fu appunto per questo titolo che egli venne nominato professore di alta composizione nel Conservatorio milanese, posto che sostenne con onore per oltre venti anni.

« Nominato dalla stima del Consiglio Accademico del Conservatorio di Milano e dalla fiducia del Governo direttore degli studi nello stesso Istituto, assunse il nuovo ufficio non zelo febbrile, unico; — andava maturando in suo pensiero le riforme richieste dal continuo e forte incedere del progresso scientifico — egli voleva attuare l'apoteigma Carducciano:

Conservazione ed innovazione
in armonia all'indole della nostra cara Patria; ma un vizio cardiaco impedì le libere operazioni di quello spirito elevato, e, vinto da ostinato male, si vide il Ronchetti costretto ad abbandonare l'Istituto cui portava un'affezione viscerata. »

Dopo il Galli parlarono il Reale ed il Ricordi: quest'ultimo salutò l'illustre estinto chiamandolo qual fu veramente, e cioè un uomo onesto.



ALBUM DI COSTUMI. — PERSIA.

1. Portatore d'ombrello. — 2. Re. — 3. 4. 5. 11. 12. Nobili uomini. — 6. 10. Guardie del re. — 7. Re in abito da guerra.
8. 13. 14. Guerrieri. — 9. Duce dei guerrieri.