

IL TEATRO ILLUSTRATO

PREZZI D'ABBONAMENTO:

Franco di porto nel Regno.	Anno L. 8 — 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. — Dicembre 1882. — N. 24.

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.

LA BELLA MELUSINA

Ecce il titolo d'un nuovo ballo rappresentato, non è molto al teatro dell'Opera di Vienna con felicissimo successo, e del quale presentiamo una scena. L'autore — il romanziere tedesco F. Uhl, critico e appendicista di vaglia — tolse il

grande creazione sinfonica. L'immortale Beethoven sognò pure di musicare questo soggetto: il libretto fu scritto, ma sfortuna volle che il grande musicista non mandasse ad effetto tale desiderio. Ma quanto non potè fare il cigno di Bonn venne compito da Krentzer e da Schindelmeisser, dei quali esistono infatti due opere dal titolo: *Melusina*.

In questi ultimi tempi e quasi contem-

creazioni del genere. — La musica è pregiato lavoro del signor Doppler, il veterano dei compositori di musica da ballo.

Il quadro musicale che riproduce la scena della calunnia è giudicato dalla critica siccome una perla. A *motivo* d'introduzione Doppler fa udire quello creato da Mendelssohn nella sua celebre *ouverture*: reminiscenza che tornò ben accetta al pubblico viennese il quale piacquesi vedere in



VIENNA: TEATRO DELL'OPERA. — LA BELLA MELUSINA, ballo di F. UHL.

soggetto di questo suo lavoro dalla nota leggenda francese omonima, e, per esprimerci con maggior precisione, dalle illustrazioni che il pittore Schwind ha fatto della favola di Melusina al Belvedere di Vienna, illustrazioni riprodotte anche sul testo del libretto.

Questo tema fu già svolto idealmente da Felice Mendelssohn in una celebre *ouverture* e da Giulio Zellner in altra

poraneamente, tre altri compositori di musica vollero presentare sulle scene la mistica ava di Casa Lusignano proveniente dal fluido elemento, e sono: Gramman di Wiesbaden, Mevberger di Presburgo ed il barone Perfal di Monaco.

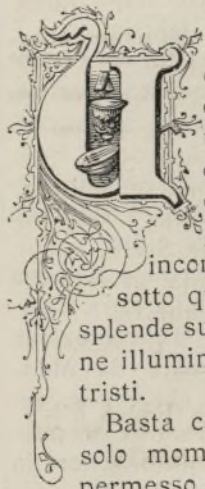
Il romanziere F. Uhl a sua volta ne ha tratto una bella composizione coreografica che per valore artistico, azione e forma drammatica si distingue molto dalle solite

ciò un omaggio alla memoria del grande maestro.

Così questo nuovo ballo di *Melusina* è bellissimo lavoro non solo dal lato coreografico, ma anche da quello musicale.

È una delle più riuscite fantasmagorie, e destinata certo a veder ripetuto ovunque il successo che or ora ottenne al teatro dell'Opera di Vienna.

PIETRO PLATANIA



Uomo più sincero, affabile ed espansivo nel tratto, e in uno artista d'ingegno più eletto, profondo e versatile di Pietro Platania non si può dire davvero che lo si incontri ad ogni piè sospinto sotto questo benedetto cielo che se splende su tante belle cose pur troppo ne illumina tante altre dolorosamente tristi.

Basta conversare col Platania un solo momento per sentirsi, se così è permesso esprimersi, come avvolti da un fluido magnetico che muove dal di lui occhio acuto, penetrante, eloquente, rivelatore possente di un'anima nella quale s'accoglie l'armonia dei più svariati attributi di un forte ingegno e di un cuore schietto, gentile ed onesto.

Il Platania sortiva i natali cinquanta-quattro anni or sono appiedi dell'Etna, nella patria di Bellini, di Coppola e di Pacini, in quella Catania che nel nostro secolo sembra rinnovare le glorie musicali di altre fortunate epoche della Sicilia, e cioè di quando quella terra era dominata dal genio Ellenico e che dava i natali a un Tisia (Stesicore) ed all'insigne maestro di Platone — Metello Agrigentino, — i quali con Glauco di Reggio, Aristosseno e Archita di Taranto, quando non si voglia ritenere per nostro connazionale anche Pitagora, formano le glorie musicali dell'età più remota della storia italiana.

Pietro Platania è ben degno di far parte di questa coorte artistica e che illustra due così lontani periodi delle glorie dell'umano incivilimento, e in mezzo ai quali splendono le figure dei primi poeti che cantarono nella lingua volgare d'Italia.

Questa bella mente di musicista, prima di sciogliere il volo nei firmamenti della idealità, si piegò alle severe discipline degli studi classico-letterari. Il padre di Platania vagheggiava l'idea di fare del figlio un uomo di toga, e già gli parevano mill'anni di vedere il suo Pietro nel fòro a prendere il di lui posto nel patrocinare le cause dei suoi numerosi clienti, poichè è a sapersi che il padre del nostro maestro godeva riputazione di esimio giureconsulto. Ma altri pensieri frullavano pel capo al giovinetto, il quale in segreto amoreggiava colla musa per eccellenza, colla musa dai fascini irresistibili, colla diva Euterpe.

Platania aveva un fratello che studiava il pianoforte, ed egli non mancava di assistere — come uditor — alle lezioni, facendo tesoro di ogni parola del maestro, e tanto era viva la sua attenzione, che in breve tempo acquistò piena conoscenza della scrittura musicale e del meccanismo del pianoforte.

Il futuro maestro sentiva il bisogno di leggere della musica, di deliziarsi nelle composizioni degli autori da lui amati, e non sapendo come provvedersene ricorse ad uno spediente. Veduto nel *secrétaire* del padre un bel gruzzolo di *piastre*, disse fra sé: perchè mo' non potrei convertire un po' di quell'argento in tanta bella musica?

La tentazione fu terribile: il giovinetto non seppe resistere, e senza più mandò ad effetto il pensiero.

L'erce di questa impresa allora non contava che dieci anni... il che farà perdonare la scapataggine.

Il piccolo Pietro è quasi fuor di sé per la gioia: egli ha potuto fare un buon acquisto di musica, e perchè niuno gliela toccasse, la nascose — come un avaro nasconde il suo tesoro — sotto il letto. Ma il reato venne scoperto, e la madre indusse il figlio a confessare al padre la propria colpa: ed egli confessò, ma a patto della impunità.

Pietro fu severamente ammonito, ma l'avvocato Platania dovè convincersi che del figlio non sarebbe mai giunto a farne un legulejo, e giudicò miglior partito assecondarne l'artistica vocazione. Scelto a maestro Vincenzo Abatelli, e trascorso un certo tempo, questi ebbe a dichiarare d'aver già vuotato, come si suol dire, il sacco, e che null'altro più gli restava da apprendere al suo alunno.

Studiando coll'Abatelli scrisse parecchi lavori: sono rammentate le scene liriche i *Misteri di Parigi*, eseguite nel teatro Comunale di Catania (1843-44), una sinfonia, un quartetto da camera, degli *album* vocali. Udito il famoso quartetto del *Faliero* di Rossini, componimento allora celebre, il giovane musicista volle provarsi ad imitarlo, prendendo fin d'allora amore al severo stile canonico, al quale il Platania doveva poi dedicare tanta parte della sua robusta intelligenza.

In quel tempo, e cioè verso il 1850, un nome brillava sull'orizzonte artistico della Trinacria, quello del Raimondi, e naturalmente tosto si pensò d'affidare il complemento della educazione artistica del giovinetto a un tanto uomo: e Platania, sussidiato dal municipio di Catania, parte per Palermo dove insegnava il sommo contrappuntista e compositore.

Raimondi prese tosto ad amare vivamente il nuovo alunno non senza rimanersi ammirato dei progressi pronti, rapidi, giganteschi del Platania. Queste lezioni erano frequentissime, di lunga durata, serie, profonde: talchè non c'è da maravigliare se dopo circa un solo anno, e cioè sullo scorcio del 1851, il Raimondi giudicava il discepolo degno del titolo di maestro, e lo licenziava dalla sua scuola, non senza scrivere al padre di Platania le più lusinghiere cose sul conto del figlio e preconizzando lo splendido avvenire che doveva arridere al novello compositore.

Terminato il corso degli studi, il Platania si sentì sedotto dalle attrattive del teatro melodrammatico e volle tentarne le sorti, incoraggiato dai plausi raccolti a Catania coi *Misteri di Parigi*. La *Matilde Bentivoglio* fe' la sua comparsa sulle scene del teatro Carolino di Palermo (ora Bellini) volgendo il 1852, e il pieno suffragio del pubblico compensava felicemente i sudori e le trepidanze del giovane maestro. Tutta Palermo accorse ad udire il nuovo spartito e a festeggiare il Platania. Persino il governo d'allora, tutt'altro che propenso a incoraggiare i giovani ingegni, fu costretto ad assecondare la corrente dell'entusiasmo popolare, giungendo persino a far dono al maestro di trecento ducati.

Catania, gelosa nel vedere così festeggiare da altri uno dei suoi figli più cari, volle nel suo teatro la *Matilde Bentivoglio* e ricompose il maestro di mille onori. Questi, in attestato di gratitudine, dedicò l'opera al patrio municipio, il quale conserva pure le corone offerte dal pubblico al fortunato Platania.

Una lettera del Raimondi attesta del valore di codesto spartito. « Il pregio dell'opera, egli scrive, è il genere del canto veramente italiano ed appassionato, scevro affatto di meccanica imitazione di scuola ultramontana, fondata su di un fragoroso strumentale; e non ultimo poi fra i tanti pregi che ho saputo scorgervi è la condotta sempre uguale, e l'unità che in tutto il corso dell'opera si conserva. »

Le persone preposte alla direzione artistica ed amministrativa del Real teatro Carolino, commosse innanzi al successo della *Bentivoglio*, vollero incoraggiare il valente compositore facendo rappresentare un'altra di lui opera, la *Piccarda Donati*, destinando ad esclusivo favore del maestro una serata, con *appalto sospeso*. Era inoltre lasciata ampia facoltà al Platania di scegliere quegli artisti ch'egli avrebbe giudicati più adatti a interpretare il nuovo lavoro. E la direzione di quel teatro ebbe a rallegrarsi del suo operato, poichè la *Piccarda Donati* piacque dalla prima all'ultima nota e consacrò definitivamente la fama dell'autore (1857). Il successo fu così solenne che il luogotenente generale principe di Castelcicala fe' dono al Platania, nella sua serata di beneficio, di ben centocinquanta ducati. Non si può davvero dire che tali attestazioni di onore non fossero abbastanza solide!

Questo secondo lavoro melodrammatico rivelò nel compositore una spiccata tendenza verso le forme che caratterizzano l'odierno progresso artistico. Fra i pezzi dell'opera uno era decantato sopra gli altri per una *scena* nella quale s'incontra la simultaneità di tre diverse *situazioni drammatiche*. Nella condotta del lavoro, nello sviluppo armonico, nella strumentazione, in ogni parte organica ed ideale dell'opera l'autore aveva così percorso i nuovi tempi, che a taluno sembrò vedere nel Platania non più il facile ed ispirato melodista italiano ma un severo combinatore di dotti numeri acustici, e si giunse persino ad appellarlo *l'intedescato*! Inutile l'avvertire che l'accusa era assurda, e che il Platania si manteneva sempre fedele alle tradizioni della scuola italiana, al canto dei siculi maestri, e che le apparenti elucubrazioni armoniche e strumentali altro non erano che il naturale svolgersi del di lui genio artistico.

Correndo il 1862, resosi vacante il posto di direttore e maestro di contrappunto nel Conservatorio di Palermo, per la morte di quel grande maestro che fu il Raimondi, il Platania concorse con altri distinti musicisti. A Pacini, Basevi e Casamorata era affidato il delicato incarico della scelta, e questa cadde sul musicista intorno al quale intratteniamo i gentili lettori del *Teatro Illustrato*. Questa bella vittoria il Platania la riportò nel 1863, — quando egli cioè contava appena il suo settimo lustro di vita, — avverandosi per tal modo la profezia del di lui maestro, il quale aveva solennemente dichiarato che l'unico musicista degno di succedergli nella importante carica

era appunto il Platania, come quegli che possedeva il patrimonio scientifico e le severe tradizioni della di lui scuola.

Assunto il nuovo ufficio, il Platania seguì l'indirizzo artistico inaugurato dal Raimondi, ma ampliando il programma dell'insegnamento come comportavano i nuovi tempi e il continuo progredire degli studj. Il Conservatorio di Palermo s'elevò d'un tratto fra i primari d'Italia e ben tosto produsse i migliori frutti. Le cure del Platania furono specialmente rivolte a quei due importantissimi rami che sono l'armonia e il contrappunto, dettando per il primo teorie feconde d'ottimi portati e per il secondo esempi degni delle illustri tradizioni italiane.

Egli formò la sua mente sui trattati del Sala, del Tritto, del Cotumacci, del Mattei, del Fenaroli, del Raimondi, del Durante; ma in questi ultimi tempi volle aprire nuove vie nelle regioni della tecnica tonale: un trattato in corso di stampa realizza il concetto del maestro.

Ma l'operista intanto non sonnecchiava e nel 1855 lo vediamo presentare al pubblico del teatro Bellini di Palermo l'opera *Vendetta slava*, accolta, come i precedenti lavori, con entusiasmo. Riprodotta all'Argentina di Roma (1867), non ebbe sorti diverse. L'editore Lucca, di Milano, ne volle acquistare la proprietà, e pubblicò i pezzi capitali dello spartito. Non si possono leggere quelle belle pagine senza provare un profondo rincrescimento nel vedere come si lascino nel dimenticatoio lavori di prim'ordine per portare spesso alle stelle quelli nati in odio ad ogni sano concetto d'arte ed alle Muse ispiratrici.

Dopo il trionfo della *Vendetta slava*, le cure dell'Istituto tennero il Platania lontano dal teatro, ma egli non cessò tuttavia dal comporre. Il Platania elevò la mente ad una ardita e severa concezione incarnatasi nel salmo *Exurgat Deus*, a ventiquattro parti reali, e nel celebre *Corso di Canonici e Fughe di ogni genere, dall'antico al moderno*, opera lodata da insigni maestri, fra i quali è da menzionare l'illustre direttore del Conservatorio di Parigi, Ambrogio Thomas.

È alla casa editrice Lucca che dobbiamo la pubblicazione di questo monumento dell'arte contrappuntistica del nostro secolo. Il Platania è autore di moltissime altre composizioni, e senza accennarle tutte, che qui non è il luogo, rammentiamo la *Sinfonia in sol minore*, scritta in omaggio alla memoria del Pacini, l'ispirato cantore di Saffò. Questa sinfonia fu dedicata dall'autore al *Giove della musica*, il quale scrisse di proprio pugno per ringraziare il Platania. Il sommo Pesarese si congratulava secolui dichiarando che « non si saziava di leggere ed ammirare il magistrale lavoro. »

Il Platania illustrò pure la musica vocale e strumentale da camera con pregevoli quartetti e con parecchie cantate che ebbero il plauso di quanti sentono il bello nell'arte gentile dei suoni; e la musica sacra — questo genere sovrano della composizione — vanta in lui uno dei suoi più severi cultori.

Il saggio che ce ne offrì il Platania il giorno in cui prendeva solenne possesso del posto di direttore della cappella del Duomo di Milano (8 settembre 1882), prova il nostro aserto. Tutta la stampa cittadina sciolse un

inno di entusiastica lode all'indirizzo del grande artista chiamato a succedere ai Sarti, ai Fioroni, ai Negri, e al Boucheron.

Ciò che si ammirò nel Platania fu il felice temperamento della ispirazione colla scienza e quel caldo soffio di drammatica modernità che così acconciamente ravviva le forme classiche della musica chiesastica.

Codesti pregi vanno riconosciuti altresì nella *Messa da Requiem* eseguitasi nel 1878 a Palermo nei funerali di Vittorio Emanuele e pubblicata dallo stabilimento Lucca, e nel *Salmo CXII*, tanto ammirato in Roma nelle feste Palestriniane delle quali questo magnifico componimento fu uno degli ornamenti più splendidi e più degni.

La vita del Platania è piena di artistici ricordi; a lui il Raimondi affidava l'incarico di portare a termine la strumentazione del suo imponente lavoro: *Due opere in una*; a lui venne fatto l'invito di collaborare nella composizione della *Messa da Requiem* proposta da Verdi in onore di Gioachino Rossini, e per la quale scrisse uno dei pezzi capitali; nei concerti dati al Trocadero (Parigi 1878) dall'orchestra del Teatro Regio di Torino, la sinfonia del *Giulio Sabino* del Platania, sollevava il plauso universale, e la stessa bella sorte toccava ad un suo quartetto in *La* (N. 2) per strumenti d'arco, eseguito per cura della Società Romana del Quartetto; all'Esposizione musicale di Milano, la suprema onorificenza destinata per il ramo della composizione fu conferita al Platania; e al Platania fioccarono da ogni parte d'Italia i più riputati diplomi accademici, medaglie, nastri cavallereschi e via dicendo.

L'albo dei Commendatori della Corona d'Italia è fregiato ed onorato del nome di questo celebre musicista.

Non ultimo dei titoli d'onore del Platania è l'elenco dei suoi allievi: Scontrino, Palminteri, Spetrino, Sapio, Caracciolo, l'esimio autore della *Stella* e della *Dolores* — il maestro Auteri — sono degni di speciale menzione.

Nello stato di servizio di questo valoroso milite dell'arte troviamo che il Platania nel 1871 fu nominato dal Ministro di pubblica istruzione Cesare Correnti, a direttore del Conservatorio di Milano, destinandosi contemporaneamente il compianto Mazzucato a surrogarlo a Palermo; ma a questi spiacevoli di abbandonare la città nostra e il nostro Ateneo musicale cui era legato da forti e nobilissimi vincoli d'antico affetto, riuscì a far revocare il decreto della nomina del suo competitore e ad occupare egli stesso nel Conservatorio la carica di moderatore supremo degli studi.

Questo fatto dovè certamente amareggiare il Platania che da lungo tempo aspirava di volare sotto l'artistico cielo d'Insubria, in questa Milano dove ai forti ingegni sono agevoli le occasioni di farsi valere, ma dotato come egli è d'animo gentile dovè altresì comprendere che legittimo era il desiderio dell'illustre Mazzucato di non abbandonare la sua patria d'adozione, il tempio delle sue memorie e liete e tristi.

Ma nei giorni di dolore vi era chi confortava il Platania: colei ch'egli amò fino dall'infanzia con tutta l'intensità del suo affetto: l'arte! Questa celeste fanciulla non cessò di visitarlo colle sue felici ispirazioni, e le opere *Camma*, *La Corte di Enrico III*, *Giulio Sabino*, sono il frutto del geniale e

mistico connubio. — Nè con questi lavori intese il Platania di togliere commiato dal teatro, perocchè egli presentemente lavora con grande alacrità intorno ad una nuova opera — *Spartaco* — il libretto della quale fu dettato dall'illustre poeta Ghislanzoni.

Non sappiamo se sia vera la voce che corre, e secondo la quale codesto spartito sarebbe destinato ad inaugurare un nuovo grande teatro che si sta erigendo in Palermo, ma noi ci permettiamo di manifestare il desiderio che nutriamo vivissimo di vedere cioè lo *Spartaco* alla Scala, la cui grandezza artistica è pari alla grandezza morale di questo erce della libertà.

A. GALLI.

LA MUSICA TEATRALE CONSIDERATA TEORETICAMENTE

(Continuazione e fine.)

Prendiamo in considerazione ancora una volta, le tre condizioni di concordanza in ogni unione d'arti, per determinare la posizione della musica nell'Opera teatrale.

I. Per quello che riguarda la concordanza del subbietto, è chiaro che noi dobbiamo mettere fuori di discussione la stessa possibilità di una tale concordanza. Il regno dei pensieri comunicabili colle parole, è inaccessibile all'arte dei suoni, come tale, benchè si diano dei casi nei quali un'eccezione sembri aver luogo: quando cioè è la musica con più o meno precisione risveglia qualche pensiero nell'uditore. Per esempio, alcune brevi frasi di corni bastano per farci pensare ad una caccia: un segnale di trombe accompagnato da un rullo di tamburi, ad una battaglia: una fanfara squillante con timpani, ad una festa, o ad un ingresso d'un re: un pizzico sulla chitarra, ad una serenata, e così di seguito. Però queste forme musicali convenzionali ci offrono soltanto dei gruppi isolati di rappresentanze, il legame dei quali col totale della restante opera d'arte, deve pure essere stabilito mediante la parola.

Un altro caso può considerarsi; quando cioè, venga accennato un coro od una canzone che siano popolari e conosciuti generalmente. Allora basterà di far risuonare in orchestra quella melodia; e involontariamente l'uditore riprodurrà anche il testo poetico, e ne riceverà la relativa impressione. Questo fatto ha in sé qualcosa di notevole, perchè rompe, per così dire, la cornice dell'opera d'arte, per mettersi in rapporto colla vita, colla realtà: e perciò può essere giustificato esteticamente, quando venga impiegato senza l'intenzione di risvegliare dei pensieri anti-artistici, ma soltanto con lo scopo di guadagnare un tipo storico o nazionale.

Ma oggi, i così detti motivi dominanti, dietro l'esempio di Wagner, hanno raggiunta una certa importanza nella moderna Opera teatrale.

L'intenzione artistica alla quale i motivi dominanti devono servire, può essere poetica-drammatica o puramente musicale. Per il primo scopo è indispensabile una fusione intima della parola col suono, e che inoltre il relativo passaggio cantabile sia presentato per la prima volta, in un momento scenico importante, in modo che tutta l'attenzione dello spettatore vi sia concentrata. Naturalmente, non è necessario che il motivo dominante sia sempre una frase cantata; anche le melodie della orchestra che accompagnano un quadro scenico importante, fanno lo stesso ufficio.

La riproduzione del motivo dominante, ora qui ora là, produrrà nell'animo dell'uditore, involontariamente un concetto determinato; non sarà precisamente il subbietto della musica come tale, ma soltanto quello delle parole poetiche o del quadro scenico, che, mediante una favorevole fusione colla melodia simultanea, guadagnerà un aiuto potente di riproduzione, e, per mezzo di questo legame esteriore, diventerà in certa misura una proprietà della musica, che agirà non più soltanto col proprio fattore diretto, ma anche con un fattore associato. Nell'applicazione del motivo dominante, la quale naturalmente non può accadere altrimenti che nel più completo unisono col piano drammatico, è possibile un doppio caos. I motivi dominanti, o servono semplicemente a rinforzare l'azione dei pensieri comunicati immediatamente colle parole e coi gesti, e qualche volta con questi ultimi soltanto; oppure essi hanno lo scopo di risvegliare nell'uditore alcuni pensieri, che altrimenti dovrebbero rimanere inespressi. Quest'ultimo caso può riferirsi egualmente a dei

pensieri segreti, o almeno non esternati, di un personaggio in azione; come a dei pensieri propri dello stesso poeta, che contribuiscano semplicemente allo schiarimento di alcuni rapporti, o all'unione di momenti drammatici lontani tra, di loro.

Il dramma, in molti casi, si aiuta mediante una crescente facilità di comunicazione del personaggio in azione; ma se anche il pensare ad alta voce sulla scena, non sia da biasimarsi in principio, pure le circostanze si formano spesso in tal modo, che il tacere dell'attore sarebbe decisamente più desiderabile che la sua loquacità verso il pubblico. Per mezzo dei motivi dominanti è possibile anche di richiamare alla memoria dell'uditore, qualcosa di già sentito o visto, senza l'aiuto della parola o del gesto; e così, non soltanto di rinforzare l'azione scenica nel modo il più efficace, ma anche di fare indovinare certi pensieri dell'attore, senza il soccorso dei gesti. Anche la parte dell'orchestra, nell'opera d'arte complessa, è molto importante, perchè essa è chiamata a spargere una luce più chiara sul legame organico del dramma.

Finalmente anche la musica descrittiva può guadagnarci una certa significazione, che nella musica assoluta non può certamente avere. Una frase musicale che cerchi d'imitare alla meglio un movimento, o qualche suono naturale, non sarà bella perciò (poichè essa può esser bella soltanto mediante la sua forma musicale specifica); ma pure sarà tollerabile, quando la cosa da imitarsi sia già designata indubbiamente per mezzo della parola o della scena. In questo caso, il compositore potrà contare con sicurezza su questo o quell'effetto, e la musica descrittiva perderà quella inconsistenza e quell'insufficienza assolutamente inevitabile nel dominio della musica pura. Per misurare la forza determinante della parola e della scena, come pure la debolezza della musica descrittiva assoluta, basterà di sfogliare una riduzione di un'Opera teatrale per pianoforte solo. Alcune figure musicali, le quali nella completa presentazione dell'Opera, ci sembravano la più eccellente musica descrittiva, private ora del testo e della scena, si mostreranno come un'imitazione di natura molto problematica.

Infine il suono musicale deve trovarsi in concordanza anche con gli elementi acustici corrispondenti degli altri fattori dell'Opera teatrale; e questa concordanza musicale specifica, domanda quindi in principio l'esclusione di tutti i rumori antimusicali. Non si dà, per me, un'impressione più penosa di quella di sentire in mezzo all'intreccio ideale dei suoni, improvvisamente lavorare le macchine teatrali che devono rappresentare la tempesta, la pioggia, la caduta d'acqua ed altro; in questi casi l'applicazione esclusiva della musica descrittiva, anche modestamente, mi sembra preferibile a tutte le nude e prosaiche imitazioni di rumori antiartistici. Egualmente insopportabile è per me, nell'Opera teatrale, di sentire insieme alla musica, campane, incudini, tamburi e simili cose, che non sieno accordate in maniera stabile e corrispondente all'orchestra.

Ai suoni antimusicali appartengono pure quelli della lingua umana, ma qualche volta si crede di raggiungere il più grande effetto drammatico coll'improvvisa applicazione della parola parlata, nel momento della più grande commozione. L'effetto non può mancare, ma egli è, per me, assolutamente antiartistico; come pure dallo stesso punto di vista della necessaria concordanza, non possono giustificarsi nè gli intermezzi musicali nei drammi, nè i dialoghi parlati nell'Opera in musica. Si converrà meco che nè gli uni nè gli altri possono fondersi in un totale unitario, in una vera e sola opera d'arte; e che l'alternarsi di canti e di discorsi rappresenta a mala pena un alto grado di unità artistica, come se dinanzi a noi si trovasse una tela che in parte fosse dipinta in colori, ed in parte fosse lasciata disegnata in grigio.

II. Per quello che riguarda la concordanza della forma di tempo o di spazio, la poesia mette in ordine le parole, le frasi, i periodi, i gruppi di periodi, le scene, gli atti, secondo le regole estetiche stabilite nella più differente maniera; lo stesso fa la musica con i suoni, i motivi, i passaggi, i periodi, le frasi, mentre l'arte scenica fa lo stesso colla fisionomia e con i gesti.

Consideriamo ora soltanto la relazione tra la musica e la poesia.

Prima di tutto, la divisione del tempo della parola parlata, originariamente incommensurabile ed estremamente oscillante, deve essere condotta in una misura regolata e fermamente stabilita, ma non sfigurata nei suoi rapporti caratteristici; infatti il discorso deve appunto diventare un canto.

L'accento che divide le serie metriche, facendo risaltare il ritorno regolare di alcuni gruppi, trasformandoli in serie ritmiche nel vero senso della parola, deve cadere simultaneo nella musica e nella poesia.

L'accento musicale deve lasciarsi però nel godimento di tutte le libertà, guadagnate mediante lo sviluppo splendido delle varie parti dell'orchestra nella musica moderna: dall'altra parte, non è solo l'accento della parola, che deve esser fatto valere nel dominio del canto, ma anche egualmente l'accento del discorso, la cui omissione, da parte del musicista, spesso diventa il più grande ostacolo per l'espressione chiara ed efficace del senso intimo di una frase. Naturalmente anche il poeta deve conservare all'accento del discorso, nella costruzione del verso, i suoi diritti di prosodia, specialmente nelle forme liriche, dove si trova il parallelismo ritmico di alcune coppie di linee; altrimenti il musicista dovrà egualmente, come il declamatore, spogliare i versi della loro forma artistica, e trattarli come una semplice prosa.

Anche all'insieme della composizione poetica-drammatica dovrebbe corrispondere esattamente la forma musicale; ben inteso che qui la poesia è il fattore che dà la materia e la forma. Si paragonano qualche volta gli atti del dramma con i tempi della sinfonia classica, e forse non senza ragione; ma se si vuole estendere questa comparazione anche sugli atti dell'Opera in musica, si vede subito come quest'ultima, considerata puramente e formalmente, sia rimasta molto indietro alla musica strumentale. Un atto il quale è spezzato in una intera serie di numeri indipendenti e completi, che sono attaccati insieme soltanto esternamente, e non sono legati organicamente, ma che anzi, in molti casi, sono composti alternativamente di pezzi affatto differenti per maniera di stile: quest'atto non può essere paragonato ad un tempo di sinfonia, che raggiunge l'unità della composizione.

Nel caso più favorevole, noi abbiamo un'Opera teatrale composta di venti o trenta pezzi indipendenti, i quali o bene o male stanno insieme.

Perciò quello che Wagner ha tentato, non si limita soltanto alla sottomissione dell'espressione musicale all'intenzione artistica del poeta drammatico, ma abbraccia ancora il libero sviluppo di una forma musicale unitaria. Che questa debba essere affatto differente dalle forme della musica assoluta, sta nella natura della cosa; poichè la musica dell'opera d'arte complessa, deve modellarsi sulla forma poetica, e così vien messa nella necessità di produrre delle nuove forme con una varietà inesauribile. Certamente si può dire, che alla musica viene imposto un elemento estraneo, quando la si costringa a modellarsi sulle forme del poeta; ma la musica ci offre una ricchezza di forme molto più grande, ed è inoltre più libera e più raffinata nella ritmica e nella dinamica.

Perciò si disprezza addirittura la forza creatrice formale dell'arte dei suoni, quando si crede, che dessa innanzi alle forme del poeta sia quasi imbarazzata od impotente per adattarle convenientemente alle proprie esigenze. Non esiste una sola immagine poetica formalmente soddisfacente, che non possa essere utilizzata con successo dalla musica. Quando io dico che nell'Opera teatrale non si devono riprodurre le forme vocali e strumentali convenzionali e sviluppate storicamente, non intendo però di negar loro ogni e qualunque giustificazione. Al contrario, ogni forma può giustificarsi, e nessuna deve escludersi, non la più libera, non la più severa: soltanto essa deve essere impiegata laddove si trovi conforme alla natura della poesia.

Così, per esempio, la maniera di scrivere polifona per voci cantabili, non può essere condannata in principio: dove il dramma fa simultaneamente parlare diverse persone, come nelle scene piene di popolo, o dove il poeta, a causa della chiarezza, fa dire la stessa cosa ad un personaggio dopo l'altro, come pure nel monologo in mezzo a diversi altri monologhi, od anche quando hanno luogo diverse scene contemporaneamente, una accanto all'altra, là dappertutto la maniera di scrivere polifona per le voci umane entra nel suo pieno diritto.

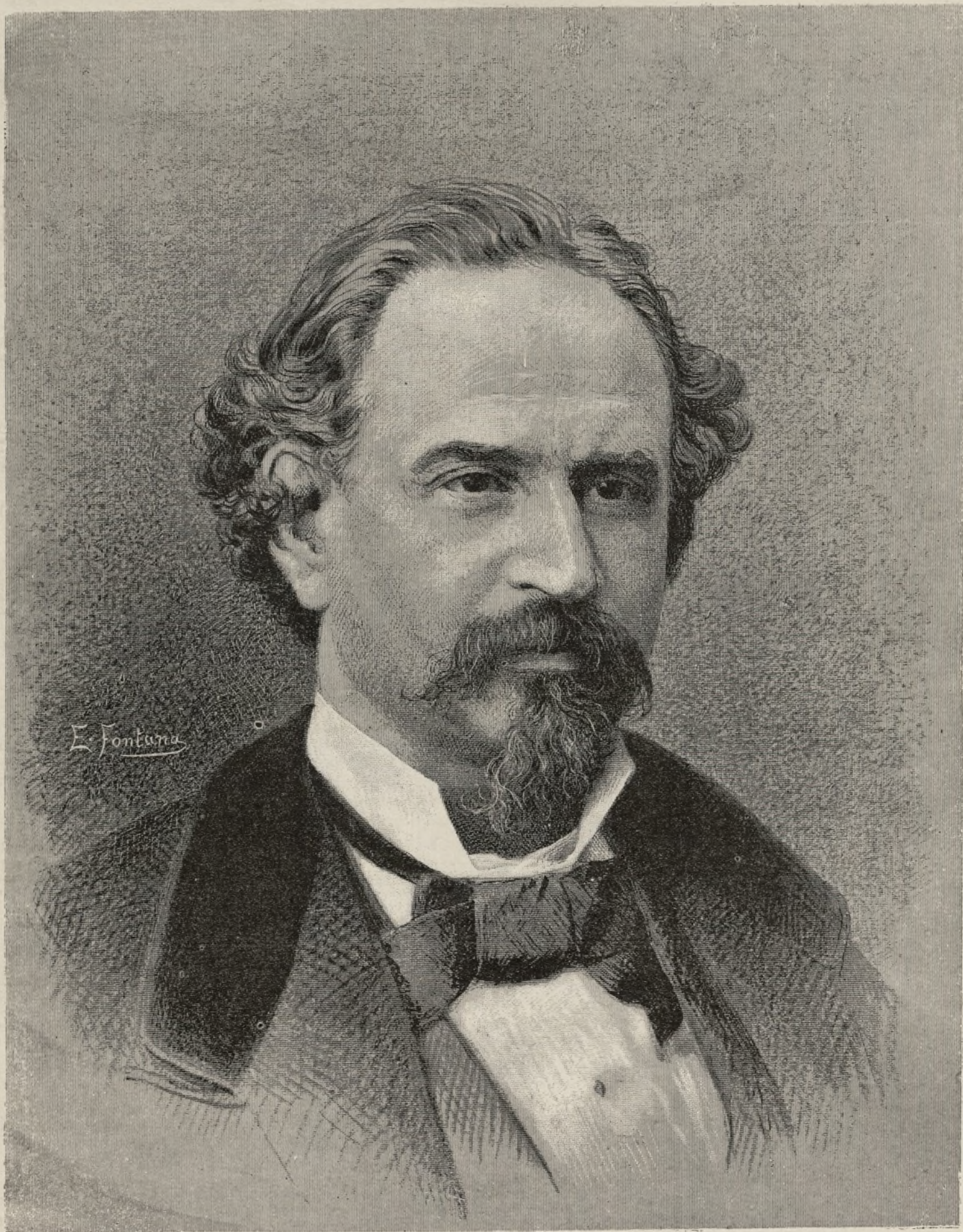
Adunque non è il duetto, o il coro, o il pezzo concertato, che può esser combattuto dal punto di vista del dramma, ma soltanto l'applicazione di queste forme polifone in punti sconvenienti, come, per esempio, nel cambio reciproco di pensieri tra i personaggi in azione. Per ciò che riguarda poi la relazione della musica coll'arte scenica, accadrà una cosa totalmente analoga. Anche qui si tratterà della concordanza dei ritmi musicali con i movimenti degli attori; ma essendo la ritmica musicale infinitamente più ricca di quella dell'arte dei gesti, quest'ultima non potrà seguire l'arte dei suoni in tutte le sue particolarità. Ma le due arti, Mimica e Musica, devono però uniformarsi al movimento della poesia, e così si raggiungerà una formale unità di gesti e di suoni, tanto più facilmente, che il canto considerato nella sua base come una lingua, può dirsi anche un gesto diventato sonoro. Inoltre nella esecuzione di molti movimenti, veramente richiesti dalla intenzione poetica, ma pure poco significanti, è

lasciata all'attore una certa libertà d'azione, così che egli ha la possibilità di uniformarsi al movimento ritmico del suono, anche dove il musicista non ci abbia affatto pensato.

III. In ultimo, la concordanza delle impressioni subiettive sull'uditore, è ciò che nell'Opera teatrale si chiama l'espressione drammatica. La poesia ci offre dei pensieri che vengono in noi risvegliati spesso da una sola parola, e spesso anche per mezzo di frasi e di periodi; quindi le loro relazioni reciproche producono nella nostra conoscenza, a seconda delle forze psichiche di attrazione e di repulsione, un movimento la cui essenza è appunto la disposizione dell'animo nostro. La musica, al contrario, non produce in noi quel movimento, che forma la base della disposizione d'animo; ma essa più che l'occasione e l'eccitamento, ci offre il movimento stesso completo, mediante le serie dei suoni musicali da noi percepiti. Perciò possono diventare dei punti di partenza per le disposizioni d'animo, anche le già menzionate eccezioni di musica descrittiva, i motivi dominanti, e specialmente le somiglianze di certi motivi melodici, ritmici o dinamici, con alcune proprietà delle cadenze della lingua parlata, come mezzi caratteristici di espressione. Il pregare, il comandare, l'interrogare, il sospirare, per esempio, sono apparenze formalmente acustiche, che possono entrare anche nella musica e formare altrettanti punti di contatto per l'azione subiettiva della fantasia dell'uditore. Quello che dobbiamo esigere dalla musica, si è che cerchi di essere giusta non solo nel colore generale delle grandi parti, ma anche in tutte le particolarità delle disposizioni d'animo indicate e volute dalla poesia. Su queste considerazioni può basarsi la buona teoria, che tra la musica e la poesia non deve esserci alcuna contraddizione, nemmeno la più piccola. Potrà discutersi se in un dato caso vi sia o no una contraddizione, ma non si potrà mai giustificare l'esistenza o la convenienza. La ragione principale perchè alcuni vogliono proibire semplicemente una soverchia contraddizione, ma non assolutamente proibirla, è senza dubbio sincera: essi temono che la esigenza incondizionata della mancanza di ogni e qualunque contraddizione, a causa della relativa impossibilità della musica a soddisfarla, venga spinta fino allo assurdo. Ma essi dimenticano che la musica è, per così dire, un Proteo che il poeta non metterà tanto facilmente nell'imbarazzo. L'obbiezione usuale, cioè che l'arte dei suoni è troppo pesante, per potere andare di pari passo colla sua leggiera sorella, la poesia, riposa sopra un errore. Un solo passaggio d'armonia, un solo motivo animato, un solo accordo che ci colpisca, bastano in certe circostanze a metterci in una disposizione d'animo esattamente caratterizzata. Anche il poeta con poche parole può scatenare un intero esercito di pensieri nella nostra mente, e risvegliare nell'animo nostro un movimento con una fisionomia determinata; ma il musicista agisce ancora più fortemente, più violentemente sul nostro animo. Certamente non si deve esigere dalla musica, l'imitazione della parola, ma solo una fusione col senso espresso dalla serie delle parole, e colla disposizione d'animo risvegliata dalla poesia. Così la musica e la poesia si ajuteranno in modo conveniente, nella loro azione sopra il senso del bello e l'animo dell'uditore; alla condizione però di una completa concordanza delle disposizioni d'animo risvegliate dall'una e dall'altra.

Per quello che riguarda i sentimenti risvegliati in noi dalla musica, è chiaro che essi, nell'opera d'arte complessa, cessano d'essere vaghi; perchè il loro subbietto è perfettamente fissato dalle parole e dai gesti dell'attore. Non è soltanto il germe percettibile del sentimento che viene fissato nella nostra conoscenza, ma è lo stesso sentimento completo, che viene fissato in una terza persona presente dinanzi a noi, cioè nella persona dell'attore sulla scena: in modo che qui con ragione, si può parlare di un'espressione, di una rappresentanza del sentimento. Non è mai veramente la musica assoluta, come tale, ma sibbene è l'arte risultante dalla di lei unione colla poesia (ed in teatro anche coll'arte scenica) che separa la musica vocale dalle arti puramente formali e la unisce alle arti rappresentative. Se noi vogliamo determinare l'azione separata dei fattori particolari di una tale unione, diremo che il fattore propriamente rappresentante è assolutamente la poesia (insieme all'arte scenica in teatro), ma che l'arte dei suoni partecipa alla rappresentanza, in quanto che essa ne rinforza l'espressione.

Ripeterò che la musica strumentale è un'arte puramente formale, senza obbietto, mentre la musica vocale è un'unione di arti, che riceve la forma non dalla musica assoluta, ma piuttosto dalla poesia. Perciò dal punto di vista puramente musicale, il canto è per sé stesso un'arte veramente rappresentativa, obbiettiva; e quindi la differenza tra la musica strumentale e quella vocale, è una differenza di principi, nello stesso senso e misura



Pietro Platania

come tra l'architettura e la plastica, tra l'ornato e la pittura, tra la danza e la pantomima.

In conseguenza, quando si darà la più grande importanza alla differenza assoluta delle due maniere di stile musicale, lo strumentale ed il vocale, si darà appunto soddisfazione a quella esigenza della purità dello stile, alla quale nessun'arte può sottrarsi, come ho detto da principio. La musica strumentale lavora con mezzi artistici affatto differenti da quelli della musica vocale; il suono della voce umana, non può essere riguardato ed impiegato esclusivamente qual puro suono musicale, come quello degli strumenti, perchè la voce umana non solo rende possibile la comunicazione dei pensieri, ma è destinata precisamente a questo. Per conseguenza mi sembra chiaro, che nella musica vocale l'arte dei suoni non può agire come nella musica assoluta; e che quindi è totalmente razionale, che se la musica vocale non agisce come un'arte puramente musicale, ma piuttosto come un'unione d'arti, essa debba essere trattata, anche teoricamente, conforme alla sua natura.

ADOLFO BACI.

Halévy e la Regina di Cipro



arma prepara per la prossima inaugurazione della stagione di carnevale una solenne riproduzione della *Regina di Cipro* di Halévy, opera popolare in Francia, ma affatto nuova per l'Italia.

Riesciranno per ciò gradite ai lettori alcune notizie così sull'autore come sull'opera stessa.

Fromental Halévy (Parigi 27 maggio 1799; — Nizza, 17 marzo 1862) è il grande compositore che con Rossini e con Meyerbeer costituì il glorioso triumvirato dei creatori della grande opera moderna, fondata sulla tragedia lirica di Gluck, sul melodramma storico di Spontini e su quello fantastico di Weber.

Il suo nome suona famoso in tutta Europa, non esclusa perciò la terra delle eterne armonie di Platone, la quale se fino ad ora non rese solenne omaggio che alla sola *Ebreà* ed alla *Valle d'Andorra*, fu unicamente per l'ignoranza delle imprese e di rezioni teatrali.

Ma il tempo rende prima o poi ampia giustizia, ed anche fra noi il genio di Halévy in breve avrà conseguita tutta quella popolarità che gode in Francia.

Come altri grandi compositori francesi, fu educato nel Conservatorio di Parigi, conseguì il gran premio di Roma, passò due anni sotto il nostro cielo ed esordì felicemente nell'arringa spinosissima dell'opera in musica, ottenendo quel suffragio del pubblico, che è il battesimo indispensabile del compositore melodrammatico.

L'*Artisan* è il titolo di questo fortunato lavoro ch'ebbe molte applaudite rappresentazioni consecutive all'Opéra Comique di Parigi, nel 1827.

Le opere di Halévy raggiungono la cospicua cifra di ben trentadue, delle quali quattro non furono mai rappresentate e due dettate con testo italiano: *Clari* e la *Tempesta*. Quelle che resero immortale il di lui nome sono: il citato *Artisan*, l'*Ebreà*, l'*Éclair*, *Guido e Ginevra*, la *Regina di Cipro*, la cui centesima rappresentazione al Grand'Opéra ebbe luogo il 19 maggio 1854, il *Carlo VI*, i *Moschettieri della Regina*, la *Valle d'An-*

dorra (la *Sonnambula* delle opere francesi), la *Fata delle Rose* e la *Dama di Picche*.

Maravigliosa fecondità di una fantasia pieghevole tanto al genere serio quanto a quello così detto di *mezzo carattere*, di un genio creatore di tipi nuovi e fra loro uno più dell'altro spiccato e bello di molteplici artistiche attrattive.

Quanto alle opere minori dell'Halévy, diremo che se queste nulla aggiungono alla di lui fama basterebbero però a rendere celebre il nome di un autore di musica drammatica.

Halévy fu allievo di un maestro italiano: del dotto Cherubini, che gli aprì i tesori della scienza musicale con quella sollecitudine che un padre schiude al figlio i propri affetti.

Chi assiste al teatro dell'Opéra Comique alla rappresentazione di un lavoro dell'insigne parigino, per esempio della *Valle di Andorra*, e poi si reca al Grand'Opéra ad udire l'*Ebreà*, mai più s'immagina che due lavori di stile e carattere così opposto escirano da una stessa mente!

Le qualità intrinseche della musica di Halévy sono la profondità dell'armonia, la sapiente istrumentazione, la potenza dell'espressione drammatica, l'elevatezza del concepimento, l'abbondanza e la nobiltà dei pensieri, la conoscenza degli effetti teatrali, insomma tutti i pregi che costituiscono il grande compositore.

Le grandi opere di Halévy sono dettate secondo il gusto della nuova scuola romantico-musicale, creata maravigliosamente da Rossini col *Tell* e portata all'apogeo della perfezione artistica dal Meyerbeer negli *Ugonotti*, apparsi nel 1836, un anno dopo cioè che al Grand'Opéra si celebrò la gloria artistica dell'autore dell'*Ebreà*.

L'Halévy fu valente letterato, coltivò la critica musicale e sostenne assai onorevolmente il posto di segretario perpetuo dell'Accademia di Belle Arti di Parigi.

L'opera la *Regina di Cipro* venne rappresentata la prima volta al teatro dell'Opéra di Parigi il 22 dicembre 1841, e cioè cinque anni dopo l'*Ebreà*, e quando era ancor caldo il successo della *Favorita* di Donizetti (2 dicembre 1840).

Il famoso Duprez sosteneva la bella parte di Gerardo di Coucy, il baritono Baroilhet quella simpaticissima di Lusignano; Massol interpretava il personaggio di Mocenigo — di importanza drammatica capitale, — e la parte della protagonista — Caterina Cornaro — era affidata nientemeno che alla celebre signora Stoltz. L'orchestra era diretta dall'Habenech. — Il successo fu pieno, splendido, avvalorato da parecchi pezzi ripetuti una seconda volta per viva richiesta del pubblico. Nel quarto atto la marcia e le trombe romane che risuonavano per la prima volta all'Opéra, produssero un immenso effetto. L'aria del tenore Duprez, cantata con maestria unica e con incomparabile stile, trasportò il pubblico all'entusiasmo, e questo si rinnovò alle principali pagine dell'opera e la sorte fortunata avuta dall'opera si confermò e si consolidò di sera in sera.

Dopo essere stata rappresentata in tutti i teatri della Francia, dopo aver trionfato in parecchi altri dell'estero, e il trionfo di Brusselle è tuttora ricordato, tre anni or sono,

la *Regina di Cipro* fu nuovamente riprodotta a Parigi, per cura del signor Halanzier, e con uno sfarzo d'apparato scenico tale da superare tutto ciò che era mai stato fatto in passato al teatro Nazionale dell'Opéra.

E fu un nuovo successo. Ma non uno degli autori dell'avvenimento del 1841 era presente. Il maestro Halévy e il poeta Enrico di Saint-Georges più non vivevano, così dicasi di Baroilhet e di Habenech.

La Stoltz è scomparsa e Duprez si riposa sugli allori meritamente raccolti nella sua lunga e incomparabile carriera di sommo artista.

Gli interpreti del 1879 furono la signora Blech (Caterina Cornaro), Villaret (Gerardo di Coucy), Lassalle (Giacomo di Lusignano), Caron (Mocenigo), Menu (Andrea Cornaro), ecc. Le danze erano composte dal Merante, e le scene ebbero ad autori i due Lavastre, Carpezat, Daran, Chéret, Rubé e Chaperon.

Il soggetto dell'opera è storico. Storiche sono le nozze di Giacomo di Lusignano, arcivescovo di Nicosia, metropoli dell'isola di Cipro — e figlio di Giovanni di Lusignano, re di Cipro — con Caterina Cornaro, nozze combinate dallo zio di questa — Andrea Cornaro, patrizio veneto, perchè Giacomo di Lusignano potesse salire sul trono paterno mercè l'aiuto della Serenissima. — Di fatti la figlia legittima di Giovanni fu cacciata dal trono per opera delle armi veneziane, e Giacomo di Lusignano, sciolto dei voti sacri, fu eletto re e impalmò Caterina, salutata dalla Repubblica col titolo eloquente di figlia di San Marco (1469). — Ma chi governava veramente nell'isola erano i veneziani, e dopo soli quattro anni Lusignano moriva, a quanto si sospettò, di veleno propinatogli da mano ignota per ordine della Repubblica di San Marco. Caterina Cornaro regnò quindici anni, ma alla fine (1489) dovette cedere alle insidie continue della politica dei veneziani. Ella terminò i suoi giorni nel castello d'Azolo, sulle colline trevigiane, circondata da una specie di corte che rammentava il suo splendore passato. I veneziani s'impadronirono dell'isola e la governarono finchè fu loro tolta dai Turchi (1571). G.

IL TEATRO ALLA SCALA IN MILANO



uesto teatro per la grandiosità dell'edificio, per la cospicua dotazione di cui è provveduto, per la importanza de' suoi spettacoli e pel merito degli artisti che di solito vi cantano, è, a buon diritto, da riputarsi fra i principali d'Europa; e ciò sia detto non per ispirito di campanile, ma per puro amore della verità, senza punto disconoscere i pregi ragguardevoli che adornano tanti altri teatri di questa nostra penisola.

Eretto nel 1776 sopra disegno del celebre Piermarini, nel luogo ove sorgeva la sop-



IL TEATRO ALLA SCALA IN MILANO.

Ayuntamiento de Madrid

pressa chiesa di Santa Maria della Scala, fu in seguito riformato ed ingrandito in modo che occupa fin dal 1814 un'area di metri 100.10 in lunghezza e di metri 37.48 in larghezza. La sala è mirabilmente acustica; e può, tutto compreso, contenere sin 4000 spettatori. Ha cinque ordini di palchi, i quali ammontano a 194 oltre il gran palco reale ed il loggione. Annesse al teatro sonvi le sale del ridotto; e tanto in queste che in quello le volte e le pareti furono, in epoche diverse, dipinte da insigni artisti, fra i quali l'Hayez e il Vacani.

Questo teatro fu il primo che introdusse in Italia l'uso di speciali lucerne per illuminare il palco scenico. Tal uso cominciò nel 1788 col melodramma l'*Europa riconosciuta* del maestro Salieri e col ballo i *Prigionieri di Cipro*.

Si andrebbe troppo per le lunghe se si volessero enumerare le principali produzioni del genio musicale italiano e forastiero che furono rappresentate su questo massimo teatro, cominciando da quelle di Cimarosa, Paisiello, Mozart, ecc., venendo a Meyerbeer, Halévy, Gounod, e ai nostri Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi.

Ivi il Verdi fece le sue prime prove, nel 1839, coll'*Oberto conte di San Bonifacio*, e poco dopo col *Nabucco* che riportò un successo di fanatismo.

Nè possiamo qui tampoco annoverare i più celebri artisti di canto che ivi rifulsero, partendo dai nomi di Rubini, Tamburini, Lablache, della Pasta, della Malibran, ecc., venendo ai nostri giorni fino alla Patti, alla Galletti, a Gayarre, a Maurel, ecc.

Ciò che abbiamo detto circa alle rappresentazioni delle opere in musica, possiamo, senza tema di esagerare, asseverare in merito agli spettacoli coreografici.

Secondo l'indole e i gusti dei tempi vi succedettero i balli più grandiosi con alterna vicenda e con varia fortuna, nei generi mitologico, storico, romantico e fantastico.

Il ballo storico di Lefèvre, il *General Colli a Roma*, obbligò l'impresa nel 1797 a levare le sedie dalla platea, per dare maggior accesso alla folla degli accorrenti. Il gran ballo mitologico il *Prometeo* di Viganò, dato per la prima volta nel 1813, chiamò innumerevoli spettatori da tutta Italia e dall'estero.

La coreografia pareva aver raggiunto gli estremi confini dell'arte con Viganò, con Gioja ed altri, ma anzichè sostare continuò a progredire col Rota, franca e vigorosa fino ai nostri giorni in cui avemmo ad ammirare gli stupendi balli del Manzotti *Sieba* ed *Excelsior*. Non faremo i nomi dei compositori che arricchirono le scene della Scala colle loro produzioni coreografiche fino ai nostri giorni, nè quelli dei più segnalati artisti che destarono insoliti entusiasmi. Ci limiteremo a menzionare la Cerrito, la Taglicini, la Essler, la Beretta, la Limido, per tacer di altre celebrità.

Celebre fra le scuole di ballo d'Europa è appunto quella annessa al teatro alla Scala, scuola che ha dato all'arte danzatrice di primissimo ordine.

Non possiamo chiudere questo troppo breve cenno senza osservare che fra le cose meritevoli di maggior attenzione per quelli che recansi a visitare questo insigne tempio dell'arte, sono le quattro statue che

fregiano l'atrio, e rappresentanti i principali campioni dell'arte italiana: Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi; il grande sipario dell'illustre vivente pittore Bertini, ecc.

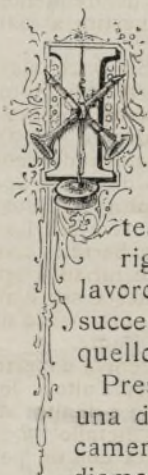
In questi ultimi anni furono praticati importanti lavori di restauro e di abbellimento, cosicchè la Scala sembra alquanto ringiovanita.

Ottemperando alle leggi sulla sicurezza dei teatri, vennero ora praticate alcune porte laterali, affinchè in caso d'incendio gli spettatori possano trovare immediato scampo.

IL CUORE E LA MANO

opera comica in tre atti dei signori NUITTER e BEAUMONT

musica di CARLO LECOCQ



Il cuore e la mano è il titolo di una nuova opera comica del Lecocq che ebbe ultimamente uno dei successi più lusinghieri sulle scene del teatro delle Novità. Tutta Parigi accorse ad udire il nuovo lavoro del brioso musicista, ed al successo artistico s'unì perciò anche quello di *cassetta*.

Presentiamo nel nostro giornale una delle scene più riuscite, cominciando, del nuovo lavoro e crediamo far cosa grata ai lettori col tracciare brevemente il soggetto di quest'opera comica destinata forse a divertire tanti pubblici, quanti sono quelli che fecero e fanno tuttora così festosa accoglienza a *Giroflè Giroflà*, al *Pompon*, a *Madama Angot* e a tutti quei lavori che, come già in Francia, resero pure tra noi popolare e simpatico il nome di Lecocq.

Per ragione di Stato, Gaetano, principe di Madera sposerà Micaëla, figlia di un re qualunque, supponiamo del Portogallo — e i Portoghesi sono sempre gaj, sì di giorno che di notte — ma Gaetano non vuol saperne d'esser marito per forza. Egli la sposerà perchè così vuolsi da lui, ma nel giorno stesso delle nozze lascerà in asso sua moglie per correr dietro ad una giovane venditrice di ficri nella quale l'occhio di quell'augusto trovò forme appariscenti. Tuttavia, siccome è ammogliato ed è a cognizione di tutte le fortune dello stato conjugale, quel giorno in cui il suo nonno gli farà sapere che Micaëla sta per diventar madre, egli aprirà gli occhi e sentirà drizzarsi i capelli sulla fronte.

Partendo dal principio che col niente si fa niente, chiederà spiegazione all'Accademia di medicina sulla importante questione della generazione spontanea.

Il quesito è facile e un collegiale di quinta classe sarebbe capace di scioglierlo. Micaëla e la venditrice di ficri non sono che una persona sola, e nel mentre che Gaetano dava a questa il suo cuore e a quella la sua mano, egli, senza saperlo, dava tutte e due le mani alla moglie.

La cosa è semplicissima, ciò nullameno sembra alquanto strana, perchè durante tre atti Gaetano fa la corte ad una bella giovinetta, senza avvedersi della straordi-

naria rassomiglianza di questa con Micaëla. Effetto di micopia!

È questo brevemente il soggetto del *Cuore e la mano*, soggetto che se è: *l'éternel qui pro quo d'un mari qui fait la cour à sa femme sans la reconnaître*, non manca però di situazioni comichissime e tali da strappar il riso a chiunque.

Ed infatti con quest'opera comica il Lecocq minacciò far scoppiare di risate i molti accorsi nella sala Favart.

Le *ariette* vi abbondano, e ve ne ha di egregiamente riescite, come quella del *caschetto* (*casque*), detta altrimenti la *Canzone dell'Ajutante*.

Ma non è solo qui la nota caratteristica del nuovo spartito: è il secondo atto che vuol essere studiato. Vi si riscontra una vera tendenza al genere grandioso; havvi un sestetto sviluppato secondo la natura di quelli che popolano il repertorio musicale; vi si trovano pezzi sul gusto di quelli della musica del secolo XVII; una marcia nuziale sopra un coro di donne, come nella *Françoise* (la nuova opera del Thomas); un duetto alla foggia, in principio, di Auber, poi di Gounod, framezzato da un *bolero*, scritto, in quanto alla prima parte, nella forma della *habanera* della *Carmen*; vi hanno accompagnamenti studiati e spesso ben trovati; insomma vi domina un andamento il quale indarno lo si cercherebbe nella *Madama Angot*, l'opera dai continui ritornelli.

L'interpretazione del nuovo lavoro fu buonissima e non mancò l'*interprète à sensation*, come *Le Journal Illustré* si compiace chiamare la signora Vaillant-Couturier che cantò la sua parte da vera artista e fu una bella e graziosa Micaëla.

In quanto all'allestimento scenico del *Cuore e la mano* il signor Brasseur mostrò di saper fare le cose splendidamente, e perciò tanto il maestro Lecocq quanto i librettisti signori Nutter e Beaumont gli devono molti ringraziamenti.

ALBUM DI COSTUMI

Popoli dell'Europa Orientale

SARMATI, SCITI e DACI.



Dopo lo studio di questi popoli occorre rammentare che non esistono monumenti originali, nè documenti scritti. Di loro abbiamo soltanto quelle notizie che ci furono lasciate dai Greci, e così avviene che noi, lasciando gli Egizi, dei quali avevamo così ricco materiale a nostra disposizione, c'inoltriamo di passo in passo fra popoli sempre più sconosciuti, per giungere in fine al limitare della scienza, alla luce meridiana del mondo greco. Prima però ci è forza attraversare una densa notte. Ci serviranno di luce frattanto gli scavi praticati nelle vicinanze del mar Nero e che si riferiscono alle primitive colonie elleniche, nonchè le tradizioni dei Romani e dei Greci.

Di storia qui non è il caso di parlarne, ricorderemo soltanto che tutte quelle schiatte le quali occuparono il tratto di paese posto fra il Danubio e i Monti Urali, vennero a contatto coi Greci, più tardi coi Persiani sotto Dario, infine coi Romani, e che alcune di esse furono temporaneamente tributarie. Siccome però la maggioranza, perchè nomade, cambiava spesso di residenza, così anche questi rapporti non furono che di breve durata. Perfino i Romani dovettero in certe epoche respingere le incursioni di questi popoli mediante tributi annuali.

La grande steppa sabbiosa e marittima, che dalle rive del lago Caspio giunge a quelle del mar Nero, è interrotta da terreno fecondo soltanto vicino ai fiumi ed ai ruscelli. Ivi crescono nei mesi d'estate in gran copia le biade e i liliacei che offrono al bestiame un ottimo pascolo. Per conseguenza da tempi antichissimi il cavallo, la pecora ed il bue vi trovano un ricetto favorito; e da tempi più remoti l'abitante di quelle incospicte contrade, fu sempre nomade e buon cavaliere, talchè in nessuna parte del mondo, come in questa, l'uomo e il cavallo vivono in più stretti rapporti.

I Sarmati abitarono la parte orientale di questi piani, la terra cioè fra il Caucaso, il Caspio ed il mare d'Azow. Questi non erano, come i loro vicini all'ovest del Don, di origine mongolica, ma discendevano, come gli odierni ed i passati abitatori del Caucaso, dai popoli al di là di questa catena, vale a dire dai Caldei e dai Medi.

Sorvoliamo sopra i nomi delle differenti tribù che fra loro si contavano, inquantochè non sono di alcuna importanza.

Molto diversi dai Sarmati furono i nomadi all'ovest del Don, i quali ebbero dai Greci il nome di *Sciti*.

Discendevano come gli odierni calmucci, dalla razza mongolica. Il paese da loro abitato non era del tutto una steppa. Offriva anzi in alcune sue parti largo campo all'agricoltura, e la Krim (Tauris), era anche allora un territorio fertile e fiorente ad onta de' suoi barbari abitatori. E perciò avvenne che alcune tribù presero stabile dimora qui, come sulle coste del mar Nero, tenendo un vivo commercio, in specie di cereali, coi Greci che a distinzione delle altre schiatte diedero loro il nome di *Sciti reali*.

I Daci infine popolarono i grandi piani dell'Ungheria, quindi il paese fra il basso Danubio e la Theiss. Anche fra di loro si contava una quantità di tribù aventi diversi nomi, la cui residenza speciale e la cui vita non si possono al presente precisare.

Per mancanza di precise notizie non possiamo dire quale differenza avessero i due costumi, l'usuale e quello di corte. Il vestito di guerra poi non aveva niente di speciale perchè quei popoli essendo in continua lotta fra di loro e coi vicini, non avevano un costume di guerra propriamente detto, o per esprimerci con altre parole, non conoscevano costume di pace.

I Sarmati coprivano il busto con un'ampia sottoveste di lana, a forma di camicia che giungeva fino allo stinco e spaccata in due dalla cintura perchè non riuscisse d'impaccio nel cavalcare (fig. 2, 4, 6). Al disopra vestivano una giacca a maniche più corte di pelle, o formata di scaglie metalliche congiunte in modo da non impedire i movimenti del corpo (fig. 6). Di tali scaglie consisteva soventi l'intero vestito aderente alle forme del corpo, ricordando per tal modo il costume degli antichi popoli montanari dell'Armenia che più tardi, sotto il nome di Parti, incussero terrore ai Romani: ed arieggiando pur quello degli at-

tuali abitatori del Caucaso, i Circassi e popoli vicini. Talvolta però i Sarmati portavano delle camicie più corte che giungevano sino al ginocchio, a maniche lunghe, come si usavano dai Daci (fig. 1).

Il vestito dei Daci era generalmente più corto, più stretto, e veniva chiuso alle anche da una cintura. Aveva sempre le maniche lunghe, restando a volte interamente aperto dall'alto fino al basso, a volte soltanto dalla cintura in giù (fig. 3 e 11). Al disopra di questa sottoveste, alcune tribù della Dacia portavano anche la giubba sarmatica a maniche corte (fig. 10). I più però vestivano un ampio mantello che avvolgeva loro le spalle e le braccia, e differenziava soltanto da quello in uso presso i Sarmati perchè più corto e più stretto, mancando pure della guarnizione di pelliccia (fig. 1). Alcune tribù portavano anche il mantello ed i calzoni (fig. 5).

Le donne della Dacia vestivano, sopra la lunga camicia a lunghe maniche, una o più sopravvesti, tutte, a quanto pare, di lana (fig. 12 e 13). Quest'ultime avevano parimenti lunghe maniche chiuse all'omero da braccialetti e nastri (fig. 13). Oltre a ciò le donne portavano anche un mantello che talvolta era usato in luogo della sopravveste (fig. 12). Le donne sarmate quando non vestivano come gli uomini — il che avveniva di frequente — portavano sopra la camicia un vestito a manica corta.

Causa il frequente contatto coi Daci, sia coi Greci e coi Sarmati, sia più tardi coi Romani, non reca meraviglia il trovare nelle sculture romane dei re daci in costume sarmato (fig. 8).

Fra gli Sciti troviamo quale unico indumento a coprire il corpo, un abito breve di pelle, aperto nel davanti e fermato da una cintura. Questo vestito ha maniche lunghe (fig. 10, 14 e 15). La testa la vediamo difesa da un'alta berretta conica, a quanto pare, di pelle, che cade fin sulle spalle (fig. 10 e 15). In mancanza di questa serviva talvolta un panno (fig. 14), il quale, per mezzo di un nastro, era fermato intorno alla fronte.

Invece, presso i Daci, il capo veniva coperto da un cappello cilindrico mediocemente alto, a fondo piatto, che si componeva di pelle o di altra stoffa rinforzata talvolta con anelli di metallo (fig. 6 e 11). Le donne avvolgevano la testa con un panno bianco che cadeva sulle spalle in forma di sacchetto. I Sarmati poi, quando non avevano il berretto frigio (fig. 1) portavano degli elmi di cuoio rafforzati da borchie orizzontali e verticali metalliche (fig. 2, 4, 6 e 9). Questi berretti erano fatti anche interamente di metallo (fig. 7).

Nelle armi di difesa — elmi e corazze — si fa sempre più manifesta la differenza fra questi popoli e i loro vicini, perchè tali armature artistiche e di valore addimostrano una grande abilità nel lavorare il metallo. Ma ogni differenza scompare osservando il modo in uso presso questi tre popoli per coprire le altre parti del corpo. Vestivano dei lunghi calzoni, colla sola differenza che i Sarmati li usavano più ampi dei Daci (fig. 1 e 5), mentre che gli Sciti li portavano a volte larghi, e a volte stretti (fig. 15), e in certi casi fermati all'abito (fig. 14).

Riguardo alla calzatura, gli Sciti differenziavano dai loro vicini in questo che usavano delle scarpe alte o mezzi stivali fermati alla caviglia mediante una coreggia. Questa calzatura copriva a volte i calzoni oppure ne veniva coperta (fig. 10 e 14).

Dei Daci e dei Sarmati non ci sono veri oggetti di lusso, tuttavia, presso gli ultimi, le armi sono così riccamente decorate, che se da una parte ci dimostrano la loro passione per l'ornamento, dall'altra mostrano la loro abilità nel lavorare il metallo. Così si può ammettere che abbiano avuto anch'essi, speciali oggetti di lusso.

Le armi che portavano questi popoli erano altrettanto diverse quanto il loro abbigliamento.

Avendo noi già menzionato la corazza e l'elmo, così fra le armi di difesa non ci restano a considerare che gli scudi. Questi erano presso i Sarmati di forma ovale, di cuoio, adornati e rinforzati da lamine di metallo (fig. 1). I cavalieri ne portavano di rado. La fanteria li aveva sempre. I Daci recavano parimenti degli scudi, ma senza decorazioni in metallo. Fra gli Sciti portavano lo scudo soltanto le tribù al contatto coi Greci.

L'arma principale d'offesa era anche per loro l'arco: solo che quello degli Sciti era differentemente conformato da quello dei Sarmati e dei Daci. L'arco degli Sciti si componeva di due solidi corni, probabilmente di stambecco, e presso i ricchi veniva portato in apposito e lavorato astuccio (fig. 15).

Le frecce erano corte ed avevano delle punte di rame o di bronzo che andavano provviste di uncino, e per lo più erano avvelenate con veleno di serpenti. Oltre a ciò gli Sciti si servivano anche della lancia (fig. 14), di una piccola spada, ed alcune loro tribù adoperavano pure il cappio scorsojo. Anche gli odierni abitatori di quelle steppe recano queste armi, e per di più un istrumento

che dagli Sciti si è conservato fino ai nostri giorni e che acquistò così triste celebrità in Russia, intendiamo parlare dello Knut (fig. 15).

Gli archi dei Sarmati e dei Daci erano più lunghi, e per lo più di legno. Le frecce dei primi avevano delle punte d'osso con uncino, erano pure talvolta avvelenate, e si portavano a tergo in una faretra a volte rotonda, a volte quadrata (fig. 2, 4, 6, 7 e 9).

Vediamo inoltre delle piccole spade appese ad una coreggia sopra la spalla sinistra (fig. 6 e 7) e dei coltelli a lama torta e diritta (fig. 16).

Assai di rado troviamo usata la clava o mazza (fig. 6).

Come segni di campo servivano degli stendardi di pelle o di panno, sui quali era dipinto qualche animale, oppure qualche mostro fantastico (fig. 1).

Bollettino teatrale di Novembre

1. Il successo riportato dal *Faust* al teatro Rossini di Venezia, tenuto conto di tutto, fu buono e non mancarono gli applausi agli artisti in tutti i cinque atti dell'opera. Fu bissata per di più l'aria di Valentino.

L'eroe della serata fu il baritono Marescalchi, e dopo di lui in ordine di merito, vennero favorevolmente accolti le signore Prevost e Vinci ed i signori Villani-Boblos basso, ed il tenore Puerari. I cori non parvero troppo sicuri. Bene l'orchestra sotto la direzione del maestro Acerbi.

2. Sulle scene del teatro d'Alba ha pienamente incontrato il gusto e l'approvazione del pubblico l'opera di Verdi *Luisa Miller*, allestita decorosamente da una solerte impresa.

Quest'opera, scoglio di tante prime donne e tenori, fu valentemente interpretata dalla signorina Maria Strebelle, speranza dell'arte, dal tenore Lorenzini, artista di bella e simpatica voce, dal baritono De Leon, dal basso Lepri, dal contralto Lopresti e dai cori benissimo intonati.

Diresse ottimamente l'orchestra il maestro Peri.

3. *Le Educande di Sorrento* dell'egregio maestro Usiglio furono accolte con molto favore dal pubblico del teatro dei Fiorentini di Napoli.

4. Alla prima rappresentazione dell'opera del maestro Sarria, *Regina e contadina*, il pubblico accorse assai numeroso all'Alfieri di Torino, attratto dal nome del compositore e dalla ben nota valentia degli artisti esecutori. In gran parte però l'aspettazione fu delusa. La musica, per quanto scritta da provetto maestro, parve al pubblico torinese priva di originalità e di elevatezza di ispirazione, sovrabbondante di frasi volgarucce.

In complesso quest'opera riesci monotona. Gli artisti principali che interpretarono questo nuovo lavoro del Sarria fecero del loro meglio e riscossero qua e là meritate applausi. La vezzosa ed eletta cantante signora Elena Rosa, che ha tante simpatie presso il pubblico torinese, la signora Galliani-Russo, sua ottima compagna, il bravo baritono Pini-Corsi, il lepido Alfonso Rosa ed il Pagano, eccellenti tenori, vanno ricordati ad onore del modo col quale si disimpegnarono nel compito loro. Le seconde parti ed i cori si perdettero qualche volta di strada, nonostante la buona direzione dell'egregio Forcillo che guidò con mano sicura l'orchestra e concertò l'opera da quell'accurato musicista ch'egli è.

— All'Andreani di Mantova il *Cicco e Cola* del Buonomo ebbe un esito non troppo felice. Gli artisti non parvero sicuri delle loro parti e non hanno spiegato i loro mezzi vocali.

Il solo buffo signor Ruotolo si è acquistato tutte le simpatie dell'uditorio, e colla sua *verve* comica ha divertito assai.

5. Il teatro Bellini di Napoli si aprì col solito pioniere di tutti gli anni.

Il successo di esecuzione del *Guarany* fu buono. I primi applausi li ebbe la sinfonia, e furono così insistenti e calorosi, che il maestro Sebastiani dovette alzarsi a ringraziare per sé e per i valenti professori da lui diretti.

Del duetto tra soprano e tenore, si dovette ripetere intera la seconda parte e gli artisti esecutori signora Contarini e signor de Sanctis-Marianecchi furono applauditissimi.

Il baritono De Anna è una vecchia conoscenza del pubblico del Bellini, che gli serbò intatte le sue simpatie. Anche il signor Stefano Testa, un esordiente che canta come un artista, avendo in corpo una paura indavolata da dilettante, maravigliò per la potenza, l'omogeneità e il sentimento della sua voce.

Le seconde parti parvero buone; i cori erano numerosi e intonati.

— Al teatro delle Muse di Ancona venne allestita la *Cenerentola* di Rossini, ma l'esito sortito da quest'opera, alla sua prima rappresentazione, non corrispose alle aspettative del pubblico.

— Il *Trovatore* ebbe un successo brillantissimo al Nazionale di Firenze. La giovane prima donna signora Elettra Callery-Viviani si disimpegnò assai bene nella difficile parte di Eleonora e si ebbe moltissimi applausi. Il tenore De Luca si fece pure in quest'opera assai apprezzare. Ma più di tutti incontrò il favore del pubblico il baritono Ubaldo Cecchi-Bernardi, che eseguì la parte del conte di Luna da sommo artista. La sua voce potente suscitò veri uragani d'applausi e di chiamate. Si volle il *bis* del duetto del terzo atto con Eleonora. La signora Argentina Pallavicini in quest'opera emerse assai più che nella *Marta*, perchè nella parte della Zingara ha campo di far valere tutti i suoi mezzi vocali.

Bene la signorina Romani e benissimo il signor Angiolo Lippi: discreti i cori, buona l'orchestra diretta dal Gostinelli.

6. La vecchia ma appassionata e affascinante *Traviata* di Verdi ha attirato un'infinità di gente al teatro di Società di Treviso.

La cronaca della serata la si compendia nelle parole: successo vero.

L'egregia signorina Buglione di Monale, conosciuta molto favorevolmente dai primari pubblici d'Italia, si mostrò una Violetta inappuntabile, piena d'amore e di passione. Essa ha deliziato durante tutta la sera il pubblico che l'ha rimeritata con applausi immensi, entusiastici, specialmente dopo l'aria del primo atto, e dopo la scena della morte.

Con quest'esimia artista furono pure molto applauditi i signori Garulli e Pozzi.

7. Ebbe luogo al Pagliano di Firenze la prima rappresentazione dell'opera *Aida*.

Il teatro era affollatissimo.

L'esecuzione del magnifico lavoro di Verdi fu eccellente.

La signora Adelina Garbini ha interpretato la parte di Aida in modo da non eludere l'aspettativa del pubblico, e specialmente nel *duo* finale ha dimostrato un'abilità non comune, riscuotendo meriti applausi.

Del tenore signor Fenaroli, che ha disimpegnato brillantemente la parte di Radamès, si apprezzò l'agilità delle note acute e l'artistica disinvoltura colla quale ha eseguito i vari pezzi dell'opera.

La signora Maria Lucchesi che ha delle note più di soprano che di contralto ha ben figurato nella parte di Amneris che le sta a pennello, ed ancora essa fu meritamente applaudita.

Parimente il signor Mazzoli Agostino ha cantato bene la parte di Amonasro.

L'allestimento scenico nulla lasciò a desiderare.

8. Al teatro di Alessandria ebbe buon esito il *Trovatore* interpretato dalla signora Mestres, dal tenore Brunetti e dal baritono Farina.

— Al teatro Civico di Cagliari ottenne pure lieto successo l'opera *Puritani* per merito principale del tenore Figner.

9. La prima rappresentazione della *Traviata* attirò al Politeama di Genova un pubblico scelto ed assai numeroso. Il successo dell'esecuzione fu veramente felice. La signorina Lablanche confermò la bella fama che l'aveva preceduta e si cattivò subito le simpatie del pubblico per l'avvenente aspetto e per la disinvoltura dell'azione. Ebbe applausi sì all'adagio che alla cabaletta della cavatina ed una chiamata al proscenio. Il suo successo andò quindi crescendo, e all'ultimo atto dopo l'aria « *Addio del passato* » fu oggetto di una vera ovazione. — E un successo oltremodo brillante l'ottenne il baritono Pantaleoni, antica e simpatica conoscenza del pubblico genovese. Applauditissimo negli adagi del duetto colla Lablanche, dovette replicare l'aria « *Di Provenza il mare, il suol,* » fra generali applausi. — Anche il tenore Delilieri fu applaudito al primo duetto colla Lablanche e alla sua aria del secondo atto. — Buone le seconde parti ed inappuntabile l'orchestra diretta da quell'egregio maestro che è il Fornari.

— Senza guardar troppo pel sottile, si può dire che il *Faust* dato al Bellini di Napoli, fu rappresentato lodevolmente dalla signora Zucchini e Tancioni e dai signori Vicini, Purarelli e Mastriani. L'operoso maestro Sebastiani diresse l'orchestra. I cori, le ballerine, l'impresa, tutti insomma, fecero del loro meglio, ed il pubblico si mostrò grato e benevolo, applaudendo, chiedendo *bis* e chiamando all'onore del proscenio.

— Al teatro Dagna d'Acqui andò in scena con ottima fortuna il *Trovatore*, interpretato dagli artisti signore Cummings, C. Moses e signori Modini, Baldo, Muccioli.

La signora Cummings canta da vera artista e la Moses ha la fortuna di possedere una potenza non comune di voce. Furono molto applaudite unitamente al tenore signor Modini.

Il baritono Baldo — un giovane esordiente al quale non manca la voce, e che studiando farà carriera — fu un conte di Luna pieno di passione. Dopo la *romanza* ed il finale dell'atto secondo dovette presentarsi al proscenio, chiamato da quel pubblico soddisfatto.

10. L'apertura dell'Umberto I di Roma venne fatta con le *Educazione di Sorrento*. L'esito sortito da questa popolare e simpatica opera giocosa dell'egregio maestro Usiglio non potea essere migliore e ne vanno molto lodati gli artisti esecutori.

— Ebbe luogo al teatro dei Fiorentini di Napoli la prima rappresentazione del *Trovatore* di Verdi. Eseguirolo quest'opera gli artisti signore Cattaneo (Eleonora), Cestarelli-Mugnoni (Azucena) e signori Scannapieco (Manrico), Nobiglioni (Conte di Luna). L'esito in complesso fu infelice se togli qualche buon momento per parte della signora Cattaneo, egregia artista che trasfuse molt'anima alla parte di Eleonora.

I cori poi stonatissimi nel *Miserere*: e l'orchestra invece guidata benissimo.

11. La *Jolanda*, la nuova opera dell'egregio maestro Villafiorita, riportò un bellissimo successo al teatro Tesi-Borghesi di Ferrara. Vennero bissati due pezzi ed il maestro fra continue ovazioni, che mai vennero meno durante l'intero spettacolo, dovette presentarsi ben sedici volte al proscenio. Questo nuovo successo conferma splendidamente quello avuto già da quest'opera — non è molto — al teatro di Adria.

L'esecuzione fu buonissima e ne vanno molto lodati gli artisti signore Levi, Bossi e signori Dapasso e De Magis. Diresse egregiamente l'orchestra il maestro Grisanti. (*Veggasi l'articolo in copertina*).

12. C'era un pubblico discretamente numeroso alla prima rappresentazione della *Lucia di Lammermoor* al Costanzi di Roma. E, per giunta, era un pubblico di facile contentatura poichè l'esecuzione, in complesso, fu mediocre, fatta eccezione per la signorina De Vere, una eletta cantante, già applaudita all'Apollo. Il suo successo è stato schietto e legittimo. Furono applauditi anche il tenore D'Avanzo e il baritono Rubirato. L'orchestra ha suonato un po' alla carlona.

— Un pubblico scelto e affollatissimo assisteva alla prima rappresentazione del *Lohengrin* al Comunale di Bologna: dove quest'opera erasi data nel 1871 con tanto splendido successo sotto la direzione del sommo Mariani. Sebbene il confronto fosse formidabile, pericolosissimo, pure l'orchestra, diretta dal maestro Luigi Mancinelli, corrispose alla comune aspettativa. Fra prolungati applausi furono ripetuti la *ouverture* e il preludio dell'atto terzo. Ma non possiamo egualmente rallegrarci coi cori. Durante l'opera si mostrarono continuamente incerti: all'arrivo del cigno fu un vero scandalo. Non si comprende come in un teatro nel quale si provvede così bene per la direzione orchestrale debba poi affidarsi tanto male la importantissima istruzione dei coristi. Il malumore da questi cagionato fu causa che il tenore Nouvelli, al suo primo presentarsi, fosse accolto freddamente. Però negli atti successivi, e soprattutto nello stupendo racconto finale, egli riconquistò vittoriosamente la simpatia e gli applausi del pubblico bolognese, il quale ben presto riconobbe in lui l'impareggiabile Romeo.

La Boulicioff interpretò egregiamente la parte di Elsa; così dicasi della Leavington sotto le spoglie di Ortruda. Benissimo il basso Tamburlini e il Zardo (banditore). Il baritono Vilmant ha voce potente; ma difetta di metodo: però i suoi forti mezzi vocali e la sua giovane età gli offrono largo campo a perfezionarsi.

Bella è la scena del primo e terzo atto: splendidi i vestiti e gli attrezzi.

Nell'insieme, se i cori si correggeranno, sarà uno spettacolo non indegno del teatro.

13. Nel grazioso ed elegante teatro Ernesto Rossi di Pisa ha avuto luogo la prima rappresentazione del *Ruy Blas*, ed il pubblico ha applaudito del suo meglio; la qual cosa addimstra che fu contento dell'esecuzione e della scelta dello spartito.

Gli applausi più calorosi sono toccati alla signorina Calzolari, ed alla signorina Lauri.

— Al teatro Sociale di Novara si è rappresentato il *Ruy Blas* del Marchetti.

Il successo sortito da quest'opera, alla prima rappresentazione, fu molto lusinghiero per gli artisti signore L. Negroni (Regina), Crolla Angela (Casilda) e signori Bellotti Fausto, Piergentili Ferdinando e Sorrentino Omero.

L'orchestra venne diretta in modo commendevole dal signor Ramperti.

14. Un affollatissimo uditorio accorse all'Alfieri di Torino per la riproduzione del *Fra Diavolo*, interpretato di bel nuovo da quegli egregi artisti

che nella primavera scorsa si fecero tanto applaudire, cioè le signore Elena Rosa e Galliani-Russo, ed il signor Alfonso Rosa, a cui si aggiunsero il baritono Pini-Corsi e i due tenori Pagano e Da Caprile. Il signor Da Caprile, protagonista della bell'opera giocosa di Auber, non potè farsi apprezzare per quel che vale in causa di una raucedine ostinata che ne rendeva la voce poco gradevole e qualche volta anche mal sicura nell'intonazione. Tuttavia fu applaudito in due duetti del primo atto e nella *romanza* del secondo atto. La signora Rosa fu una Zerlina ammirabile come sempre, e bravissimi pure tutti gli altri egregi suoi compagni. Un encomio al maestro Forcillo è di rigore.

15. Al teatro di Società di Treviso ebbe luogo l'ultima rappresentazione della *Carmen*. Quanto segue, e che togliamo dal giornale *Il Progresso*, oltre dar relazione della splendida serata, prova ancora una volta quanto il pubblico trevigiano siasi entusiasmato per il capolavoro di Bizet.

« Avevamo ragione d'insistere perchè ci fosse ridata un'altra rappresentazione della *Carmen*.

« La serata di ieri fu tutta un trionfo.

« Quest'opera affascinante e che abbiamo la fortuna di sentire interpretata in modo eccellente — dopo quattordici sere — ha ancora tanta freschezza da strappar nuovi e sentitissimi applausi ad ogni scena.

« E il nostro intelligente pubblico, buongustajo sempre, volle affermare il successo di questo bellissimo lavoro nell'ultima sera della stagione, ultima della *Carmen*.

« Appena la Bonheur si presentò sulla scena, nella mossa procace della sigaraja che morde il gambo d'un fiore — una salva lunga, interminabile, fragorosissima d'applausi salutò l'artista che seppe acquistarsi le simpatie di tutti durante la non breve stagione.

« Ad ogni scena applausi ed ovazioni — alla fine d'ogni atto, duplici e triplici chiamate al proscenio.

« Dopo il duetto tra Carmen e Don José uno scoppio d'applausi entusiastici fu il segnale d'una vera dimostrazione.

« I battimani, i *brava*, parevano non voler finir mai — dal loggione vennero gettate parecchie migliaia di epigrafi e di sonetti — delle torture con una stella al collo furono lanciate dai palchi.

« Alla Stella Bonheur vennero presentati: uno stupendo mazzo di fiori legato con un nastro assai ricco e varie copie delle poesie ed epigrafi.

« E sotto un raggio intenso di luce elettrica la bellissima gitana non finiva di ringraziare commossa il pubblico che non smetteva di batter le mani sotto la fitta grandine multicolore dei svolazzanti foglietti che cadevano dall'alto con un fruscio d'ali.

« La Bonheur e il Santinelli dovettero replicare il duetto per l'insistenza del pubblico nel chiedere il *bis*.

« E bissato fu pure il quintetto dello stesso atto.

« Dopo l'opera, la banda musicale e una folla di persone con fiaccole accompagnarono a casa la grande artista; e la folla plaudente ed acclamante la volle più volte al balcone.

« Lo ripetiamo, fu un vero trionfo e non solo per la Bonheur ma per tutti gli artisti.

« E ciò che più vale, un trionfo ben meritato.

« Ben meritato sì, chè il Parboni fu un superbo, eccellente Escamillo, il Santinelli si mostrò valente compagno della Stella Bonheur, le signore Tancioni e Morotto e i signori Garulli, Fradelloni e Rebol nelle loro parti s'ebbero calorose e ripetute approvazioni.

« Al direttore dell'orchestra, maestro Usiglio, la Bonheur fece presentare, dopo il *bis* del preludio del terzo atto, una ricchissima corona d'alloro con spiche dorate, e con un nastro in cui era ricamato in oro il *fac-simile* della firma di Carmen, gentile pensiero degno della gentilissima artista.

« La dimostrazione spontanea, entusiastica, in una sera non di beneficiata, fatta dai trevigiani, sarà riuscita certamente gradita alla signora Bonheur ed agli altri egregi che le sono compagni.

« Bravissimi tutti! »

— Ebbe luogo al R. teatro Rossini di Livorno la prima rappresentazione dei *Promessi Sposi* del maestro Ponchielli, opera che ottenne un lietissimo successo.

Fra gli artisti esecutori, signore Teresina-Brambilla Ponchielli, Alina Marini e i signori D'Andrade, Magini, Coletti e Donati, si distinsero le signore Brambilla-Ponchielli e Marini ed i signori Magini, Coletti e Donati. Discretamente l'Andrade.

Per improvvisa indisposizione del maestro concertatore signor Catalanotti, l'orchestra fu diretta dallo stesso Ponchielli, il quale venne fatto segno a continue ovazioni, specialmente al finale dell'atto secondo e alla scena della chiesa all'atto terzo, pezzi che furono bissati.

16. Al teatro di Udine ottenne esito bellissimo il *Ballo in maschera* di Verdi, eseguito dagli artisti signore A. Tartaglia, A. Rizzati, Teresa Vignola, e signori A. Patierno, L. Garbini, E. Lombardi ed Oreste Bonini.

Freddo il pubblico da principio, si scosse finalmente quando il sentimento degli artisti gli parlò al cuore, e i primi applausi toccarono alla Tartaglia ed al Patierno nel bellissimo duetto dell'atto secondo (che venne ad essere il terzo, dacché il primo fu diviso in due); ed al baritono Garbini nella romanza: « *Eri tu che macchiavi quel Pangelo...* »

Inappuntabilmente l'orchestra — numerosa e composta di buoni elementi — diretta dal distinto maestro Guarnieri; l'allestimento scenico superbo; i cori non troppo affiatati.

— Piacque assai l'*Elixir d'amore* datosi al Politeama di Livorno. Il tenore Rinaldi confermò la sua fama di provetto artista. Fu molto applaudito. E applauditissimi furono pure gli artisti, signora Spettoli (Adina) e signori G. Aschieri (Dulcamara), Paolucci (sergente Belcore).

La signora Fortunata Quercioli, una cantante che, sotto le spoglie modeste e nello stesso tempo civettuole di educanda, conserva la facilità delle sue movenze non prive di grazia e l'espansività della sua uola, fu l'*educanda* preferita.

Piacquero poi e molto, la signora Ugolini nel famoso duetto: « *Un bacio rendimi,* » ed il Ruotolo nella parte di Don Democrito.

17. La *Saffo* chiamò moltissima gente all'Argentina di Roma, e la signora Urban, interprete valentissima del capolavoro di Pacini, s'ebbe applausi, e ovazioni, senza fine.

Il tenore Camero, indisposto, non poté in nessun modo secondare la esimia artista, e si limitò ad accennare la sua parte. Il baritono Caltagirone fece del suo meglio. Benino i cori e l'orchestra. In complesso fu uno spettacolo abbastanza riuscito.

18. Al teatro di Campobasso ebbe buon esito l'opera di Verdi *I due Foscari* interpretata dalla signora Balzofiore (Lucrezia) e dai signori Balzofiore (Jacopo) e De Bona (Doge).

Il pubblico applaudì calorosamente a tutti que-

autore maestro Palminteri, presente a questa prima rappresentazione, dovette presentarsi dieci volte al proscenio. Venne fatto replicare il *finale* terzo e l'*aria* di Eleonora.

Eseguivano l'opera gli artisti: signore Savelli — cantante intelligentissima e che fu una Eleonora appassionata — Caponetti-Bassi e signori Cardinelli, Curti e Pontotti.

L'orchestra venne egregiamente diretta dal maestro Mascheroni.

22. Al Politeama di Genova sortì un esito splendido, e quale lo si prevedeva, la *Mignon* del Thomas. Furono *bis*, chiamate agli artisti principali e si può dire, senza tema d'esagerazione, che anche questo pubblico, come già quello della Pergola di Firenze, fu affascinato dalla poetica, fine ed ispirata musica del capolavoro del Thomas.

Nel presente bollettino ci limitiamo a registrare succintamente questa festa artistica, perchè l'egregio nostro corrispondente A. De Marzi, in apposito articolo, parla a lungo e del successo della musica della *Mignon* e dell'interpretazione datale



PARIGI: TEATRO DELLE NOVITÀ. — IL CUORE E LA MANO, opera comica di CARLO LECOCQ.

— Il *Conte Ory* di Rossini, allestito al teatro Sociale d'Alba, ottenne un bellissimo successo. Era interpretato dagli artisti signore Zanardi, Teresina Lo Presti e signori Baragli, De-Leon, Nicolini. I primi onori della serata toccarono alla signora Zanardi, artista di talento non comune e cantante di buona scuola. Il maestro signor Peri diresse in modo degno d'elogio l'orchestra, ed in gran parte spetta a lui il buon successo riportato dal vecchio melodramma di Rossini.

— Al teatro delle Muse di Ancona si rappresentò il *Barbiere di Siviglia* con un protagonista esilarante, il Polonini.

Lasciò qualcosa a desiderare la Celega nella parte di Rosina ma in compenso benissimo il Bottero, un Don Basilio che calunniava così bene che il pubblico ci prova un gusto matto. Bene il Tessada, un Don Bartolo coi fiocchi, il Candio un simpatico Lindoro e la signora Pantanelli nella parte di Berta.

Egregiamente l'orchestra diretta dal maestro Barattani.

— Le *Educande di Sorrento*, al teatro Andreani di Mantova, non potevano meglio conquistare colle loro moine le simpatie di quel pubblico,

sti valenti artisti, non dimenticando però anche di festeggiare l'egregio maestro direttore Ciampà.

— Al teatro Carcano di Milano venne rappresentato con plauso il nuovissimo *Trovatore* di Verdi, interpretato dalle signore Castiglioni, Clerici, e signori Calioni, Astori. La signorina Clerici, giovanissima artista e *debuttante*, si rivelò buona cantatrice.

Ebbe momenti felicissimi e l'*Azucena* trovò in lei una degna interprete, se non per volume di voce, certo per gesto e per sentimento drammatico-musicale.

La signora Castiglioni di voce invece ne ha e molta, ma questa è incolore e più che all'espressione, mira agli effetti di sonorità.

Il tenore signor Calioni ha voce leggiara ma di timbro simpatico e abbastanza intonata: indeciso alla sua prima romanza, col progredire dello spettacolo si rinfrancò e venne applaudito.

Non ispiacque al pubblico del Carcano il baritone Astori, interprete della parte del conte di Luna.

Discretamente l'orchestra diretta dal maestro Logheder, e decoroso l'allestimento scenico.

— Al teatro di Casalmongera fu rappresentato con esito felice l'opera *Arrigo II*, e l'egregio

da quegli esimj artisti che han nome: Bianca Lablanche, Giuseppina Buti, Delilliers, Pantaleoni.

L'orchestra era diretta dal valente maestro Fornari Vincenzo.

23. Il *Ruy Blas* rappresentato al teatro degli Animosi di Carrara, sortì un esito abbastanza lieto. L'interpretarono gli artisti, signore Eva Tetrizzini, Maria Paolicchi e signori Amos Cioci, Vincenzo Tambini e Cesare Arzilli.

Vennero fatti bissare il famoso duetto « *O dolce voluttà* » e la *ballata* del secondo atto; il che prova come gli artisti signore Eva Tetrizzini (Regina), Maria Paolicchi (Casilda) e signor Amos Cioci (Ruy Blas) abbiano incontrato, come cantanti, pienamente il gusto di quel pubblico.

Bene pure l'orchestra, diretta egregiamente dal maestro Kynterland.

24. Al Fiorentini di Napoli è stata applaudita l'opera comica del De Giosa: *Don Checco*.

25. Al teatro Municipale di Piacenza ebbe luogo la prima rappresentazione della *Traviata*. Il pubblico ha applaudito la signorina Italia Giorgio che si mostrò valente artista.

Esecuzione orchestrale buonissima: fu bissato il preludio dei violini. Il maestro Bolzoni ha me-

ritato un bravo di cuore per la cura nella concertazione generale.

Un velo pietoso sul resto.

— La prima rappresentazione del *Poliuto* al teatro Sociale di Novara ebbe esito splendidissimo. Ottimamente gli artisti e benissimo l'allestimento scenico.

— Il successo della nuova opera *Nella* del maestro Ettore Ricci corrispose pienamente alle aspettative del pubblico numeroso accorso al teatro di Ravenna.

Il maestro compositore dovette presentarsi — unitamente agli artisti principali, signora Rastelli, signori Passetti e Franceschi — varie volte al proscenio.

L'esecuzione adunque fu buonissima e contribuì non poco all'esito brillante della serata.

La protagonista signora Rastelli Teresina replicò la sua *romanza* e nel *duetto d'amore* col tenore Passetti destò entusiasmo.

Il tenore bissò pure la sua *romanza*.

— Il *Pipèlè* ebbe all'Umberto I di Roma un esito assai felice. La bella musica del De Ferrari eseguita abbastanza bene, fruttò agli artisti non pochi applausi.

27. L'esecuzione ch'ebbe l'*Aida* al Costanzi di Roma, diciamo francamente, non è la migliore fra quante se ne sono udite. Dove si tolga il finale secondo, che fu fatto meritamente ripetere, e la grande scena del giudizio, detta egregiamente dalla signora Pozzoni, tutto il resto non fu tale da creare il successo.

Convien riconoscere però che la signora Fossa era visibilmente indisposta.

La signora Pozzoni ha fatto, dopo la Waldmann, una creazione della parte di Amneris.

Il Cardinali è un giovane tenore e come tutti i giovani cantanti dovrà ancora studiare, ma con i suoi mezzi è sicuro di percorrere una brillante carriera.

Bene il baritono Rubirato, e si deve a lui ed alla potente voce della signora Fossa, se fu fatto ripetere il finale secondo.

Silvestri è sempre l'artista coscienzioso ed accurato, qualunque sia la parte che deve sostenere.

In genere nel concerto dell'opera si notarono parecchie incertezze che, scompariranno al certo, nelle rappresentazioni avvenire.

IL DIARISTA.

Rivista Drammatica

SOMMARIO: *Rintoniche e Atellane*. — Al Manzoni di Milano. — *I problemi* di Gigi Alberti.

Una *Rintonica*! e a qual razza appartiene questa signora?

Ahime! fosse almeno una signora! ma è un genere antipatico di drammatica, che in mancanza di idee nuove si cercò di galvanizzare in Napoli. A questo modo si va avanti... come i gamberi.

Rintore (*P. 1882*) direbbe Cavallotti in una nota per chi l'avesse dimenticato, era un poeta nato a Siracusa o a Taranto, secondo i gusti dei biografi, da un umile vasajo, e fu un inventore di una tragedia burlesca, che faceva recitare alla Corte di Tolomeo I re d'Egitto. Altri poi dicono ch'egli non fu l'inventore del « dramma faceto » ma che sviluppò una forma drammatica che esisteva già quale divertimento popolare fra i greci dell'Italia meridionale e delle Sicilie. Ma fu un genere che non lasciò tracce nella letteratura latina; quand'ècco nel novembre dell'anno di grazia del 1882, un bravo signore pensa di riscuotarla per il teatro italiano e fa rappresentare al teatro Nuovo di Napoli, un *Seneca svenato*. Di Seneca nel lavoro ve n'è tanto poco ed è sì insulso che se vi fosse qualche discendente dello stoico filosofo arrossirebbe del suo antenato; invece v'è un Nerone, una figurina sbiadita, rimpicciolita su quella maestosa del Cossa; un Nerone che continuamente ha bisogno di Burro (non prendiamo equivoci: Burro è un personaggio del lavoro) e di Seneca, i quali non sanno fare altro che belare continuamente; un Nerone che fa programmi a' padri coscritti, come un candidato politico, un Nerone di conciossiacosafossechè e di altri avverbii.

Un altro si mette in mente di scrivere la *Cuccagna*, che non è più una *Rintonica*, ma una *Atellana*, e i critici a discutere sul serio sul genere migliore e il pubblico a sbadigliare.

È certo però che se il maestro Verdi avesse assistito allo spettacolo di queste due favole atellane e rintoniche, *La Cuccagna* e *Seneca svenato*, si sarebbe pentito di aver pronunciata la frase: *Tornate all'antico*.

A Milano si fischiano di seguito quattro lavorucci acquistati dalla Società Romana come capolavori: e in verità la loro sorte era meritata. Gli spettatori del Manzoni non ebbero neppure pietà per il *Matrimonio di un matto* di Achille Torelli, che era piaciuto a Napoli. L'unico lavoro che scampò dal diluvio sommergitore, fu quel caro dramma patriarcale, idilliaco eppur riboccante di verità che sono *I Ranzan* di Erkmann e Chatrian.

Si spera di applaudire quanto prima alla *Luna di miele* di Cavallotti.

I Problemi del signor Luigi Alberti furono rappresentati al Valle di Roma.

Chi fece andar bene la commedia?

Gli amici, che fornivano il maggiore anzi quasi totale contingente all'uditorio: e l'accurata interpretazione della compagnia Emanuel.

Cosa la fece sopportare ai pochi accorsi senza alcun preconcetto e col serio proposito di udire religiosamente e giudicare imparzialmente?

Le circostanze attenuanti — invocate dall'autore e dagli amici — di avere lui, Gigi Alberti, dati altri buoni lavori al teatro.

Lasciamo queste considerazioni da una parte e armati di tutta la nostra santa pazienza e di un ben affilato temperino, trinciamo giù il superfluo, ed andiamo alla ricerca del soggetto, il microscopico nocciolo dell'enorme polpettone.

Roberto, giovane tenente di cavalleria è amante riamato della indispensabile cugina: Luisa, la figlia del comm. Rontani. Il quale se gli riesce di installarsi in un seggio di Montecitorio, darà la mano di sua figlia al marchese Adolfo Roccaferata segretario di Legazione a Parigi. Adolfo per secondare i voleri dei due babbi « se ne viene nei pressi di Firenze » per vedere ed innamorare la promessa.

Luisa — non sappiamo con quali intenzioni — accondiscende, pare, volentieri al matrimonio; ma interrogata insistentemente dal nonno, il cavalier Luigi Ripaverde, gli confessa il suo amore per il cugino.

A questa confessione assiste — testimone involontario — Adolfo che promette di adoperarsi in tutto quanto può perchè avvenga il matrimonio fra i due innamorati.

Viene a conoscenza di bricconate da galera commesse dal signor commendatore in unione al priore Don Raffaele e ad Armando Armandi ex prete ed ora mercante di voti; cioè della trafugazione di un testamento che istituiva Rodolfo legatario universale dei beni del padre: bellamente appropriatisi da quella perla di zio commendatore che aveva dato ad intendere a Rodolfo che il di lui padre era morto in miseria.

Questo il nodo della commedia: nodo vecchio e vicino allo stato di putrefazione scavato fuori dai romanzi degli omai famosi romanzieri criminali francesi.

Naturalmente la minaccia di rendere palese questa birbanteria mette una grossa pulce nell'orecchio del commendatore e dell'Armandi: il primo accorda la mano della figlia al nipote e ritira la sua candidatura: il secondo è obbligato a passare dal campo del Rontani in quello dell'avversario che per conseguenza riesce eletto a deputato.

In conclusione: il teatro italiano si regge sulle grucce delle traduzioni francesi.

OMICRON. — ALPINOLO.

La MIGNON di A. Thomas

al Politeama di Genova

Scrivo dopo due sole udizioni di questo leggiadro e malinconico lavoro del capo scuola francese, di questo felice innesto del dramma nell'idillio o dell'idillio nel dramma; ma le udizioni erano precedute dalla lettura attenta della partizione e da una dolce rimembranza che risale al 1871, anno in cui sotto l'ispirata bacchetta di Angelo Mariani questo lavoro ebbe accoglienza entusiastica legittimata eziandio da una interpretazione vocale superlativa, essendo allora protagonisti del dramma la povera Lella Ricci ed il tenore Montanaro.

La odierna interpretazione di queste pagine scritte col cuore e sparse da cima a fondo di una dolce melanconia se non ci ha fatto obliare l'antica, non per questo riesci meno commendevole, meno accurata di quella. L'abbondante *réclame* preventiva, conveniamone, se può giovare per un lato alla speculazione per sé stessa, crea però nel pubblico esigenze forti che lo mettono

in diffidenza e gli fanno lesinare l'applauso anche quando l'esecuzione s'estolle dalle interpretazioni comuni; ed il pubblico alla prima rappresentazione della *Mignon* stette sul tirato e costrinse gli artisti a guadagnare per così dire, a palmo a palmo l'applauso.

Nessun compositore francese a mio avviso possiede in così alto grado il sentimento poetico come lo sente il Thomas, e nessuno come lui sa sposare da cima a fondo di uno spartito, e d'uno spartito di mole come la *Mignon*, questo poetico sentimento ad un idealismo musicale che risponde esattamente, psichicamente ad ogni avvenimento, ad ogni situazione del dramma.

Molti, ed ancor io per l'addietro, considerando i prodotti dell'arte musicale e specialmente melodrammatica della Francia da Grétry a Massenet, ne trassero un giudizio sommario e battezzarono la scuola francese non altro che eclettica, mancipia cioè della scuola italiana per la soavità dei concetti melodici e per le forme dei pezzi; tributaria della tedesca pel nudimento armonico e per la veste strumentale. Ora, sarà un giudizio avventato, ma a mio modo di vedere il melodramma francese acquista con Thomas, non con Thomas del *Caïd* ma con Thomas dell'*Amleto* e della *Mignon*, un colorito a sé, un carattere tipo ben distinto in cui l'indole della nazione si delinea marcatamente da capo a fondo, in cui la dolcezza ed il ricamo elegante della tavolozza di Gounod si arricchisce di un altro tono, il tono maschio e vigoroso della tragedia, quello che dà risalto alle situazioni solenni, quello che non soltanto l'amore identifica alle note, ma tutte le passioni dell'animo umano dalle più dolci alle più feroci. Se così non fosse, la mano che ha vergato le blande note dell'idillio in *Mignon* non avrebbe certo tradotto con tanto magistero di forza e di verità in numeri musicali ciò che sarebbe parso intraducibile, vale a dire le tremende passioni del capolavoro di Shakespeare.

In Gounod, a chi l'osservi bene, sovrabbonda il processo wagneriano sia nella sovrapposizione dei periodi melodici ripetentisi, per ascensione di tonalità, sia nel processo evolutivo dell'accoppiamento strumentale; si direbbe quasi che senza *Lohengrin* non sarebbe nato *Fausto* e senza la vaporosità della fidanzata del cavaliere di San Graal non avremmo avuto quella soave idealità che Gounod delineò in *Margherita*. In Thomas troviamo bensì l'avvantaggiamento nelle forme e nei processi d'accoppiamento strumentale; troviamo aggregate nuove famiglie d'istrumenti; troviamo l'armonia arricchita di tutte le nuove combinazioni della scuola moderna, ma la frase è sua, ma il ritmo non è a ripetizioni periodiche di forme ascendenti o discendenti, e la melodia è nuova, è di getto, è sua.

Questo, secondo me, costituisce non solo un merito eminente dell'artista, ma una dote essenziale del maestro compositore, quella dote per cui il prodotto del di lui ingegno forma tipo e tipo a sé; tale che bisognerebbe sottilizzare troppo per nominarlo semplicemente eclettismo, mentre parmi che proceda innanzi francamente da sé senza l'appoggio speciale di alcuna delle scuole forastiere.

Thomas del *Caïd* non poteva rimanere a lungo legato nella imitazione servile dello stile rossiniano. Sia per la qualità essenzialmente poetica del suo modo di sentire, sia per le orme potenti segnate in quegli anni dallo stesso Rossini, dal Meyerbeer, dal Wagner, dal Weber, doveva accadere una rivoluzione nello stile di questo compositore, ed accadde a segno che oggi e prima d'oggi fu considerato come capo di quella scuola cui si devono David, e Bizet e Massenet ed i numerosi musicisti di polso che oggi conta Parigi. (Diciamo Parigi e non la Francia *et pour cause*.)

Nella *Mignon*, oltre la nota del dolore e della passione come in *Amleto*, scorgiamo un altro contorno della musa di Thomas: l'idillio. Ogni volta che la semplice ed appassionata figura della fanciulla mendica ci si appalesa, il fondo melodico ed armonico del melodramma ha una tinta speciale, un non so che di vago, di viltreccio, di pastorale che incanta. La malinconia non abbandona un istante la figura della piccola *bohémienne*, anche negli stessi momenti di contentezza, anche nella spensieratezza delle sue canzoni. In ciò appunto è costituita la verità dello scopo musicale raggiunto, a differenza di molti che invece di identificare le note col dramma accrescendone la forza morale, atrofizzano e l'una e l'altro col vuoto ripiego di una banalità qualsiasi alla ricerca dell'effetto. — Molti sono i retori in musica, molti i maestri dotti, non pochi vantano eziandio numeri speciali di vocazione pel genere sinfonico, ma rari coloro che possono vantarsi poeti contemporaneamente della parola e del suono, atti cioè a comprendere l'una in modo da tradurla perfettamente coll'altro.

Alla prima udizione di questo lavoro, il pubblico si sente come tratto ad un indefinibile raccogli-

mento; la dolce malinconia dominante nel dramma e nella musica, la severa nobiltà con cui il maestro sdegna dappertutto scendere alla ricerca dell'applauso, scrivendo persino le *corone* nota per nota agli artisti, la qualità dello strumentale che stupendamente delinea le fasi diverse di questo dramma patetico, non danno sussulti nervosi ma commuovono, non stordiscono, fanno pensare e pensare dolcemente.

Con ciò si spiega il ritengo del nostro pubblico alla prima rappresentazione di mercoledì scorso per tutto il primo atto e porzione del secondo, ritengo che sparì alla seconda rappresentazione quasi completamente, e che non avrà più motivo d'appalesarsi in seguito, di mano in mano che anche gli orecchi meno educati s'abituano a discernere le mille bellezze di cui è profuso questo lavoro, bellezze che non tutti possono afferrare a prima giunta.

Questo spartito ha un merito che pochissimi altri lavori forastieri hanno: quello di una traduzione eccellente dovuta al signor Zaffira; eccellente s'intende facendo la debita parte alla enorme difficoltà che incontra chi si fa ad obbligare la musica italiana sopra la francese senza poter cambiare che in minime parti la notazione musicale; difficoltà di cui molti non sanno darsi ragione epperò troppo spesso scagliano dardi avvelenati contro i poveri traduttori.

L'esecuzione in Genova di questa *Mignon* fu complessivamente ed anche partitamente assai distinta; raramente ci vien fatto di riscontrare un più giusto affiatamento, un assieme più omogeneo per qualità di voci e per accordo delle parti principali fra loro e colla interpretazione orchestrale, merito che tocca in gran parte al direttore e concertatore, ed anche al vantaggio dell'aver una compagnia quasi di repertorio, obbligata alla riproduzione di due o tre spartiti soltanto.

I tagli non furono pochi, ma giudiziosi; vennero sopresse le parti ballabili, e vennero troncate tutte le ripetizioni delle arie e romanze, meno quella del tenore nel terzo atto che fu eseguita per intero; ho notata eziandio qualche puntatura per evitare l'arditezza della notazione affidata al soprano brillante, che si spinge talvolta di volo sino al *re* ed al *mi* b.

L'intonazione generale del lavoro è giusta, rilevata con sapienza e con gusto; non è la sola interpretazione tecnica che si estolle con lenocinii di contrasti esagerati di colore o colle smanerie della posa più o meno elegante del direttore; il maestro Fornari è un artista nel senso vero della parola, artista corretto ed artista di sentimento; ci si allarga il cuore a vedere che si può dirigere staccando i tempi con precisione e non facendo colla bacchetta mulinelli incomprensibili, vera dannazione per professori d'orchestra. Tutte le finezze della musica di Thomas ebbero risalto per mezzo della interpretazione di questo maestro; la sinfonia fu accolta con una salva d'applausi e se ne sarebbe voluto il *bis*.

Ho voluto mettere il maestro Fornari per primo, perchè è attualmente il più meritevole d'encomio, oltrechè a me sembri che non si pecchi di sconvenienza iniziando il sistema di mettere il direttore innanzi agli esecutori, non fosse altro che pel merito d'ordine superiore che gli compete.

La signora Lablanche era un po' indisposta, motivo per cui ebbe qualche nota media velata in alcuni recitativi; ma si appalesò distintissima artista ed interprete gentile della musa di Thomas. Delineò benissimo il carattere della zingarella ingenua e curiosa e nel tempo istesso la passione semplice e insieme profonda nata nel fondo dell'animo riconoscente della povera raminga. La *styrienne*, la *preghiera* del quarto atto, il duetto col tenore che la precede, il duetto con Lotario furono cantati egregiamente, e gli applausi furono molti e nudriti.

Eccellente il tenore Deliliers. L'*Addio Mignon*, la romanza del terzo atto in tre quarti, il duetto del secondo, furono cantati assai bene. Ma dove realmente trasse il pubblico all'ovazione più clamorosa fu al duetto dell'ultimo atto con *Mignon* di cui si volle ad ogni costo il *bis*.

Lotario fu il baritono Pantaleoni; artista eccellente, castigato ed efficace ad un tempo, dono questo ch'è di pochi. La signora Buti nella parte di Filina spiegò voce malleabile, pronta alle difficoltà del vocalizzo irto di note, e fu ripetutamente applaudita dopo la bellissima *polacca*; così pure la signora Zanone che volle cantare e cantò bene la *gavotta*, quantunque parte non essenziale dello spartito e solo aggiunta dal Thomas per un'artista francese.

Buone le altre parti; bene istruiti i cori dal maestro Galleano, ed una messa in scena decorosa. Somma totale: Uno spettacolo che piacerà sempre meglio e che fa onore all'impresa che lo scelse.

Se ora poi si giudicasse che dalla mia penna sia sgocciolato troppo ottimismo, si pensi alla

misera nostra condizione in questa città, ove in fatto d'arte musicale, se la cammina di questo passo, non resteranno che gli urli di quegli ossessi o gli inesplicabili lamenti di quei ventri loqui cui è affidato l'incarico di pervertire il gusto musicale del pubblico nei caffè, nelle birrerie, nei *restaurants*.

Oh no, la musica, la divina arte d'Orfeo e di Saffo non fu data all'umanità per traviarla così.

Genova, 25 novembre 1882.

ACHILLE DE MARZI.

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: Il cinquantenario del *Le Roi s'amuse*, 2.^a rappresentazione! — *Les mères ennemies*, ed altri drammi nuovi. — Una nuova commedia parigina d'Ottavio Feuillet. — Opere comiche, operette ed altre.

Il cartellone della Comédie Française portava queste parole:

Cinquantenario
2.^a rappresentazione del
LE ROI S'AMUSE.

Dacchè vi sono teatri non havvi esempio d'una produzione di sì alto pregio, inibita dal governo monarchico il giorno successivo alla sua prima rappresentazione e che non ricomparisce, per la seconda volta, che cinquant'anni dopo, e vivente l'autore!

Era dunque una vera apoteosi per Victor Hugo, apoteosi che precorreva i posteri.

Voltaire aveva, nel secolo scorso, ricevuto un simile omaggio sul teatro, ma l'ovazione a Victor Hugo è stata più caratteristica perchè si trattava di una produzione che aveva inaugurato la forma romantica.

Laonde da alcuni giorni in Parigi non si parlava d'altro. La sera di quella seconda rappresentazione il Théâtre Français era occupato dalla eletta dei letterati ed artisti, dagli uomini politici e dalle celebrità della intelligenza. Il governo vi era rappresentato dal Presidente della Repubblica, nel palco ufficiale, vicino a quello di Victor Hugo, autore di questo dramma sì energico, sì vibrante, di un sentimento sì patetico e di versi ispirati alla giovinezza del poeta.

Ma l'impressione non si è tradotta in fanatismo, ed ecco perchè: La lettura del *Le Roi s'amuse* aveva già riscaldata oltre misura l'immaginazione del pubblico, a cui non ha corrisposto la facoltà d'assimilazione degli artisti ed i mezzi decorativi di un teatro. Ma, in realtà, per quanto si possa pretendere da bravi commedianti, si può dire che la produzione è stata degnamente rappresentata, non mancando loro che quel grande slancio che reclamano simili produzioni: hanno recitato troppo lentamente, con troppa cura e misura. La parte di Triboulet è stata ben riprodotta da Gut, commediante di gran capacità.

Al teatro dell'Ambigu è stata rappresentata una gran produzione. *Les mères ennemies*, di Catullo Mendès, produzione accolta da Sara Bernhardt che ha voluto degnamente inaugurare l'impresa di suo figlio, Maurizio, e fornire a suo marito, il nuovo commediante Damala, una bella parte per il suo debutto a Parigi. Aveva prodigato il danaro per l'allestimento scenico, per la decorazione e per gli abiti che erano magnifici. Ne è stata ricompensata con un gran successo. I due primi atti delle *Mères ennemies* sono stati vivamente applauditi. Questi due primi atti, che formano un prologo, costituiscono quasi un dramma completo. Anche gli atti successivi sono meritevoli per stile e talvolta anche per altezza d'ispirazione, ma non hanno sempre la concatenazione necessaria ad un'azione drammatica. Era un dramma scritto da dieci anni.

L'argomento delle *Mères ennemies* è di genere eroico. L'azione succede all'epoca della lotta patriottica sostenuta nello scorso secolo dalla Polonia contro la Russia. Il sentimento patriottico è personificato da una nobil donna e da suo figlio che hanno per marito e per padre un Polacco, sedotto dall'amore di un'avventuriera della corte di Russia ch'egli sposa dopo aver divorziato con l'altra e dalla quale ha un figlio. Il dramma è dunque in questa lotta ad oltranza fra le due nazioni dapprima, poi fra le due donne e finalmente fra il figlio dell'una e dell'altra, i quali amano la stessa fanciulla. Come ben si vede, havvi materia a grandi effetti di passione e di rivalità. Solamente era desiderabile che il dramma fosse stato un po' più riconcentrato.

Al teatro del Gymnase ha ottenuto molto successo una commedia nuova di Ottavio Feuillet, *Un Roman parisien*, che ricorda molto come idea la produzione *Frou-Frou*. Ma qui accade che il successo è dovuto a due atti accessori, quasi estranei all'argomento, ma tali da destare la curiosità: il maggior pregio di questa produzione consiste nello stile letterario, elegante ed accurato.

Il dramma *Les deux serruriers* del repubblicano radicale Felice Pyat, non ha prodotto gl'incassi che ne sperava il teatro delle Nations, malgrado la moralità che doveva emergere dalla lotta dell'operaio onesto e dell'operaio canaglia.

Il teatro des Menus-Plaisirs, dopo il fiasco della *Rue Bouleau*, rappresenta adesso un'antica commedia di Labiche e Michel: *Si jamais je te pince!* divertente odissea di una moglie gelosa che si studia di sorprendere il marito in flagrante d'infedeltà.

All'Athénée Comique *La Belle Polonoise* di Leon e Frantz Beauvallet tiene sempre il cartellone, perchè a quel teatro ogni produzione da ridere ha sempre una certa durata, essendo il pubblico benevolo e facile a contentarsi.

Come pure allo Château d'eau incontra il favore del pubblico *Simon, l'enfant trouvé*, nuovo dramma scritto sullo stampo degli antichi drammi di quel genere.

Al teatro dell'Opéra Comique *La Nuit de la Saint-Jean* di Lacôme, e *Balthazar* di Dubacq, operette di un atto, meritano qualche menzione per avere alcuni brani ben composti, ma nè l'una nè l'altra hanno di quelle trovate che formano il successo di un'operetta.

In compenso le tendenze alla musica ricamata della grande opera comica si manifestano più che mai nelle operette. Ai Bouffes Parisiens, *Gillette de Narbonne* ha meritato al suo autore, Edmondo Andran, una maggior voga. Alla Renaissance, *Le bonne aventure* di Emilio Junas, ha ottenuto un legittimo successo.

Due giovani e intrepidi autori hanno fatto un dramma di speculazione col celebre delitto di Fenayrou, l'assassino del farmacista amante di Gabriella Fenayrou. Ma il *Crime du Pecq*, essendo stato vietato dalla censura, non è stato rappresentato a Parigi che una volta, a porte chiuse, e adesso è rappresentato a Bruxelles.

L. P. LAFORET.

AVVERTENZA

Con questo numero gli abbonati annui al Teatro Illustrato riceveranno due premi a compimento dei quattro loro promessi.

L'uno dei pezzi che loro offriamo è la romanza

« Gerardo! ed ei lo chiama! »

per voce di mezzo soprano con accompagnamento di pianoforte, nella Regina di Cipro, di F. Halévy, opera nuova per l'Italia, e destinata a inaugurare la stagione di carnevale al teatro di Parma; l'altro pezzo è una danza ungherese Czardasz, nel celebre ballo Coppélia, dei signori Nuitter e Saint-Léon, con musica del maestro Léo Delibes, uno dei campioni della giovane scuola francese.



ALBUM DI COSTUMI.

SARMATI: 1. 2. 4. 6. 7. 9. Guerrieri. — SCITI: 10. 14. Guerrieri. — 15. Principe. — DACI: 3. 5. 11. Guerrieri. — 8. Re. — 12. 13. Donne.