

# ***Musica e spettacolo a Torino fra Otto e Novecento.***

***L'Esposizione del 1898.***

***Il Teatro Regio e i teatri torinesi  
(1896 – 1905).***

*Ricerca, testi e cronologie  
a cura di Giorgio Rampone*

## ***Indice***

1. Introduzione.
2. Torino “capitale musicale d’Italia”. Gli anni di Giuseppe Depanis e Arturo Toscanini.
  - *Il melodramma*
  - *I concerti*
  - *Francesco Tamagno, il protagonista del cuore.*
3. Il “Teatro d’Arte” e il Politeama Gerbino. Dieci anni di grande prosa a Torino, fra tradizione e tentativi di rinnovamento.
4. L’altro spettacolo. L’operetta, la danza, il cinema e il divertimento leggero.
5. Bibliografia essenziale.
6. Tavole cronologiche:
  - *Le rappresentazioni operistiche a Torino dal 22 dicembre 1895 al 26 dicembre 1905.*
  - *I concerti a Torino dal 1896 al 1905.*
  - *La prosa a Torino dal 1896 al 1905 (L’attività delle compagnie drammatiche italiane – La Compagnia del Teatro d’Arte – Eleonora Duse – L’attività delle compagnie drammatiche straniere).*

## *Introduzione*

Il 9 dicembre 1900 a Torino lo spettacolo era uno solo, senza rivali. Aveva quattro ruote e fiammeggiava dietro i vetri del Caffé Romano nella Galleria Subalpina: la «bellissima automobile della F.I.A.T., della forza di 4 ½ hp, che sarà estratta a sorte dal Presidente del Consiglio notarile di Torino il 18 gennaio prossimo venturo fra gli abbonati per un anno della *Stampa*», come orgogliosamente annunciava lo stesso giornale (1), attirando, a partire da quel giorno e per quelli successivi, una folla grandissima, rappresentativa di ogni ceto sociale. Infatti, per una volta almeno, non si pagava biglietto. Così, per costoro, il nuovo secolo che stava per aprirsi si sarebbe identificato con un sogno. Un sogno di modernità, di progresso e di benessere. Quindi, un simbolo, capace di generare ottimismo, indipendentemente dalla possibilità concreta di vederselo assegnare dalla fortuna, dal momento che, per aspirare a quel prodigio meccanico del valore di 5.000 lire, occorreva almeno potersi permettere l'abbonamento ad un giornale, di per sé privilegio di pochi.

Nuovo secolo, si diceva. Già, perché, più informati e alieni dall'ansia precorritrice dei loro eredi del terzo millennio, i torinesi di allora erano perfettamente al corrente del fatto che il conteggio corretto doveva essere posticipato di un anno. Poi, all'insegna della proverbiale sobrietà subalpina, non vissero lo scoccare dell'ora come un evento o anche soltanto come un momento da festeggiare, in ciò distinguendosi da quanto accadde in altre città italiane o all'estero. Infatti, scorrendo i quotidiani, a Torino il capodanno del 1901 ci viene riportato come un giorno qualsiasi, sia pure con problemi seri, come lo sciopero degli operai fonditori, che si porta via quasi tutto lo spazio della cronaca cittadina. E gli articoli di fondo privilegiano la crisi economica e sociale. Uno, a firma di Luigi Einaudi, auspica una via d'uscita per una situazione che porta alla perdita di 18.000 lire complessive di salari ogni settimana e alla fuga degli appalti da Torino verso Milano (2). Per il resto veniamo a sapere che la sera di San Silvestro un po' di neve ha imbiancato le strade, causando

qualche scivolone...

Culturalmente, però, l'importanza della data non fu trascurata. Il 30 dicembre, in un Teatro Regio gremito, un *genius loci* come Giuseppe Giacosa aveva trattato il tema del "Secolo che muore" con fede positivista ed una prosa di fervore premarinettiano:

La scienza, da imponderabile ed astratta che era, si è trasformata in universale e tangibile ricchezza. Già proviamo la febbre del mutamento, già sentiamo lo stridore dei nuovi congegni» (3).

Dietro tali parole non stava un entusiasmo retorico, ma la consapevolezza delle nuove potenzialità di una città che usciva da un decennio molto duro. Le spinte propulsive degli anni Ottanta, che avevano sancito in via definitiva il superamento del trauma della perdita del ruolo di capitale, avevano dovuto subire pesanti contraccolpi. Il crollo del sistema bancario, congiuntamente agli effetti della crisi agraria e della guerra commerciale con la Francia (particolarmente colpita fu sotto questo profilo la manifattura della seta), avevano provocato il blocco di buona parte delle attività produttive e falcidiato i risparmi, lasciando dietro di sé fallimenti e schiere di disoccupati. La salita al potere di Francesco Crispi aveva poi aggravato lo stato delle cose. La sua politica, infatti, oltre a caratterizzarsi in generale per scelte contrastanti con gli interessi di Torino e del Piemonte, si era segnalata anche per atti palesemente ostili nei confronti dei suoi oppositori politici di quel territorio, a cominciare, naturalmente, dal neonato Partito Socialista, la cui sezione torinese fu obbligata a chiudere nell'ottobre 1894, per ordine della Questura. Il malcontento anticrispino a Torino univa dunque sinistra e liberali, operai e ceto medio borghese, col supporto di un

mondo intellettuale di scrittori, letterati, scienziati, artisti, medici, avvocati, il cosiddetto «socialismo dei professori». Essi non potevano essere considerati a pieno titolo membri dell'organizzazione socialista torinese [...]. Tuttavia rappresentarono una componente di primo piano del partito, a cui si avvicinarono con la «scoperta della questione sociale», con un atteggiamento mentale a metà strada fra utopismo, critica delle conseguenze drammatiche della rivoluzione industriale, fiducia ben maggiore nell'educazione dall'alto delle masse che non nelle lotte delle medesime, dosi non trascurabili di paternalismo e di volontà di collegare patria-monarchia-socialismo, e soprattutto dosi massicce di Positivismo in tutti i campi [...]. (4).

I nomi di coloro che animavano quel mondo – per limitarci ad alcuni – erano quelli di Cesare Lombroso, Giuseppe Carle, Achille Loria, Arturo Graf, Gustavo Balsamo Crivelli, Corrado Corradino (al secolo, Corradino Corrado), Gaetano Mosca, Angelo Mosso, Edmondo De Amicis, Giovanni Cena e dei già citati Einaudi e Giacosa, particolarmente quello dei drammi borghesi. E il clamoroso risultato elettorale che consentì ai socialisti di varcare per la prima volta la soglia del Consiglio Comunale, nel 1899, ne fu senz'altro favorito.

Ma l'atmosfera che si respirava aveva riflessi in ogni ambito. Anche nel campo specifico dello spettacolo si avvertiva l'esigenza di un rinnovamento delle istituzioni, di un allargamento del numero dei fruitori, di una sprovvincializzazione del gusto e di un arricchimento delle conoscenze. In tale ottica, come vedremo, la musica e la prosa poterono contare sullo spirito di iniziativa di un Giuseppe Depanis e di un Domenico Lanza, catalizzatori di molte altre energie.

La necessità di dare risposte alle criticità sociali determinate dall'industrializzazione era dunque fortemente sentita e costituiva un potente collante, anche nel convincimento della possibilità che, opportunamente indirizzata, potesse consentire un contenimento in senso riformista dell'estremismo. La caduta di Crispi, conseguente al disastro di Adua del marzo 1896, aveva portato al potere il marchese Di Rudinì, subito guardato con forte sospetto dai progressisti e dai liberali democratici piemontesi. Giustamente, perché la catastrofe non era lontana. Ma, come gli storici hanno sottolineato, proprio in anni tanto critici, Torino trovò le forze per riprendersi, in virtù di una radicata cultura del lavoro che agì su ciò che restava del tessuto produttivo locale, favorita da quel particolare contesto culturale e morale:

In effetti, se quel lungo «inverno» per l'economia subalpina che era stato il penultimo decennio del secolo, venne infine superato senza che esso finisse per congelare e disperdere ogni residua speranza di rinascita, lo si dovette in gran parte al patrimonio di energie di lavoro sopravvissuto o riprodottosi in uno sparuto gruppo di imprese industriali, scaturite per lo più da un sottobosco di piccoli esercizi, che pur fra non pochi stenti erano riusciti a farsi le ossa. [...] In pratica, intorno a questo nucleo di imprese [...] stava ricomponendosi, una volta trascorsa la fase più critica, la vita economica torinese. (5)

Poi venne, nel 1898, la grande Esposizione generale italiana, che ebbe tra i suoi più tenaci sostenitori, come già era stato per quella del 1884, Tommaso Villa, una delle più significative figure politiche piemontesi dell'epoca. Coincidente anche con il 50° anniversario dello Statuto Albertino, l'Esposizione ebbe l'effetto di assegnare con nettezza a Torino il ruolo di guida dell'Italia industriale, consentendole inoltre di evitare di essere coinvolta in modo drammatico da quell'annus horribilis della storia nazionale. In gennaio, tra le notizie sulla guerra d'Eritrea, gli ultimi sviluppi del caso Dreyfus-Esterházy (con la clamorosa lettera di Zola al presidente Faure) e i preoccupanti aggiornamenti sulla questione del prezzo del grano, i giornali locali dedicavano ampio spazio ai preparativi per il grande appuntamento, emblematicamente fissato per il 1° maggio. La città era sottosopra: si costruivano nuove linee tranviarie a trazione elettrica (una novità), particolarmente in via Madama Cristina e dalla piazza Castello al corso Massimo d'Azeglio, in prossimità della sede dei padiglioni. Al Valentino era stato edificato il Grande Salone delle Feste, sede designata per la cerimonia inaugurale e per le rassegne concertistiche, mentre era stata finalmente ultimata la discussa diagonale di via Pietro Micca. Si inauguravano linee telefoniche, come quella che collegava Torino a Pinerolo. Il tutto, come sempre accade in questi casi, fra proteste della popolazione costretta a subire disagi, e inviti alla pazienza da parte della civica amministrazione, che non mancava anche di esortare gli albergatori a moderare le pretese, per favorire il flusso di visitatori. Torino cresceva, ma non senza problemi.

«La Stampa», il quotidiano che Alfredo Frassati, affiancandosi a Luigi Roux, aveva rapidamente trasformato in uno dei fogli di riferimento del Paese, non mancava di tenere informati i suoi lettori in merito alle contraddizioni più evidenti di quello sviluppo, per esempio conducendo inchieste sui malati gravi ed indigenti che venivano respinti dagli ospedali. In tempi tanto austeri, le possibilità di evadere nel *gossip* erano minime. Non poteva però passare inosservato il breve soggiorno torinese di Elisabetta, imperatrice d'Austria. (in quanto moglie di Francesco Giuseppe), Giunta la sera del 1° marzo, la moglie di Francesco Giuseppe si fece subito notare per la «lunga passeggiata a piedi» (6) effettuata per le vie della città, fuori etichetta per personaggi del suo rango, ma del tutto in linea con il suo

singolare carattere. Soltanto pochi mesi, e la popolare “Sissi” (o meglio, *Sisi*: tale era il suo diminutivo corretto) sarebbe tornata a far parlare di sè, ma sulla prima pagina e questa volta drammaticamente, vittima dell'anarchico Luccheni, a Ginevra. Luccheni era riuscito là dove, il 23 aprile 1897 a Roma, aveva fallito un altro anarchico, Pietro Acciarito, prendendo di mira un bersaglio di ben altro significato politico, Umberto I (come si sa, il mortale appuntamento era però soltanto rinviato). Per nulla intimorito, due settimane dopo, il Re, con la Regina e i Principi di Napoli, si era recato a Torino per presenziare alla posa della prima pietra della colonna commemorativa del cinquantenario dello Statuto, nel cantiere dell'Esposizione. L'attenzione istituzionale, al più alto livello, non poteva che contribuire a dare prestigio al duplice avvenimento previsto per l'anno successivo.

A scuotere l'opinione pubblica non erano soltanto gli attentati, ma anche i duelli, specialmente se investiti di una valenza politica in una situazione già esplosiva. E' il caso della sfida alla sciabola che a Roma, il 7 marzo 1898, costò la vita a Felice Cavallotti (letterato e uomo politico molto battagliero e popolare, capofila dell'opposizione radicale), per mano di Ferruccio Macola, esponente della Destra in Parlamento e direttore della «Gazzetta di Venezia». La notizia ebbe enorme eco a Torino, specie negli ambienti studenteschi, dove la sua figura era stata in qualche modo idealizzata. Soltanto pochi giorni erano trascorsi dall'ultima presenza di Cavallotti in città, ricordata ai lettori della «Stampa» (7) da Edmondo De Amicis, che si era incontrato con lui, sul palco del Teatro Alfieri, dove stava prendendo accordi con l'attore Ermete Novelli per la messa in scena a Parigi di uno dei suoi drammi più noti, *Il povero Piero*. E fu lo stesso De Amicis ad avere l'incarico di commemorarlo, il 20 marzo, al Teatro Nazionale, con passione certo non inferiore a quella impressa da Giosué Carducci nell'analogo discorso tenuto all'Università di Bologna.

Nell'uccisione di Cavallotti le forze progressiste videro un complotto di quelle conservatrici e i suoi funerali a Milano assunsero il significato di una clamorosa manifestazione di protesta. Attanagliata dalla disoccupazione, dai bassi salari e dai rincari dei generi di prima necessità a cominciare dal pane, l'Italia era in preda ad una tensione sociale fortissima, già sfociata in febbraio in agitazioni represses con

la forza dall'esercito, in Sicilia. A fine aprile ebbe inizio una serie di tumulti popolari che a catena coinvolse varie città, dal Nord al Sud, con morti e feriti un po' ovunque. Torino ne fu risparmiata, o quanto meno un'azione di vigilanza e di controllo serrata ma più prudente fece sì che la scintilla non si accendesse e che il peggio fosse evitato. La sera del 4 maggio si segnalano assembramenti in piazza Solferino, al Municipio e davanti alla Prefettura in piazza Castello, che l'autorità di pubblica sicurezza, con il supporto di reparti di fanteria, artiglieri e bersaglieri, sciolse senza incidenti. Ci furono arresti, ma se non altro non spargimenti di sangue. La città naturalmente seguiva con trepidazione ciò che succedeva nel resto del Paese, tutto sommato bene informata in merito ai disordini dai giornali, le cui notizie facevano singolare contrasto con quelle relative all'Esposizione. Quest'ultima, portatrice di un po' di fiducia nel futuro ma soprattutto di maggiori opportunità di lavoro, si era puntualmente aperta il 1° maggio, contribuendo sicuramente a tenere bassa la temperatura a livello locale, tanto che le agitazioni in atto (quella dei panettieri, così come gli scioperi nelle fabbriche della cintura) si erano ricomposte senza troppe difficoltà. Ma di quanto accadde in una Milano in stato d'assedio l'8 maggio, quando il generale piemontese (di Fossano) Fiorenzo Bava Beccaris diede l'ordine di respingere a cannonate i dimostranti, i torinesi poterono rendersi realmente conto solo qualche giorno dopo, a cose, se così si può dire, fatte. Così si legge, infatti, su «La Stampa» dell'11 maggio: «Calma assoluta a Milano. La rivolta vigorosamente repressa». Al lapidario annuncio il giornale faceva poi seguire un resoconto più vicino alla verità di quanto dichiarato dalle fonti governative, parlando di almeno duecento morti. E le pagine successive ospitavano questa eloquente descrizione dell'aria che si respirava in città in quei giorni drammatici:

La nostra popolazione è calmissima; essa possiede la calma della gente che ragiona e che ha coscienza di se stessa. Le nostre vie sono animatissime ed hanno un aspetto festevole e gaio per la bandiera nazionale che sventola da tanti edifici e da tante case, le tranvie sempre piene riversano i visitatori dell'Esposizione, la quale diventa ogni giorno più interessante e bella! Ieri nel pomeriggio il Re e la Regina uscirono a passeggio per la Piazza d'Armi, dove furono segno alle rispettose, affettuose dimostrazioni della folla assiepata nei viali. Molti pellegrini, specialmente sacerdoti e monaci che erano venuti per l'Ostensione della Santa Sindone, sciamavano per le

vie, aumentandone l'animazione. A sera tutti i teatri erano popolati e così i caffè e gli altri ritrovi pubblici. Nessuna preoccupazione per la sicurezza di Torino agita gli animi; essi non sono che addolorati e avidi di buone notizie da Milano, e la vita torinese non è mai stata così attiva e fiorente come in questi giorni. Continuano a giungere moltissimi forestieri [...].

Certo, un quadretto fin troppo idilliaco, dettato dall'esigenza di comunicare un'immagine auspicata. Ma non del tutto irrealistico. In ogni caso, se la tempesta risparmiò Torino, non per questo la città rimase a guardare. Anzi, come ha scritto Castronovo,

la salvaguardia dei princìpi statutari trovò a Torino difensori appassionati e tenaci nel corso della dura repressione dei moti popolari del maggio 1898, e poi nei mesi successivi quando si moltiplicarono le insidie al regime parlamentare e i più elementari diritti politici e civili corsero il rischio di venire cancellati. (8)

Quanto all'Esposizione del 1898, in questa sede ci si limiterà a dire che si risolse in un successo di gran lunga superiore alle aspettative. Alla chiusura del 20 novembre con i fuochi d'artificio sulla collina curati dal noto pirotecnico Agostino Tazzi, il bilancio parlò di almeno tre milioni di persone che avevano ammirato i più recenti prodigi della scienza e della tecnica, dal telegrafo senza fili alla bicicletta (ormai diventata un prodotto di massa), dal cinematografo all'automobile. A proposito di quest'ultima, può essere utile ricordare che l'11 luglio 1899, a Palazzo Bricherasio, fu firmato l'atto costitutivo della Società Anonima Fabbrica Italiana Automobili Torino. Era dunque nata la F.I.A.T., il cui primo stabilimento fu edificato in corso Dante, là dove l'Esposizione aveva collocato uno dei suoi padiglioni effimeri, la "Galleria del Lavoro", che veniva così a trasformarsi emblematicamente in una importante realtà produttiva. Nulla di paragonabile avevano rappresentato a Torino le rassegne precedenti, né forse, in futuro, si sarebbero raggiunti risultati altrettanto notevoli. Infatti l'Esposizione campionaria del 1871 era stata un flop, sia per l'impostazione ormai antiquata, da fiera di prodotti per addetti ai lavori, sia perché troppo vicina al trauma del trasferimento della capitale, non ancora superato. Essa aveva inoltre lasciato dietro di sé uno stato d'animo incerto, tanto che la progettata Esposizione nazionale celebrativa dell'apertura del traforo del Fréjus, prevista per il 1872 e poi rinviata, non riuscì mai a decollare. Ma

anche l'Esposizione generale italiana del 1884, decisamente più riuscita in quanto saggiamente ispirata al modello parigino che puntava ad abbinare la conoscenza delle conquiste del progresso all'intrattenimento, indirizzandosi quindi al grande pubblico, non si faceva più rimpiangere. Ci saranno, è vero, ancora due appuntamenti di grande rilevanza: nel 1902, l'Esposizione internazionale di arte decorativa moderna, che introdusse il *liberty* in Italia e fece il punto sull'esigenza di un'estetica nuova, "socialmente" orientata, facendo emergere le personalità di Pietro Fenoglio, Raimondo D'Aronco, Davide Calandra e Leonardo Bistolfi; nel 1911, l'importante – anche in termini di un autentico respiro mondiale – Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro, celebrativa del cinquantenario dell'Unità, che «consacrò definitivamente il ruolo di capitale industriale» di Torino (9). Ma quella del 1898 ebbe il grosso merito di averne posto le premesse, rilanciando il ruolo della città piemontese in un momento fra i più difficili della nostra storia.

Come la precedente, l'Esposizione di fine secolo aveva informato, istruito, meravigliato e divertito. Aveva calamitato intorno a sé una pletera di congressi, da quelli medico-scientifici a quelli di varia cultura, come il XX Congresso letterario-artistico, il IX Congresso della "Dante Alighieri", il V Congresso drammatico nazionale. Sul piano dello spettacolo, la musica aveva indubbiamente fatto la parte del leone. Sensazionale era stata la serie di 43 concerti sinfonici diretti da Arturo Toscanini nel Salone appositamente costruito. In concomitanza con la Mostra d'arte sacra, la Chiesa del Sacro Cuore di Maria di via Campana aveva ospitato una importante rassegna, nella quale spiccarono i concerti d'organo che inaugurarono il nuovo imponente strumento a 6.000 canne di Carlo Vegezzi Bossi. E uno straordinario successo aveva fatto registrare il primo Concorso nazionale e internazionale di musica, con le strade cittadine invase, a inizio luglio, dalla festosa esibizione di bande, corpi di musica militari, fanfare e corali di ogni provenienza.

Era stata dunque una grande kermesse ricca di attrazioni, colte o di più leggera evasione, che si inseriva in una realtà urbana dove gli intrattenimenti, di qualunque genere, già occupavano uno spazio non comune. Infatti a quel tempo Torino poteva contare su dodici teatri, che erano così presentati nelle guide per i visitatori (10):

Regio (piazza Castello, 6) per grandi spettacoli di opera e ballo nella stagione di Carnovale e Quaresima. - Carignano (piazza Carignano) per opera e commedia. - Vittorio Emanuele (via Rossini, 11) per opera, ballo e ad uso di circo. - Gerbino (via Maria Vittoria, 44) specialmente per la commedia. Alfieri (piazza Solferino) per opera, *opérettes*, commedia e ad uso di circo; é permesso fumare. - Balbo (via Andrea Doria), specialmente per *opérettes* e ad uso di circo. - Scribe (via Zecca, 29) per balli e feste carnavalesche. - Rossini (via Po, 24) per commedia piemontese. - Nazionale (via Bogino, 40) per drammi e commedie popolari. - Arena Torinese (corso San Maurizio, 19) teatro d'estate per la commedia. - Teatro Torinese (corso Regina Margherita, 106) per spettacoli popolari. - Gianduia già D'Angennes (via Principe Amedeo, 24) per le marionette o fantocci.

Infine, per chi desiderava il più disimpegnato degli svaghi, c'era anche il Caffè Romano, in piazza Castello, che offriva «*variétés* durante l'inverno nel salone sottopiano, durante l'estate nel giardino sulla piazza». Solo uno, il più celebre, dei molti caffè-concerto che rallegravano la città.

Oggi, di quelle sale, ne sopravvivono quattro, tre delle quali ricostruite completamente e quindi con aspetto del tutto diverso. Delle altre, ciò che rimane sono la facciata del Gianduia, il “vuoto” dello Scribe con parte dei suoi muri, oppure locali cinematografici nei luoghi dove sorgevano (è il caso del Nazionale, del Teatro Torinese, del Caffè Romano). Nell'insieme, all'epoca, c'era di che soddisfare oltre 15.000 persone (la città aveva superato i 300.000 abitanti), con prezzi molto differenziati a seconda di ciò che veniva proposto. Meno di quaranta centesimi, quanto previsto per le marionette al Gianduia, era comunque impossibile spendere. Per la prosa o l'operetta se ne dovevano sborsare settanta, mentre un ingresso al Regio costava tre lire. Ovviamente, per le “poltrone chiuse” e i posti numerati in genere era richiesto un supplemento. Senza contare, poi, che per spettacoli particolari e di grande richiamo, magari con celebrità quali una Bernhardt o una Duse, il costo poteva salire vertiginosamente. Biglietti per tutte le tasche, verrebbe da dire, non fosse che, secondo i risultati dell'inchiesta pubblicata nel 1896 da Gina Lombroso su «La Riforma Sociale» (11), il nucleo “tipo” di una famiglia di lavoratori torinesi (ferrovieri, operai, muratori, artigiani) era mediamente di sei persone, con un reddito giornaliero globale di 3 lire e 40 centesimi (all'incirca, quattordici euro) che non lasciava margini al di là delle esigenze primarie.

Per completare il quadro occorre anche accennare ai luoghi dove si faceva musica da camera o corale: il Liceo musicale, dal 1884 collocato nella sede dell'ex Accademia Filodrammatica in via Rossini, i cui concerti si tenevano nella sala dell'attuale Teatro Gobetti, oppure l'Aula della Scuola Vincenzo Troya di via Principe Amedeo, dove erano eseguiti i “saggi” dell'Accademia di canto corale “Stefano Tempia”. Inoltre, per la fortuna delle molte scuole di canto e strumentali, abbondavano i dilettanti e i cultori di musica, le cui esibizioni erano ospitate in spazi privati frequentati da ristrette *élite* di estimatori, come la celebre Sala Marchisio, in quegli anni trasferitasi in piazza Carlo Emanuele, o il Circolo degli Artisti. Né poteva mancare, in una città che vantava una solida tradizione di associazionismo operaio e dove il peso delle formazioni di ispirazione socialista si stava via via rafforzando, un ambito di taglio decisamente più popolare. Tale era, in corso Siccardi, il Salone dell'Associazione Generale Operai, la storica organizzazione di mutuo soccorso nata nel 1850. Nell'ultimo decennio dell'Ottocento lo vediamo molto attivo nell'organizzare manifestazioni concertistiche a carattere divulgativo, alle quali volentieri si prestavano i migliori esecutori locali. Proprio nell'ottica di conciliare educazione politica e culturale con evasione, il 30 maggio 1903 nel cortile di quell'associazione fu inaugurato il nuovo Teatro dell'Alleanza Cooperativa, dotato di un palcoscenico con un telone su cui era dipinto il busto di Marx, con la scritta “Proletari di tutto il mondo, unitevi!”. Particolare, volutamente lontana dai seriosi schemi dei normali ambienti teatrali, la collocazione del pubblico che, seduto ad un tavolino, come al bar o al *bal tabarin*, poteva godersi spettacoli misti di prosa e musica, senza grandi pretese.

In tale contesto sarebbe forse improprio affermare che l'Esposizione del 1898 abbia portato qualcosa di veramente nuovo. E' comunque indubbio che abbia fatto da stimolo per una serie di iniziative di rilievo, come il citato *tour de force* sinfonico toscaniano (che però era uno dei frutti della Società di Concerti, fondata da Giuseppe Depanis due anni prima) o, nella prosa, la breve ma importante esperienza del Teatro d'Arte, voluta da Domenico Lanza, autonoma rispetto all'Esposizione ma che procedette in parallelo ad essa, con vari momenti di contatto.

La varietà e la ricchezza di spettacolo, in tutte le sue forme, offerta

dalla Torino di oltre un secolo fa è ciò che qui ci si propone di illustrare, rievocando al tempo stesso un clima culturalmente fervido, in cui l'attivismo fiducioso di numerose personalità intellettuali aveva contribuito allo sviluppo di un pubblico, in una certa misura, più consapevole, sensibile, curioso.

Naturalmente è la grande Esposizione a costituire il baricentro di una rassegna che, senza la pretesa di essere esaustiva, copre un arco temporale di un decennio, a cavallo tra Ottocento e Novecento, prendendo in considerazione, per ciascun genere di spettacolo, gli avvenimenti e i protagonisti più significativi. Interpreti mitici, come Arturo Toscanini, Francesco Tamagno o Eleonora Duse. “Prime assolute” assegnate alla storia, quale quella della *Bohème* di Puccini. Ma, soprattutto, tanti altri fatti e personaggi, grandi e piccoli, noti o ormai oscuri, sottratti alla polvere del tempo e il cui ricordo merita di essere tenuto costantemente vivo, in quanto patrimonio prezioso della nostra città.

## Note

(1) «La Stampa», 10 dicembre 1900.

(2) «La Stampa», 1 gennaio 1901.

(3) «La Stampa», 31 dicembre 1900.

(4) UMBERTO LEVRA, “Dalla città «decapitalizzata» alla città del Novecento”, in *Storia di Torino*, vol. VII, Einaudi, Torino 2001, p. CXIII.

(5) VALERIO CASTRONOVO, “Torino *fin de siècle*”, in *La bohème* di Giacomo Puccini, programma di sala per l'edizione allestita dal Teatro Regio di Torino in occasione del centenario della prima rappresentazione, Torino 1996, p. 167.

(6) «La Stampa», 2 marzo 1898.

(7) «La Stampa», 8 marzo 1898.

(8) CASTRONOVO, *cit.*, p. 174.

(9) LEVRA, *cit.*, p. CXLII.

(10) EMILIO BORBONESE, *Guida di Torino*, Roux e Frassati, Torino 1898, pp. 12-13.

(11) «La Riforma Sociale», III (1896), vol.VI.

## ***Torino “capitale musicale d’Italia”.***

### ***Gli anni di Giuseppe Depanis e Arturo Toscanini.***

La storia musicale torinese sarebbe stata la stessa senza Giuseppe Depanis? Sicuramente no. Eppure, non una sala, né un’istituzione reca il suo nome, e forse sarebbe tempo di pensarci. Di fatto, oggi, pochi sanno chi sia stato e quali siano i suoi meriti, salvo i frequentatori della saggistica specializzata. Nel 1898, all’epoca dell’Esposizione, aveva quarantacinque anni ed era una figura centrale nella vita pubblica e culturale cittadina. Negli ambienti musicali, senz’altro la più influente, già con un grande passato alle spalle. Per ragioni anagrafiche la sua formazione si svolse negli anni ’70, quando la musica a Torino gradatamente aveva iniziato a riprendersi da uno stato di declino che, venuto meno il rango di capitale, era stato originato dalla crisi delle sue più importanti istituzioni. Infatti, l’Accademia Filarmonica aveva assunto un ruolo marginale. La cosiddetta Società del Quartetto, avviata in pratica nel 1854 – prima in Italia nel suo genere - dai convegni musicali tenuti nelle proprie sale di piazza Vittorio dai fratelli Antonino e Giuseppe Enrico Marchisio con altri solisti di valore, aveva cessato l’attività nel 1867. Stessa sorte era toccata, poco dopo, ad un altro circolo privato che molto aveva fatto per far conoscere la musica cameristica: quello del Conte Vittorio Radicati di Marmorito. Fra tutti, il colpo più ferale era stato quello conseguente alla soppressione

della storica Cappella regia, nel 1870, l’anno in cui il Teatro Regio venne ceduto alla municipalità. In compenso, nel 1867 era nato il Liceo musicale, il cui direttore, Carlo Pedrotti, avrebbe portato poco alla volta ad un livello di eccellenza. Quindi, nel 1876, aveva iniziato le sue sedute, denominate “saggi”, l’Accademia di canto corale, in seguito intitolata a Stefano Tempia, il suo fondatore. Ma certamente l’avvenimento più rilevante fu rappresentato dall’avvio, il 12 maggio 1872, dei celebri Concerti Popolari: una svolta rivoluzionaria, che assegnò a Torino un ruolo pionieristico nella diffusione del repertorio sinfonico in Italia e nello sviluppo di un gusto e di una sensibilità verso la musica strumentale. Non va dimenticato che a quel tempo l’interesse del pubblico era rivolto in misura pressoché esclusiva al melodramma, per di più con l’aggiunta di un ristretto orizzonte mentale che si traduceva in una forte idiosincrasia per il nuovo, specie se di provenienza straniera, o, come si diceva “d’oltr’Alpe”. Di fatto si trattò, per il nostro Paese, del primo organismo finalizzato ad offrire con continuità pubbliche esecuzioni orchestrali. Più precisamente l’obiettivo – come scrisse Depanis – era quello di «popolarizzare in Torino la musica sinfonica a mezzo di cicli regolari di concerti orchestrali nell’autunno e nella primavera di ogni anno.» (1) L’avventura, tra alti e bassi, durò fino al 1886, con 64 concerti, sempre con Pedrotti sul podio salvo che per gli ultimi cinque, successivi alla sua decisione di lasciare la città per assumere la responsabilità del Liceo musicale di Pesaro, nel 1882. La partenza di Pedrotti, che per quindici anni era stato anche il direttore dell’Orchestra Civica (in pratica, quella che suonava al Regio), fu una grave perdita per la città e la principale ragione della fine dei Concerti Popolari. Ma non l’unica, perché col passare del tempo parte del pubblico e la critica in primis avevano manifestato una certa stanchezza nei confronti di una programmazione compromissoria e poco coraggiosa, tendente a proporre troppo spesso piccoli brani o le solite sinfonie operistiche, piuttosto che lavori di ampio respiro. La crisi, quindi, fu anche di partecipazione e finanziaria. In ogni caso, è difficile negare ai Concerti Popolari un bilancio ampiamente positivo. Grazie ad essi i torinesi conobbero molti autori importanti (fra cui Wagner, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Glinka, Berlioz, Bizet, Massenet) ed ebbero modo di ascoltare integralmente tutte le sinfonie beethoveniane, fatta eccezione per la *Nona*.



Inoltre, anche in virtù della fama guadagnata all'estero (l'Orchestra si era fatta apprezzare all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1878), vi si esibirono grandi personalità quali Camille Saint-Saëns (impegnato come pianista nel suo scintillante *Secondo concerto* e, come direttore, nella celebre *Danse macabre*) e Giovanni Bottesini. E quando a Torino, in occasione dell'Esposizione Generale italiana del 1884, furono invitate le principali orchestre nazionali per dare vita ad una straordinaria rassegna di 34 concerti, 21 di questi furono eseguiti dall'Orchestra Torinese, che era quella dei Concerti Popolari affidata alle solide mani di Franco Faccio per farle riacquisire uno standard qualitativo che dopo Pedrotti si era perso per strada.

Giuseppe Depanis fu uno dei primi a sottoscrivere le quote del Comitato dei Concerti Popolari. Gualfardo Bercanovich *junior*, il critico musicale della «Gazzetta Piemontese» che aveva avuto l'idea di dar vita all'iniziativa, era suo buon amico. Ma Depanis aveva rapporti stretti con i più autorevoli esponenti dell'intelligenza musicale torinese, come Stefano Tempia, suo insegnante di violino e predecessore di Bercanovich alla «Gazzetta», o Giuseppe Franchi-Verney della Valletta, studioso e critico attivo su vari quotidiani e periodici (con il nome di Ippolito Valetta), nonché fondatore di un'altra Società del Quartetto. La “fede” wagneriana lo aveva poi legato al pianista e compositore Carlo Rossaro, col quale compì nel 1876 un “pellegrinaggio” a Bayreuth per assistere al *Ring*, fatto oggetto di una serie di resoconti sulla «Gazzetta Piemontese» che praticamente diedero il *la* alla sua carriera giornalistica. Naturalmente, ebbe modo di frequentare a lungo Carlo Pedrotti: l'attività dei Concerti Popolari e quella del Regio nei periodi dell'illuminata gestione del padre Giovanni (il quinquennio 1876-1881 e le due stagioni del 1884) sono infatti al centro della sua più significativa pubblicazione. Tra i compositori, fu Alfredo Catalani quello che si rapportò più strettamente con lui, come è testimoniato anche da un importante carteggio. Infine, non si può fare a meno di citare il nome di Arturo Toscanini, di cui si parlerà ampiamente in seguito, dal momento che i suoi inizi di carriera devono moltissimo a Depanis e a Torino.

Musicalmente, Depanis fu e si considerò sempre un dilettante. Una condizione che probabilmente costituì anche la sua fortuna. La musica non era il suo mestiere, ma la sua passione. Le sue

conoscenze spaziavano in molti campi, da quello giuridico (era avvocato) alla letteratura (per tredici anni diresse la «Gazzetta Letteraria», periodico fondato da Vittorio Bersezio). Così ebbe modo di consolidare un bagaglio di conoscenze ed esperienze variegato, che gli consentì di valorizzare tutte le risorse di un innegabile talento di organizzatore e operatore culturale, messo innanzitutto al servizio della musica. L'amministrazione cittadina capì che il suo contributo poteva essere prezioso e fu così che Depanis, dal 1896 al 1919, sedette nel Consiglio Comunale, svolgendo talora anche l'incarico di assessore.

Come vedremo, è intorno al 1894/1895 che si collocano le sue più geniali e significative realizzazioni. Tuttavia, la sua presenza continuò a farsi sentire fino all'inizio della prima guerra mondiale ed anche in seguito non cessò di esercitare una certa influenza sulle generazioni più giovani. Paralizzato a causa di un'emiplegia, in difficoltà economiche, morì nel 1942 alle soglie dei novant'anni, «isolato, immobile, dimenticato», come ha scritto David Sorani, autore di un esemplare studio sulla sua figura, così concludendo:

Nel mondo del concertismo e della lirica, nella gestione di orchestre e teatri molte cose erano cambiate dai suoi anni di gloria. Dopo l'uragano della guerra, poi, tutto sarebbe stato da ricostruire. Ma per alcuni suoi atteggiamenti e comportamenti di fondo Depanis continuava a costituire un modello: la curiosità per il nuovo, il mai ascoltato o rappresentato; il coraggio e la caparbià nel tentare grandi imprese musicali; soprattutto, il concepire la musica come un bene artistico di grandissima portata sociale, segno indispensabile di civiltà. (2)

Forse fu proprio quell'idealità che lo animava a spingere Depanis ad uscire allo scoperto nel 1892 con un intervento sulla «Gazzetta Piemontese» (3) volto a smuovere le acque nella vita musicale torinese, all'epoca tanto statica quanto disordinata. Terminata l'esperienza dei Concerti Popolari, si era assistito nel campo sinfonico, se non proprio ad una battuta d'arresto, ad un rallentamento. C'erano state esecuzioni di rilievo, ma con discontinuità. Tra queste possono essere segnalate la “prima” torinese della *Nona Sinfonia* di Beethoven, affrontata audacemente dall'Accademia «Stefano Tempia» il 18 marzo 1888 (direttori Giulio Roberti e Angelo Gaviani); i concerti diretti al Regio da Edoardo Mascheroni nel 1889, da Vittorio Maria Vanzo nel 1892 (di nuovo la

*Nona* e l'*Agape sacra* dal *Parsifal* di Wagner), da Giuseppe Martucci nel 1892 e 1894. La «Stefano Tempia» si misurò anche con il *Requiem* di Mozart e il *Deutches Requiem* di Brahms, rispettivamente nel 1889 e nel 1891. Ma alcuni anni erano rimasti senza concerti e inoltre si era ridotta al lumicino l'attività cameristica. Non aveva dunque torto Depanis a richiamare l'attenzione su tale situazione. In estrema sintesi la sua proposta sosteneva la necessità di un coordinamento fra le varie istituzioni musicali della città e in particolare di un legame stretto ed organico fra il Regio e il Liceo. Al primo, inoltre, il Municipio avrebbe dovuto dare un sostegno in natura, mettendo a disposizione un'orchestra ed un coro direttamente finanziati e gestiti. Poco alla volta le idee di Depanis iniziarono a trovare seguito, per poi concretizzarsi l'11 giugno 1894, quando il Consiglio Comunale sancì la nascita dell'Istituto musicale della città di Torino, la cui *mission*, come si direbbe oggi, era quella di favorire l'incremento dell'arte e della cultura musicale. Concretamente l'Istituto doveva coordinare l'attività del Liceo musicale, della Scuola popolare di strumenti a fiato, del Corpo di musica municipale e dell'Orchestra municipale. Per quest'ultima si stabilì un organico di 72 elementi, integrabile all'occorrenza. Una delle principali novità era rappresentata dal fatto che veniva introdotto un criterio di nomina per concorso del personale dell'Istituto e degli orchestrali, regola che fu seguita peraltro in maniera non sempre rigorosa. Innegabilmente però l'Istituto diede luogo ad una riorganizzazione razionale della vita musicale torinese i cui benefici influssi si fecero sentire a lungo. Il Regio, entro una certa misura, cessò di essere territorio esclusivo degli impresari, senza alcun diverso controllo. Inoltre, la creazione dell'Orchestra municipale fu un fatto importante, dal momento che era la prima vera e propria orchestra stabile italiana. Per quanto attiene alle responsabilità, Bolzoni ottenne quella dell'Istituto (che prevedeva anche un Consiglio direttivo, con Depanis), Giuseppe Vaninetti fu messo a capo del Corpo di musica e della Scuola popolare di fiati, mentre ad Arturo Toscanini fu assegnata l'orchestra, con 5.000 lire di stipendio annuo.

L'opportunità che venne offerta a Toscanini era pressoché unica, per le innovative condizioni in cui avrebbe potuto lavorare. Inoltre, si trattò del primo traguardo di prestigio di una carriera che proprio a Torino era ufficialmente iniziata nove anni prima. Com'è noto, tutto

accadde grazie ad un insieme di fortuite circostanze, nelle quali però il ruolo di Depanis fu decisivo, soprattutto perché ebbe la sensibilità di intuire, in un diciannovenne sconosciuto, un talento ed una personalità fuori dall'ordinario. Fino al 30 giugno 1886 Toscanini non era stato che il primo violoncello nell'orchestra di una compagnia operistica italiana impegnata in una tournée in Brasile. Il caso volle che a Rio de Janeiro, quella sera, un'*Aida* fosse sfuggita di mano al direttore Carlo Superti, costringendo l'impresa ad una soluzione d'emergenza: prelevare dalla fossa il giovane violoncellista e metterlo sul podio. L'improvvisata e azzardata trasformazione si rivelò invece azzeccata, al punto che a Toscanini furono affidate tutte le restanti opere in programma. Subito dopo l'incrocio delle casualità si fece più complesso. La stagione autunnale del Teatro Carignano di Torino, gestita da Depanis padre, aveva in cartellone *Edmea* di Alfredo Catalani, opera fino a quel momento rappresentata una sola volta. Alessandro Pomé, il direttore designato, non fu in condizione di garantire la propria presenza e quindi Giovanni Depanis si trovò di fronte ad una criticità nella sostanza analoga a quella di Rio, con la sola differenza di avere un po' di tempo a disposizione. Il tenore scritturato per *Edmea*, il russo Nikolaj Figner, dal palcoscenico dove vestiva i panni di Radames era stato testimone dell'exploit sudamericano di Toscanini. Così, ne suggerì il nome per Torino e, per convincere Catalani e Giuseppe Depanis (che abitualmente fungeva da consigliere del padre) delle capacità di quel giovane, fece in modo che, nascosti, l'ascoltassero alle prese con una lettura a prima vista dello spartito. Con il risultato che il 4 novembre 1886 al Carignano Arturo Toscanini debuttò ufficialmente in Italia come direttore d'orchestra. Le rappresentazioni di quell'*Edmea*, interpretata, accanto a Figner, da Virginia Ferni Germano, cantante raffinata e artisticamente molto legata a Catalani, furono ben quindici. Toscanini fece scalpore, senza mezzi termini. Il giudizio di Ernesto Ferrettini sulla «Gazzetta Piemontese» è inequivocabile, oltre che profetico:

Chi si rivelò un concertatore di polso fu il Toscanini. Sicurezza, comunicativa, sangue freddo, diligenza, memoria di ferro, tutto possiede questo giovanissimo maestro, che mi pare destinato a percorrere molta strada. (4)

A quel tempo, naturalmente, Toscanini era ancora violoncellista, in orchestra come in complessi cameristici. Può essere curioso ricordare che, terminata la fatica dell'*Edmea*, i torinesi lo videro al Teatro Vittorio Emanuele con il suo strumento nel 63° e 64° dei Concerti Popolari (gli ultimi della serie), sotto la bacchetta del conterraneo Giovanni Bolzoni. E sempre come violoncellista riuscì a farsi ingaggiare alla fine di quel fatidico anno dall'orchestra della Scala, alternando però tale professione con quella di direttore, in giro per l'Italia di provincia. In Piemonte, per esempio, fu a Casale Monferrato (1887) e a Novara (1889). Quindi venne finalmente richiamato a Torino, nella primavera del 1889. In tale circostanza, noi sappiamo che la sua direzione della *Carmen*, al Vittorio Emanuele, se non fu irreprensibile non fu certo neppure di *routine*:

[...] l'orchestra, deficiente un po' per numero, un po' per mancanza d'equilibrio e di insieme in alcuni punti, trascuratella in altri, colori con molta arte il delicato preludio del terzo atto e rese con brio, con vigore, il preludio del quarto, così da dover replicare, fra vive acclamazioni, e l'uno e l'altro. La guidava il giovane Toscanini che, come di consueto, diresse senza partitura. (5)

Erano anni di apprendistato, nei quali Toscanini doveva fare buon viso alle convenzioni, come quella dei *bis*. Il momento in cui si sarebbe potuto permettere di negarli era ancora molto lontano. O poteva ancora indulgere a "debolezze" quali l'accompagnare al pianoforte la primadonna nella sua serata d'onore, facendole eseguire un brano proprio, uno dei pochissimi composti. E' quanto accadde il 14 aprile, quando Adele Borghi – la *Carmen* di quell'edizione – cantò la romanza da camera *Son gelosa!*, di cui era dedicataria.

Del resto la prassi teatrale era viziata da difetti ben più gravi, che egli mal sopportava e sui quali cominciava a riflettere, nell'ottica di porvi rimedio. Non mancavano, però, già i primi segni rivelatori d'una particolare originalità d'interprete, e colpivano molto certe modalità di lavoro assai singolari, come, per esempio, quell'affidarsi alla memoria, peraltro infallibile. Quanto al suo proverbiale carattere autoritario e intransigente, si può ben dire che non si fece attendere a lungo prima di manifestarsi. Basta pensare all'incidente che lo portò a contrapporsi, diciannovenne alle primissime armi, ad un professionista stimato ed esperto come Carlo Casella, primo violoncello dell'orchestra del Carignano e dei Concerti Popolari,

oltre che padre del pianista e compositore Alfredo Casella. Ricordiamolo con le sue parole:

A una prova dell'*Edmea* il Casella non intona a dovere un «a solo». Glielo faccio rifare. Non va bene. Rifacciamolo: due, tre volte. Il Casella si stanca e grida: «Dura ancora molto, questa faccenda!». Io replico, calmo: «Finché il "passo" non verrà bene.» E lui: «Devo forse andarmene?» Io taccio: decida a suo piacere. Il Casella si alza e se ne va, col suo violoncello; né torna più. (6)

La prima fase del rapporto fra Toscanini e Torino si chiuse nel 1891. Quell'apparizione al Vittorio fu immediatamente seguita dal ritorno al Carignano per una ripresa di *Edmea* e un'altra *Carmen*. Sempre in quel teatro, nel 1890, diresse una stagione tutta francese: *Mignon*, poi ancora *Carmen* e *Faust* di Gounod. Due titoli, questi ultimi, che in futuro affronterà raramente, specie il secondo, mentre mai più si interesserà all'opera di Thomas. Seguirono, nel 1891, la sua prima *Cavalleria rusticana* e *Luisa Miller*, lavoro verdiano che all'epoca era una rarità. Accanto a quelle operistiche, vi furono poi alcune sue esibizioni estemporanee come direttore in concerto (al Vittorio Emanuele, il 10 aprile 1889; al Carignano, il 14 giugno 1889, anche come pianista accompagnatore), oppure come violoncellista in quartetto d'archi (Liceo e Circolo degli Artisti, 28 aprile e 26 maggio 1889). Infine, a testimoniare il pieno inserimento nel contesto musicale locale, merita di essere segnalata la sua partecipazione (1890) alle raffinate sedute cameristiche che si tenevano a Savigliano nella casa di Maurizio Villa, cultore appassionato e generoso. Grazie al suo mecenatismo, per anni si diedero convegno nella cittadina (di cui fu anche sindaco) molti musicisti di valore, per il piacere di suonare insieme nell'auditorium che nel 1883 fece appositamente costruire nel parco del suo palazzo. Tra i molti, oltre a Toscanini, vi si esibirono Enrico Polo, Federico Bufaletti, Teresa Milanollo, Teresina Tua, Francesco Spetrino, Romano Romanini, Gellio Benvenuto Coronaro, e anche il celebre virtuoso di violino ungherese Tivadar Nachéz, che rimase ammirato dall'inatteso livello di civiltà strumentale riscontrato in quel contesto.

Quattro anni dopo, la decisione di mettere Toscanini a capo della neonata orchestra torinese fu dunque razionale e lungimirante ad un tempo. Depanis, che ne fu il principale propugnatore, avrebbe così potuto contare non soltanto su un amico ma anche – cosa più

importante - su un artista che ne condivideva la convinzione della necessità di un profondo rinnovamento della vita musicale. Innanzitutto, nell'ambito del teatro d'opera, intervenendo sulle radicate cattive abitudini di un pubblico distratto e impigrito e lavorando nella direzione di uno spettacolo equilibrato e curato in tutte le sue componenti, ossia concepito in un'ottica globale. La verità era che a teatro, in genere, il malcostume aveva toccato ormai livelli non più sopportabili. Per farsene un'idea, basta leggere il contenuto del "regolamento" emanato nel febbraio 1898 dal Prefetto della Provincia di Torino:

L'art. 1 dispone: il manifesto che annunzia al pubblico una produzione deve portare il vero titolo dato a questa dall'autore.

Secondo l'art. 3 lo spettacolo dovrà principiare all'ora precisa indicata dal manifesto affisso al pubblico. Il successivo art. 4 soggiunge che l'apertura del teatro dovrà avere luogo almeno un'ora prima di quella stabilita per il principio dello spettacolo.

Per l'art. 9 è vietato l'ingresso in teatro alle persone in stato di evidente ebbrietà ed a quelle vestite in modo sconcio, indecente ed altrimenti offensivo al rispetto dovuto al pubblico.

L'art. 15 regola la sempre dibattuta questione della occupazione dei posti, stabilendo che le sedie e panche non chiuse spettino di diritto al primo occupante. Col fatto di allontanarsene si perde il diritto acquistato, né a conservarlo gioverà il lasciarvi un oggetto o qualsiasi altro segno particolare di riconoscimento.

Gli spettatori seduti sulle panche, sedie, poltrone così libere come numerate o riservate, dovranno durante lo spettacolo rimanere a capo scoperto onde non impedire la vista a coloro che trovansi dietro. Così l'art. 18.

Senza il permesso dell'Autorità di P.S. è vietata in teatro la vendita e distribuzione anche gratuita di libri, giornali, stampe e simili, nonché la vendita di bibite, rinfreschi, commestibili ed altro (art. 22).

E' proibito di gettare da qualsiasi parte del teatro stampati, manoscritti ed oggetti che possan recar danno e molestia (art. 23).

Nel corso delle rappresentazioni non potrà chiedersi più di una volta od al massimo di due volte la replica di uno stesso pezzo di musica, o di un ballabile, o di altra parte dello spettacolo (art. 24).

Sono proibite le grida e tutti quei rumori o schiamazzi che possono interrompere o turbare il corso e l'ordine dello spettacolo, come pure è vietato ogni atto o detto che offenda le persone o il rispetto dovuto al pubblico ed agli attori. (7)

Assumendosi la conduzione dell'Orchestra municipale, Toscanini divenne il direttore musicale del Regio. Ciò significava, grazie al nuovo assetto determinato dall'Istituto musicale, avere la possibilità di influire in modo determinante nelle scelte artistiche, di fatto limitando il potere dell'impresario. Il quale, nella fattispecie, era

Luigi Piontelli Rho, personaggio discusso e con alle spalle una serie di gestioni finanziariamente poco felici, compensate da una moglie decisamente facoltosa, il che era pur sempre una garanzia. Verdi non lo vedeva di buon occhio, ma era molto vicino all'editore Giulio Ricordi e lo stesso Toscanini, nella sua precedente attività, si era servito del suo appoggio. Pertanto, nel periodo condiviso (dal 1895 al 1898), i due collaborarono tutto sommato senza particolari attriti, nel rispetto dei reciproci ruoli. Piontelli necessariamente doveva guardare agli incassi di botteghino, ma ciò non impedì a Toscanini di iniziare ad attuare concretamente la sua vocazione riformatrice, incontrando spesso la reazione ostile del pubblico. Per esempio, già in occasione del *Crepuscolo degli dei* con il quale si inaugurò la sua prima stagione, il 22 dicembre 1895, aveva preteso ed ottenuto un numero di prove decisamente maggiore del consueto. Inoltre, in tutte le rappresentazioni dell'opera, non soddisfece mai alcuna richiesta di *bis* (in seguito, in quegli anni, sarà meno rigoroso sotto tale profilo). I torinesi in quel caso fecero buon viso a cattivo gioco, mentre molto meno disponibili si rivelarono il 14 febbraio 1897, quando Toscanini pretese per un'altra opera wagneriana, *Tristano e Isotta*, in "prima" locale, la totale oscurità in sala, per favorire la concentrazione del pubblico sullo spettacolo, anziché su se stesso, come accadeva di norma in virtù della costante illuminazione. A dire il vero, un'operazione del genere, anche se meno radicale, era già stata tentata in occasione del *Mefistofele* del 1876, da Depanis padre e figlio, decisi a ripetere quanto visto da quest'ultimo a Bayreuth. I due erano rimasti, come è facile immaginare, scornati, dal momento che Torino non era Bayreuth. Non lo era allora, ma neppure vent'anni dopo, tanto che il nuovo tentativo scatenò

una piccola battaglia fra gli amanti della luce e gli amici della tenebra: la luce è chiesta a maggioranza, ma non viene concessa; e a questo proposito noterò che il *Tristano* non è la trilogia, non fu scritto per il teatro di Bayreuth, e non credo fosse proposito del suo autore di farlo eseguire allo scuro: ad ogni modo un po' di luce sarebbe giovevole anche per poter leggere il testo del libretto, così importante per l'intelligenza della musica; e non credo sia il caso di mostrarsi a questo riguardo più wagneriani di Wagner. (8)

Così il critico de «La Stampa», Carlo Bersezio, il quale non si sarebbe mai immaginato, come nessun altro, ciò che accadde alla

seconda rappresentazione, quando la direzione del teatro, a fronte del ripetersi delle proteste, decise di ripristinare l'illuminazione. La conseguenza fu che «Toscanini perse letteralmente il lume – nel senso che, infuriato e offeso dal delitto di lesa maestà (la sua, non quella di Wagner), interruppe la rappresentazione, fracassò la luce del suo leggio e continuò a dirigere ostentando svogliatezza e disprezzo per puro spirito di ritorsione.» (9)

Al di là degli aspetti caratteriali dell'uomo, questi episodi dimostrano comunque quanto Toscanini fin dagli inizi fosse determinato a voltar pagina. Egli ebbe voce in capitolo anche nei lavori di parziale ammodernamento che precedettero la sua stagione d'esordio, ottenendo la creazione della fossa orchestrale, che gli stava particolarmente a cuore. E la sua concezione del direttore d'orchestra come responsabile globale dello spettacolo lo portò anche ad intervenire per correggere quelle trasandatezze sceniche che erano la regola in un'epoca in cui il regista ancora non esisteva.

Un altro primato che Torino può vantare nell'iter artistico di Toscanini riguarda la sua dimensione di direttore sinfonico. Infatti, fu al Regio, il 19 marzo 1896, che condusse il suo primo vero concerto sinfonico. Anche in questo caso, facendo prevalere la sua personalità sulle consuetudini. La sua volontà sarebbe stata quella di provare sul palcoscenico, ma Piontelli gliela negò, offrendogli solo la fossa. Per ripicca, Toscanini la sera prevista per l'esecuzione (quella del 14) si diede malato all'ultimo momento. Piontelli fu allora costretto ad accontentarlo e finalmente il concerto si poté fare. Oltre sessant'anni dopo, l'episodio era ancora ben vivo nella memoria di Toscanini, che lo raccontò al critico americano Bernard H. Haggin. (10)

L'altro elemento insolito, più di sostanza, riguardava l'impaginazione del programma, che Toscanini aveva voluto particolarmente rigorosa e impegnativa: in apertura, niente meno che una sinfonia di ampie dimensioni come *La Grande* di Schubert, in "prima" locale; quindi un lavoro breve ma non facile, l'*Ouverture tragica* di Brahms (in "prima" italiana) seguita da alcuni brani dalla suite dal balletto *Schiaccianoci* di Cajkovskij e dal finale dell'*Oro del Reno* di Wagner, opera che Toscanini non affronterà mai integralmente. La «Gazzetta del Popolo» ci informa che il pubblico, non folto, al termine della sinfonia schubertiana «non poté a meno di tirare un lungo sospiro di soddisfazione, quasi di liberazione».(11) Insomma, anche nella città

dei Concerti Popolari rimaneva ancora molto da fare affinché si sviluppasse un'autentica cultura musicale.

Il primo ad esserne convinto era Giuseppe Depanis che, compiuto il fondamentale passo della creazione dell'Istituto musicale, riteneva che i tempi fossero maturi per un'altra iniziativa, questa volta mirata in modo diretto a rilanciare il settore sinfonico che, come s'è detto, languiva. Come ha scritto Sorani,

la realizzazione di vere e proprie stagioni concertistiche attraverso un'apposita associazione era, a quel punto, una delle logiche conseguenze della globale ristrutturazione della vita musicale torinese e del progressivo, evidente miglioramento dell'assieme orchestrale sotto la guida sapiente di Toscanini. (12)

Altri accadimenti contribuivano a rafforzare l'idea di Depanis, come la nascita nel 1894 della «Rivista Musicale Italiana», edita da Giuseppe Bocca, la cui libreria di via Carlo Alberto era un punto di riferimento per gli intellettuali, specie di orientamento positivista. Una pubblicazione fondamentale per la nostra musicologia, spesso aperta ad apporti stranieri e che avrà una vita molto lunga.

Ecco dunque che nel dicembre 1895 «La Stampa» annunciò il progetto di costituzione di una società che si proponeva di raccogliere l'eredità dei Concerti Popolari dandosi l'obiettivo di riavviare in modo sistematico l'attività concertistica a Torino, senza alcun fine di lucro e quindi applicando politiche di prezzo contenute. Nei suoi propositi educativi, tale iniziativa era del tutto coerente con le forti istanze di una città che riteneva indispensabile abbinare allo sviluppo economico l'elevazione culturale e morale delle masse. I sottoscrittori dovevano versare 100 lire a fondo perduto, ottenendo in cambio l'accesso libero ai concerti e alla prova generale. Nacque così la Società di Concerti, il cui Statuto venne approvato il 22 dicembre, non a caso lo stesso giorno della "prima" dell'attesissimo *Crepuscolo degli dei* al Regio, mentre la costituzione ufficiale reca la data del 2 febbraio 1896. I nomi dei membri della Commissione direttrice erano di per sé una garanzia per gli intenti che il nuovo ente si proponeva: il conte Edoardo Scarampi di Villanova, alla presidenza; Giuseppe Depanis, Gualfardo Bercanovich *junior*, Federigo Bufaletti e altri ancora. Le sinergie con le altre istituzioni musicali cittadine erano state inoltre definite con puntualità e quindi veramente nella Società di Concerti era possibile «scorgere il coronamento dell'Istituto

Musicale, il completamento di un progetto funzionale e unitario per la vita musicale della città che Depanis aveva cominciato a tracciare già nel 1892» (13).

La Società di Concerti iniziò l'attività il 6 dicembre 1896, al Teatro Vittorio Emanuele, scelto come sede principale e in grado di garantire un'ottima acustica. Inoltre, lì si erano tenuti i Concerti Popolari, con i quali si voleva stabilire un rapporto di continuità. A dire il vero, Depanis avrebbe di gran lunga preferito che avesse avuto successo la proposta lanciata in Consiglio Comunale dal Conte di Sambuy, e cioè che il costruendo salone per concerti per l'Esposizione fosse concepito per diventare una struttura stabile e non, come d'abitudine, provvisoria. Ma l'idea non fu accettata e quindi al Vittorio non vi furono alternative valide. Sul podio avrebbe potuto esservi Toscanini, che però aveva tergiversato con Depanis, il quale aveva così provveduto a garantirsi un direttore di primo piano come Giuseppe Martucci, infaticabile propugnatore in Italia del repertorio sinfonico, tedesco in particolare (a lui si deve, tra l'altro, il debutto italiano di *Tristano e Isotta*, a Bologna nel 1888: una memorabile esecuzione, che aveva folgorato Toscanini).

Dopo un secondo concerto con Martucci, finalmente Toscanini si insediò, il 13 e 20 dicembre. Lo fece con la consueta autorevolezza e decisione, come evidenziano anche i programmi dove, tra Beethoven (la *Prima Sinfonia*), Grieg, Wagner, Weber, Haydn (la sinfonia "*La pendola*", per la prima volta a Torino), Mendelssohn, Catalani e Chabrier, spicca, per assoluta originalità di scelta, l'Adagio della *Settima Sinfonia* di Anton Bruckner. Bruckner era morto da due mesi ed era praticamente uno sconosciuto in Italia. La reazione del pubblico, che «non accolse senza opposizione questo pezzo, ed anzi si impegnò un po' di battaglia» (14), dimostra il coraggio di quella proposta, che la critica però seppe apprezzare («è questa l'opera di un ingegno non comune – scrisse Carlo Bersezio – e da essa emana come un senso di grande tristezza» (15)).

La Società di Concerti ebbe una storia lunga, durata quarant'anni. Il 9 novembre 1935, quando fu sciolta, era ormai inattiva da oltre tre (l'ultimo dei suoi concerti si era tenuto il 28 maggio 1932, al Teatro Regio, diretto da Alceo Toni). Naturalmente, passò attraverso periodi difficili, ma è innegabile che, dopo quello dei Concerti Popolari, abbia offerto all'Italia un altro esempio illuminante di progettualità

culturale.

Tra i momenti più felici della Società di Concerti va senz'altro annoverata la fase iniziale, coincidente con il periodo di continuativa attività torinese di Toscanini, che ne diresse tutte le manifestazioni, dalla terza del 13 dicembre 1896 fino a quella del 31 ottobre 1898, quarantatreesimo ed ultimo appuntamento dell'imponente rassegna sinfonica organizzata per l'Esposizione. Nelle ordinarie stagioni della Società di Concerti passarono a Torino (al Vittorio e, dal 1906, soltanto al Regio) tutti le più importanti bacchette italiane del tempo e molte fra quelle straniere (già soltanto nei primi anni vi troviamo Richter, Chevillard, Colonne, Fiedler, Weingartner). Non poche furono le musiche in prima esecuzione, locale, nazionale o anche assoluta. Sulla falsariga di quanto aveva fatto nel 1898, anche nel 1911, a fronte di un evento d'eccezione quale l'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro la Società di Concerti organizzò un'altra straordinaria serie di trentadue concerti, riuscendo a portare a Torino, in veste di direttori, alcuni dei maggiori compositori del momento: Claude Debussy, Edward Elgar, Vincent D'Indy. Né va dimenticata l'ospitalità data a importanti compagini internazionali: la Kaim Orchester di Monaco (con Weingartner), la Tonkünstler Orchester di Berlino (il 15 marzo 1903, con Richard Strauss), la Filarmonica di Berlino (anche con Furtwängler, nel 1932), la Philharmonic Symphonic Orchestra di New York, con Toscanini, nel 1930. Complessivamente, includendo nel computo i concerti fuori sede e quelli cameristici che si tennero (di norma al Liceo) fino al 1907, le manifestazioni patrocinate dalla Società di Concerti toccarono la ragguardevole cifra di 334.

Dopo aver gestito per tre stagioni consecutive il Regio ed aver partecipato, come s'è visto, da protagonista assoluto alla vita musicale torinese, Arturo Toscanini approdò alla Scala. Inutile negarlo: a Torino aveva trovato ottime condizioni per operare, ma il teatro milanese era sempre stato il suo obiettivo. La città piemontese ne fu sempre consapevole e si può dire che fosse rassegnata alla perdita. Ma non in tempi troppo rapidi. Infatti, quando Toscanini, nel 1896, probabilmente già allettato dalla Scala, aveva alzato le sue pretese economiche, Depanis, colto alla sprovvista, gli indirizzò parole amare e di cocente delusione, pur cercando di convincerlo a restare. Come accadde, ma previa accettazione delle 8.000 lire

richieste.

Negli anni in cui Toscanini per la prima volta provò ad applicare al massimo teatro lirico milanese i principi riformatori sperimentati a Torino, il Regio attraversava la più grave crisi della sua storia. Da molto tempo era in condizioni strutturali che lo rendevano inadeguato: era un teatro scomodo, dalla pessima acustica, carente nei servizi sotto ogni profilo ed anche esageratamente costoso. Inoltre, la qualità degli spettacoli non era alta, nonostante il miglioramento fatto registrare nel periodo toscaniniano, che aveva inciso soprattutto sull'orchestra. Così, il pubblico aveva iniziato a disertarlo. Senza entrare nel merito di una vicenda decisamente complessa, si può aggiungere che il dibattito sulla necessità di interventi sostanziali e profondi risaliva all'inizio degli anni '80, trascinandosi fino all'aprile 1904, quando finalmente il Consiglio Comunale diede il via al progetto di riattamento presentato dall'ing. Ferdinando Cocito. Nel frattempo, è bene ricordarlo, il Regio aveva chiuso i battenti. L'ultima stagione era stata quella invernale 1900-1901, contrassegnata dalla presenza come direttore d'orchestra dell'eccellente Rodolfo Ferrari, ma estremamente negativa dal punto di vista finanziario. Un salvataggio in extremis fu comunque tentato. Infatti, il 29 marzo 1901 i giornali diedero un annuncio clamoroso: l'indomani la Società di Concerti, convocata nella Sala Marchisio, avrebbe avviato ufficialmente il progetto di un allestimento dell'intero *Anello del Nibelungo* di Wagner, mai fino ad allora prodotto in Italia (il *Ring* era arrivato da noi solo in lingua originale, con la celebre tournée Neumann del 1883, che aveva toccato anche Torino). In realtà, si trattava del rilancio di una proposta già avanzata al termine della stagione 1899-1900 dagli impresari Corti e Pozzali. Di fronte ad essa, il Comune aveva dato parere favorevole, illustri bacchette erano state contattate (fra cui anche Mottl e Richter), ma tutto si risolse nel nulla. La nuova iniziativa prevedeva le rappresentazioni al Regio in novembre e venne accolta con entusiasmo. Di fatto, era un modo per rinverdire il primato wagneriano della città e per rilanciare il Regio in vista di una successiva inderogabile trasformazione. Per questo la delusione fu forte, quando si seppe, pochi mesi più tardi, che l'*Anello* non si sarebbe potuto fare. La ragione? Non un ripensamento, ma solo l'impossibilità di accettare l'elevatissimo prezzo preteso dall'editore

Giulio Ricordi per il nolo delle opere. Ricordi aveva giustificato il suo atteggiamento sostenendo che inscenare Wagner nell'anno della morte di Verdi era lesivo della memoria di quest'ultimo e che, se qualche teatro proprio lo voleva fare, doveva pagare salato. Più prosaicamente, l'editore aveva cercato di ostacolare il rilancio della Torino wagneriana, a vantaggio di Milano. «La Stampa» commentò la vicenda con amarezza, rilevando che, a quel punto, qualsiasi alternativa sarebbe stata un ripiego:

Il teatro nostro, provato da un lungo periodo infelice, poche attrattive esercita sulla cittadinanza; ad affollarlo (senza di che non riesce possibile affrontare le spese d'apertura), si richiede qualche cosa di nuovo e di grande, al cui annuncio accorrono anche i cultori d'arte delle città vicine. (16)

Esattamente ciò che Ricordi non voleva. All'inizio del 1905, per la primavera successiva, la Società di Concerti ci provò ancora, con esito analogo. E davvero si può dire che quello del *Ring* sia stato l'unico rilevante traguardo mancato da Giuseppe Depanis.

Comunque, nell'autunno del 1901 al Regio il *Ring* fu sostituito più che dignitosamente. Luigi Mancinelli, il direttore designato, si presentò in dieci concerti di alto profilo, con tre esecuzioni della propria cantata sacra *Isaias*, altrettante della *Messa da Requiem* verdiana e, fra le altre cose, il poema sinfonico *Morte e trasfigurazione* di Richard Strauss. Tuttavia, sul piano economico l'impresa si chiuse in passivo per la Società di Concerti, con la conseguenza che nel 1902 – anno dell'Esposizione internazionale di arte decorativa moderna – quest'ultima non riuscì ad andare al di là di quattro serate, riuscendo in compenso per due di esse a portare sul podio dell'Orchestra municipale Hans Richter, che ne fu soddisfattissimo.

Se qualche concerto continuava ad essere fatto (ve ne furono anche tre, a scopo benefico, con la partecipazione di Francesco Tamagno), il melodramma, invece, era praticamente scomparso dalle scene del Regio. Le uniche eccezioni sono rappresentate da un misterioso *Rigoletto* di cui non si trova notizia sui giornali ma che per due sere Mancinelli dovrebbe aver diretto nell'autunno 1901, e da una sola recita del *Trovatore*, il 10 giugno 1902, modesta edizione trasportata dal Teatro Vittorio Emanuele per un gala offerto agli ufficiali del Concorso ippico internazionale.

Costantemente impegnato nel tentativo di ottenere il meglio per la sua città, Depanis mise a segno un altro colpo magistrale, facendo tornare al Regio Toscanini per la stagione 1905-06, la prima dopo il restauro. Va precisato che dal 1898 il grande maestro era apparso a Torino soltanto per quattro concerti, nel 1904 e 1905.

In primavera l'accordo era già concluso, tant'è che il direttore, interpellato dal critico Pier Attilio Omodei, poteva iniziare ad anticipare qualche titolo (17): un'apertura forse con *La dannazione di Faust* di Berlioz, poi *La Wally* di Catalani, *Chopin* di Orefice e, se possibile, *Amica* di Mascagni. La grande speranza era che fosse completata entro l'anno *Salome* di Strauss, mentre, per quanto riguardava Wagner, il direttore ipotizzava un *Sigfrido*, o *L'oro del Reno*. Inoltre, ribadiva la sua convinzione che, in generale, lo spettacolo d'opera avesse bisogno di una cura maggiore sotto il profilo scenico. In autunno il cartellone annunciato corrispondeva in buona parte a ciò che effettivamente si sarebbe poi visto: *Sigfrido*, *Loreley*, *Madama Butterfly*, *Siberia*. Non si parlava più di Berlioz, ma si confermava l'opera di Strauss, aggiungendo che sarebbe stata abbinata a *Iolanta* di Cajkovskij, mai rappresentata in Italia. La notizia non avrà seguito, perché *Salome* non era pronta; essa, tuttavia, è interessante, perché conferma l'attenzione di Toscanini per il teatro del compositore russo, di cui aveva già proposto, in "prima" italiana, *Eugenio Onegin*.

Finalmente, il 26 dicembre 1905, *Sigfrido* inaugurò, in un'atmosfera festosa ed entusiasta, il Regio rinnovato. Protagonista era il tenore Giuseppe Borgatti, storico esponente della nostra scuola vocale wagneriana, ma il vero eroe della serata fu, ancora una volta, Arturo Toscanini, salutato anche dalla critica con parole roboanti:

Egli fu l'anima dello spettacolo: ad ognuno fu guida sicura e sapiente; anche ai più piccoli dettagli della scenica rappresentazione egli provvide con vigile occhio e nulla risparmiò della sua gagliarda tempra d'artista, regalando però le sue cure alla impareggiabile orchestra, di cui fu abilissimo ed insieme fortunato condottiero. Ed all'orchestra vogliamo – dopo di lui – dare il posto d'onore. Per quanto non usi alle troppo facili lodi, oggi però non esitiamo a scrivere che l'orchestra torinese ha rinnovato ieri sera uno dei suoi più autentici trionfi e ci ha riportato alle sue tradizioni più belle. (18)

Nel leggerle, Depanis avrà provato sicuramente un moto d'orgoglio,

del tutto giustificato. Purtroppo, non gli riuscì di trattenere Toscanini oltre quella stagione. Dopo la poco felice *Siberia* di Giordano che la concluse, per ritrovarlo a Torino sul podio di un'opera occorre arrivare al 21 marzo 1925, con il *Nerone* di Arrigo Boito. Innegabilmente, la *querelle* che contrappose Toscanini al Regio per *Salome*, conclusasi con il noto "sgarbo" della prova generale alla Scala aperta al pubblico per strappare al teatro torinese l'ambita "prima" italiana, raffreddò per qualche tempo i rapporti, almeno fino al 1911, l'anno in cui ripresero le sue esibizioni concertistiche, che da allora si susseguirono numerose e con una certa continuità, offrendo spesso a Torino occasioni di alto rilievo culturale, come l'integrale delle sinfonie beethoveniane nel 1926.

E arriviamo così al momento dell'addio di Toscanini alla città, consumatosi al Teatro Regio il 30 maggio 1930 alla guida della Filarmonica di New York in tournée europea, un'occasione che Depanis e la sua Società di Concerti mai avrebbero potuto farsi sfuggire. Dopo quarantaquattro anni, un cerchio si chiudeva, all'interno del quale, fra recite operistiche e concerti, si contano non meno di quattrocento presenze. Un bilancio impressionante, che nessun altro direttore d'orchestra di pari rango ha mai eguagliato, e che fa di Torino, con Milano, la città più significativa nella sua carriera italiana ed una delle più importanti in assoluto, per il contributo determinante fornito alla formazione ed allo sviluppo della sua straordinaria personalità artistica.

## Note

(1) GIUSEPPE DEPANIS, *I Concerti Popolari ed il Teatro Regio di Torino. Quindici anni di vita musicale. Appunti-ricordi*, S.T.E.N., Torino 1914, vol. I, p. 18.

(2) DAVID SORANI, *Giuseppe Depanis e la Società di Concerti. Musica a Torino fra Ottocento e Novecento*, Centro Studi Piemontesi – Fondo «Carlo Felice Bona», Torino 1988, p. 82.

(3) Cfr. «Gazzetta Piemontese» del 20-21 luglio 1892, "A proposito del Liceo Musicale di Torino".

(4) «Gazzetta Piemontese», 6 novembre 1886.

(5) «Gazzetta Piemontese», 24 marzo 1889 (recensione di Ernesto Ferretтини).

(6) CARLO GATTI, *Catalani*, Garzanti, Milano 1953, p. 141.



- (7) «La Stampa», 14 febbraio 1898.  
(8) «La Stampa», 15 febbraio 1897.  
(9) VALERIA PREGLIASCO, “Il buio del loro scontento. La prima rappresentazione di *Tristano e Isotta* a Torino”, programma di sala di *Tristan und Isolde*, Torino, Teatro Regio, Stagione d’Opera 2006-2007, p. 40.  
(10) Cfr. HARVEY SACHS, *Toscanini*, EDT/Musica, Torino 1981, p. 66.  
(11) «Gazzetta del Popolo», 20-21 marzo 1896 (recensione non firmata).  
(12) SORANI, op. cit., p. 90.  
(13) *Id.*, p. 94.  
(14) «La Stampa», 21 dicembre 1896 (recensione di Carlo Bersezio).  
(15) *Id.*  
(16) «La Stampa», 13 giugno 1901 (articolo non firmato).  
(17) «La Stampa», 21 maggio 1905, “A proposito del Teatro Regio. Conversazione col maestro Toscanini”.  
(18) «La Stampa», 26 dicembre 1905 (recensione di Pier Attilio Omodei).

## *Il melodramma*

Dieci anni esatti separano l’avvio della prima e dell’ultima delle quattro stagioni toscaniniane al Regio. Un periodo congruo per una panoramica globale sulla vita operistica torinese, racchiuso fra due estremi all’insegna di Wagner, *Crepuscolo degli dei* e *Sigfrido*, che, come s’è visto, per ragioni diverse furono investiti, anche simbolicamente, di un ruolo di rilancio, di rinnovamento e di svolta. In quell’arco temporale vi furono 225 produzioni (elencate in appendice), intendendo come tali le apparizioni di un titolo sulla scena in un’edizione ben distinguibile come unità a sé stante, indipendentemente dal numero delle recite. La media è di una ventina all’anno, con un minimo di 15 nel 1904 ed una punta di 29 nel 1902, grazie all’attività intensa del Teatro Vittorio Emanuele, riaperto dopo una ristrutturazione. La sala di via Rossini, con 83 allestimenti, fu infatti la più operosa, riuscendo a surrogare abbastanza efficacemente il Regio negli anni di forzata soppressione delle stagioni. Dietro di sé aveva una storia già piuttosto consistente, senza pregiudizi di genere. Edificato nel 1856 come “regio ippodromo”, con la finalità di ospitare spettacoli equestri, non tardò ad aggiungere alla funzione di circo quella di teatro vero e proprio, accogliendo melodramma, prosa e quant’altro. Proprio per la musica era un luogo particolarmente adatto, grazie ad un’eccellente acustica. Inoltre, il fatto di non avere palchi, ma una platea e due gallerie, gli attribuiva un carattere più “democratico”, meno elitario. Due ragioni per le quali, come s’è detto, fu prescelto per i Concerti Popolari e in seguito per le rassegne sinfoniche organizzate dalla Società di Concerti. La qualità degli spettacoli lirici da esso offerti era di livello alterno. Lo standard medio era dignitoso, al di sotto di quello del Regio ma superiore rispetto a quello d’un Alfieri o d’un Balbo, quando decidevano di aprirsi all’opera, per non parlare del Nazionale, che lo faceva ormai molto raramente e con esiti disastrosi. Il Carignano, teatro dalla lunghissima e importante tradizione operistica, continuava invece a sopravanzarlo, apparendo un po’ più curato nella scelta degli interpreti. Inoltre, alle sue ridotte dimensioni ben si adattava il repertorio francese *lyrique*, che fu entro certi limiti una sua specialità, così come il melodramma giocoso. Va chiarito però

che, scorrendo la programmazione cittadina, una vera e propria regola non appare individuabile, visto che tutti i teatri si palleggiavano più o meno gli stessi titoli. Naturalmente, solo il Regio era in grado di cimentarsi in imprese impegnative quali erano le opere wagneriane, a meno che non fossero già di repertorio: infatti, il Carignano nel 1904 allestì un buon *Lohengrin*. Per il resto, un'*Aida*, un *Trovatore*, una *Gioconda* o un *Barbiere di Siviglia*, per esempio, si potevano ascoltare dappertutto. Con quali risultati, è tutt'altra questione.

Di tanto in tanto poteva accadere che la *routine* fosse infranta dal recupero di un titolo desueto o dall'apparizione di qualche voce d'eccezione. Talora poteva capitare che le due circostanze coincidessero: è il caso della rossiniana *Cenerentola*, opera diventata progressivamente sempre più rara negli ultimi decenni dell'Ottocento, riportata a nuova vita da Guerrina Fabbri, "anacronistica" artista in grado di proporsi credibilmente, in piena epoca verista, nei grandi ruoli di contralto dell'epoca del belcanto. La preziosa occasione non attrasse una grande folla al Vittorio il 18 aprile 1897, ma il risultato fu sicuramente premiante per chi c'era, come scrisse Carlo Bersezio:

La signora Guerrina Fabbri, dalla robusta voce di timbro caldo e vibrante, agile e pieghevole alle difficoltà delle fioriture rossiniane, fu una buonissima Cenerentola [...]. (1)

Vero era che, salvo pochi casi, quasi tutto il repertorio del primo Ottocento era caduto in disuso. Il gusto era cambiato e gli interpreti in grado di affrontarlo adeguatamente in termini tecnici e stilistici scarseggiavano. Anche un capolavoro come *Norma* divenne infrequente, tant'è che, nel decennio 1896-1905, a Torino se ne videro solo tre edizioni. Di tutte, la più interessante fu quella del 1° maggio 1897 al Vittorio Emanuele, almeno sotto il profilo della protagonista, Ines De Frate. Peraltro, dal giudizio che ne diede Bersezio si ricava chiaramente quanto fosse ormai diventato difficile, anche per i cantanti migliori, individuare la giusta chiave esecutiva per certi lavori:

fece sfoggio di una bellissima voce di soprano, dolce, intonata, pastosa, educata a rendere assai bene le agilità e le fioriture difficili del canto, molto estesa dai registri

bassi a quelli altissimi: a lei concederei piena lode se, per smania di virtuosismo, non si compiacesse di eccessive cadenze, e di varianti (come quelle introdotte nella *Casta Diva*), assai poco rispettose per la musica e la memoria del grande Bellini. (2)

Tuttavia, quando Toscanini decise di inserire *Norma* nel cartellone della sua prima stagione alla Scala, dopo aver cercato a lungo, finì col scegliere la De Frate, segno che il panorama del momento non offriva molto di meglio. Poi quella *Norma* non riuscì ad andare oltre la prova generale (gennaio 1899), per ragioni mai pienamente chiarite. A tale riguardo, è stato anche sostenuto che l'interprete prescelta non si fosse alla fine rivelata all'altezza, forse perché di insufficiente peso drammatico oppure – si potrebbe ipotizzare alla luce della recensione torinese – in quanto non in grado di piegarsi al rigore musicale del maestro. C'è da dire però che *Norma* non portava fortuna a Toscanini. Infatti, non molto meglio erano andate le cose a Torino, quando l'aveva affrontata al Regio (con il soprano Annita Mugnoz) appositamente per l'Esposizione, il 30 aprile 1898. Il suo contratto con il teatro era scaduto il 5 aprile. Si trattò dunque della "coda" conclusiva della sua gestione, fuori stagione, non brillante nel risultato e disertata dal pubblico, con la conseguenza che, dei vari generi di spettacolo, l'opera lirica fu quello che onorò meno felicemente il grande evento, a differenza di quanto era avvenuto nel 1884, quando furono allestite due stagioni straordinarie con interpreti di prim'ordine. Chiaramente insoddisfatto dell'esito torinese, il direttore volle subito riprovarci a Milano, con il risultato che sappiamo. Certo è che, dopo quel tentativo fallito, il capolavoro di Bellini non sarebbe mai più entrato nel repertorio toscaniniano dove, tra l'altro, in linea generale, il melodramma del primo Romanticismo italiano, così come quello più antico, occupano uno spazio circoscritto a non molti lavori.

Un'altra vocalista *hors ligne*, questa volta di portata storica, mandò in visibilio il pubblico del Vittorio Emanuele, sempre nel 1897, il 23 ottobre, in *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Parliamo di Luisa Tetrizzini, probabilmente il maggior soprano "coloratura" che la scuola di canto italiano abbia mai prodotto. A quel tempo non era ancora la stella internazionale che sarebbe diventata all'inizio del secolo, specialmente a Londra e negli Stati Uniti. Tuttavia in lei il carattere bizzoso e imprevedibile della tipica virtuosa era già ben

presente, in una certa misura giustificato dai postumi di una ancor recente crisi vocale che l'aveva colpita, dalla quale col tempo si sarebbe per fortuna completamente ripresa. Infatti, la sera della "prima" si produsse al meglio e senza risparmio, destando furore:

La signora Tetrizzini ottenne – e ben a ragione – un vero e grande successo. Essa è uno dei pochi soprani leggeri che ci rimangono. Della sua non voluminosa, ma estesissima ed agile voce, sa fare un sapientissimo uso. Il *re* sopracuto le è agevole; colle virtuosità dei vocalizzi ha una invidiabile familiarità, ond'è che l'aria del primo atto scosse il pubblico, che volle bissato, fra ovazioni, il rondò della "pazzia". (3)

Quindi annullò la seconda recita, per poi presentarsi regolarmente alla terza – dove ad applaudirla c'era Francesco Tamagno, che nell'inverno era stato suo partner a San Pietroburgo -, ma concedendosi di omettere la tanto attesa "pazzia", perché indisposta. Quasi per farsi perdonare dai torinesi, il "soprano pirotecnico" (così la chiamava Toscanini, che non ne amava lo sfrenato esibizionismo canoro) ripropose la sua Lucia al Regio il 5 settembre 1899, così valutata da Carlo Bersezio:

[...] mi limiterò a riconoscere nella Tetrizzini le egregie doti di virtuosità e di agilità vocale che le meritano da gran tempo così bel nome in arte: la sua voce, benché non, o non più, voluminosa molto, è sempre fluida, estesa, pieghevole alle maggiori difficoltà. Non posso però tacere che preferirei minor abuso di virtuosismo e maggior rispetto al testo donizettiano, ma chi può persuadere le dive e i divi ad astenersi dalle variazioni più o meno libere? (4)

Il giudizio è interessante, non tanto per il biasimo rivolto all'abuso di abbellimenti (tendenza comune a tutti i soprani d'agilità dell'epoca), quanto per il rinnovato rilievo della perdurante diminuzione del corpo di voce, singolare per una cantante che si distinse proprio per il fatto di disporre di una potenza superiore rispetto a quella delle colleghe di analoga tipologia vocale, caratteristica che peraltro riuscì in seguito a riacquistare pienamente.

Il Regio aveva fatto ricorso alla Tetrizzini per quella *Lucia di Lammermoor* allestita fuori stagione allo scopo di partecipare degnamente ai festeggiamenti promossi per salutare l'inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele II. Finalmente, era cessato quel «sonare squillante di martelli, che non ha mai posa» (5) che i torinesi

avevano dovuto sopportare a lungo e, sia pure con consistente ritardo rispetto alle previsioni, la colossale opera dello scultore genovese Pietro Costa era stata consegnata alla città.

Oltre al Regio, anche il Vittorio Emanuele volle onorare l'evento, ricorrendo a *L'africana* (2 settembre) dell'ormai rarissimo Meyerbeer, affidata alla bacchetta di Goffredo Sacconi. Al conte Sacconi, che era anche impresario, si deve inoltre l'ottima stagione autunnale 1899 che precedette la chiusura di quel teatro per circa due anni, a causa dello stato di degrado in cui si trovava. Vi furono rappresentate, con grande successo, *Fedora* di Umberto Giordano (in "prima" locale), *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Manon* di Massenet, nonché una novità assoluta, *Fiammina*, di Carlo Bersezio, il già più volte citato critico musicale de «La Stampa» (figlio dello scrittore Vittorio), accolta con la stessa campanilistica indulgenza che era stata riservata, un anno prima, a *La creola*, del pinerolese Federico Collino, personaggio molto attivo, anche come direttore d'orchestra, nella vita musicale torinese.

Della necessità di rimodernare il Vittorio Emanuele si parlava da tempo. Anzi, nel dibattito generato dalla crisi del Regio, qualcuno aveva lanciato l'idea che, per dare a Torino un degno teatro d'opera, meglio sarebbe stato puntare sul Vittorio, se proprio non si poteva costruirne uno nuovo. E nel febbraio 1899 un gruppo di cittadini si era fatto promotore di un'iniziativa volta a trasformare il Vittorio in un politeama multifunzionale. Valutata la situazione nel suo complesso, la Giunta Comunale si espresse invece a favore del recupero del Regio, secondo il vecchio progetto di Ferdinando Cocito, limitandosi però ancora una volta ad una dichiarazione d'intenti. Nel 1901 i fautori di un Vittorio Emanuele rinnovato, guidati dal conte Edoardo Scarampi di Villanova, ritrovarono i mezzi e le energie per tornare alla carica, motivati anche dall'imminenza dell'Esposizione di arti decorative e dal fatto che il teatro era tornato ad essere nella piena disponibilità della Casa Reale, alla quale poteva essere chiesto in concessione d'uso gratuita per un congruo periodo quale contropartita di una ristrutturazione. L'obiettivo questa volta fu raggiunto. L'ingegner Antonio Vandone di Cortemilia, che già si era occupato nel 1898 del restauro del Gerbino, realizzò una serie di interventi che incisero però marginalmente sulla struttura: venne rifatto il soffitto con soppressione del lucernario centrale, furono

ridotte le colonne, abbassata l'orchestra sotto il livello della platea e rimodernato l'impianto elettrico. In compenso, fu riservata attenzione al lato estetico, con decorazioni liberty del soffitto, dei parapetti e delle pareti, curate dai pittori Boasso e Morgari. Ne risultò, almeno al primo impatto, un insieme più elegante, che il pubblico dimostrò di apprezzare, la sera della riapertura, il 14 dicembre. In scena l'*Aida*, in omaggio a Verdi, scomparso quell'anno, la cui esecuzione fu però accolta da fischi. Comunque da quel momento, per quattro anni, il Vittorio Emanuele fu chiamato a supplire al vuoto lasciato dal Teatro Regio. E, tutto sommato, lo fece dignitosamente, toccando anche punte di qualità soprattutto quando la responsabilità musicale era affidata a bacchette non di *routine*. Non a caso la critica individuò nell'edizione di *Tosca* guidata nell'aprile 1902 con sensibilità e finezza da Rodolfo Ferrari il primo vero successo del rinnovato teatro. Oggi dimenticato, Ferrari (al quale già in precedenza si era fatto cenno come direttore della stagione 1900-1901 del Regio) legò il proprio nome a molti debutti di lavori della Giovane Scuola (fra cui *L'amico Fritz* e *Andrea Chénier*) e a importanti "prime" italiane (*Manon*, *Parsifal*), distinguendosi anche sulle maggiori scene internazionali. Della sua breve permanenza al Vittorio, oltre all'opera di Puccini sono da ricordare la partecipazione ad alcune manifestazioni della Società di Concerti, nonché un fortunato recupero del rossiniano *Guglielmo Tell*. Partito Ferrari, il Vittorio Emanuele fece il possibile per sostenersi, puntando magari su qualche voce attrattiva, come quella dell'acrobatico soprano Maria Galvany, ma senza particolare fortuna. I torinesi si erano finalmente accorti che la sala, al di là delle miglione di superficie, era rimasta con i difetti di prima. Per giunta, ne era poco gradita l'ubicazione, troppo decentrata, specie per i mesi invernali. «Torino è oramai ridotta ad essere priva di un teatro lirico», si trovava costretto a rilevare uno sconfortato Edoardo Augusto Berta sulla «Gazzetta del Popolo» all'inizio del 1903, così aggiungendo:

siamo ridotti [...] a tal punto di decadenza che Torino desidera invano di essere ammessa a giudicare quella *Germania* di Franchetti, che oramai anche le ultime città di provincia hanno giudicata ed applaudita. (6)

Il 17 ottobre l'agognata *Germania* finalmente arrivò al Vittorio

Emanuele e, con essa, un giovane direttore poco più che esordiente che risollevò quel teatro dal ristagno in cui si trovava. Parliamo di Tullio Serafin, che neppure venticinquenne affrontò il primo incarico significativo di una carriera che sarebbe durata fino agli anni Sessanta. In una certa misura, non è scorretto vedere in Torino una "palestra" fondamentale per Serafin, come già era stata per Toscanini. Lo giustificano la quantità e la qualità dell'esperienza svoltavi: due stagioni molto intense al Vittorio Emanuele fino al mese di febbraio 1905, con sedici opere liriche e cinque concerti, seguite da un'attività continuativa al Regio fra il 1907 e il 1910. Dei titoli diretti nella sala di via Rossini sono assolutamente da ricordare, oltre a *Germania*, le "prime" locali di *Haensel e Gretel* di Engelbert Humperdinck (presente e festeggiatissimo), di *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea e della *Bohème* di Ruggero Leoncavallo, nonché due novità assolute che imposero la personalità non comune dei loro rispettivi e pressoché coetanei autori: *Giovanni Gallurese* di Italo Montemezzi e, soprattutto, *Risurrezione* di Franco Alfano, lavoro destinato ad avere molta fortuna e che ancora ai nostri giorni, nelle rare occasioni di ripresa, dimostra una certa validità. La critica lo accolse con favore, riuscendo acutamente a cogliere che, al di là delle apparenze, non era sui convenzionali schemi veristi che voleva adagiarsi Alfano, percepito come «musicista inquieto», orientato a scostarsi «in modo simpatico dalle tendenze nostre dell'ultima ora». (7)

Per quanto, grazie a personalità come Toscanini, Mancinelli, Ferrari, Serafin (e, prima di loro, Pedrotti), alla figura del direttore d'orchestra fosse stato finalmente riconosciuto un ruolo fondamentale, nel grande pubblico le maggiori aspettative erano pur sempre concentrate sui cantanti. E quelli furono anni d'oro, a Torino, soprattutto per le voci femminili. Il versante maschile, infatti, annovera nomi che, anche nei casi migliori, sono oggi noti forse soltanto a una ristretta cerchia di specialisti. Fa eccezione, ovviamente, solo quello del mitico Francesco Tamagno, che però a quel tempo non si presentò mai nella sua città in un'opera completa, esibendosi prevalentemente in concerti, come si può vedere nel capitolo ad esso espressamente dedicato. Fra i tenori, oltre al citato Borgatti del *Sigfrido*, si possono allora almeno ricordare il greco Giovanni Apostolu, Edgardo accanto alla Tétrazini in *Lucia di Lammermoor* (Regio, 1899), Faust nel *Mefistofele* al Vittorio

Emanuele nel 1902 ma, soprattutto, primo Andrea Chénier torinese al Regio nel 1896, diretto da Toscanini. Sempre sul fronte verista, la palma dell'eccellenza spetta a Fiorello Giraud, applauditissimo al Vittorio in *Fedora* e *Cavalleria rusticana* nel 1899, e a Emilio De Marchi, chiamato a ripetere, con rinnovato successo, sulle scene del Teatro Regio nel febbraio 1900 la parte di Mario Cavaradossi della *Tosca*, "creata" un mese prima al Costanzi di Roma. Quasi contemporaneamente all'opera di Puccini, sempre al Regio, il *Lohengrin* di Wagner fu affidato (a seguito della rinuncia di Alfonso Garulli), al canto nobile e stilizzato di uno dei suoi protagonisti "storici", lo spagnolo Francisco Viñas. Ben rappresentata risulta la corda di baritono, con Antonio Magini Coletti (nel 1902, *Guglielmo Tell* al Vittorio Emanuele e *Il trovatore* al Regio); Arturo Pessina (*Rigoletto* al Carignano); Eugenio Giraldoni (al Regio, fra il 1898 e il 1900, in *Re di Lahore*, *Simon Boccanegra*, *Tannhäuser*, *Otello* e *Tosca*, opera di cui era stato, come De Marchi, il primo interprete); Mario Ancona, prestigioso Carlo V nell'*Ernani* al Vittorio Emanuele (1903); infine, citabile a titolo di pura curiosità, il giovane e ancora sconosciuto Domenico Viglione Borghese al Balbo nel 1900 in *Atal-Kar*, lavoro dimenticato non meno del suo autore, Cesare Dall'Olio. Meno frequenti sono invece i grandi bassi, fatta eccezione per il saluzzese Vittorio Arimondi, che, oltre ad essere apparso nel citato *Ernani* del Vittorio, fu al Regio con Toscanini in *Mefistofele* e *Tristano e Isotta* nel 1897. Però nelle repliche di una *Bohème* al Carignano nel 1900 si fece notare, quale Colline, un giovane cantante francese, che a Torino era nato (il padre vi gestiva un caffè) ed aveva studiato: Jean-Emil Vanni-Marcoux. Più baritono che basso, in ogni caso non dotato di mezzi cospicui, Vanni-Marcoux in futuro sarebbe riuscito ad occupare un posto di rilievo sulle scene internazionali, facendo leva su una musicalità raffinata e su una singolare personalità d'interprete. Con riferimento al repertorio francese, specie contemporaneo, ebbe pochi rivali, ponendosi anche come caposcuola di una vocalità basata su una perfetta - ma talora anche un po' manierata - tornitura della parola.

Torniamo dunque alla nutrita compagine di primedonne che raccolsero applausi sulle scene torinesi di quell'epoca. In larga prevalenza, una schiera composta da soprani, favoriti dal fatto che ai registri femminili più gravi i compositori contemporanei, in genere,

non riservavano più parti di protagonista, come invece accadeva con frequenza nel repertorio più antico. Per non parlare delle voci di contralto, che, come s'è visto con riferimento a Guerrina Fabbri, erano ormai quasi del tutto scomparse. Ma ai mezzosoprani di valore restavano pur sempre le classiche *Carmen* o *Mignon*: è il caso di Adele Borghi chiamata a dare prestigio ad una improvvisata apparizione dell'opera di Bizet al Regio nel 1897 (nella fattispecie, si utilizzò l'edizione allestita per la stagione del Teatro Carignano, dove però la sigaraia era impersonata da altra interprete); oppure, dell'affascinante Livia Berlendi, applauditissima in entrambi i lavori al Carignano nel 1901. A differenza della Berlendi, timbricamente ambigua al punto da trasformarsi in soprano nella seconda parte della carriera, colore e robustezza di mezzosoprano autentico possedeva Elisa Bruno, una delle non poche cantanti di rilievo formatesi in Torino, città che al tempo vantava ottime scuole vocali. Torinese anche di nascita, la Bruno era stata infatti allieva della celebre Antonietta Fricci al Liceo Musicale. L'incisività dell'accento la orientava naturalmente verso i grandi ruoli verdiani. Al Vittorio Emanuele, nel 1898, fu dunque un'acclamata Ulrica del *Ballo in maschera*, mentre al Regio, nel 1902, si misurò con Azucena del *Trovatore*, opera per la quale era stata prescelta pochi mesi prima da Toscanini alla Scala.

I grandi soprani, in compenso, non scarseggiavano. Ma non a vantaggio delle eroine del belcanto romantico, perché, se già non era affatto semplice trovare una Norma adeguata (come insegna il citato caso della De Frate), ancora più arduo era il cimentarsi con la donizettiana *Lucrezia Borgia*. Chi ci provava, come Maria De Macchi (Teatro Carignano, 1901), poteva incorrere negli strali della critica di un Villanis, che solo pochi giorni prima, nella *Gioconda* di Ponchielli, l'aveva definita «attrice drammatica efficace e potente», nonché dotata di «una bella voce calda e squillante negli acuti» (8). In pratica, solo un ristretto numero di melodrammi del primo Ottocento riusciva a reggersi soprattutto grazie alla fortuna del genere "coloratura". In tale ambito, oltre alla Tetrizzini, i torinesi ammirarono Fanny Toresella (*Rigoletto*, Carignano, 1899), la giovanissima spagnola Maria Barrientos, Rosina sedicenne nel *Barbiere di Siviglia* al Regio nel 1900 (e di nuovo al Carignano due anni dopo), quindi la sua connazionale Maria Galvany (*Rigoletto*, La

*sonnambula* e *Lucia di Lammermoor* al Vittorio Emanuele fra il 1902 e il 1903). Ma, a scorrere le cronache torinesi di quegli anni, pochissime riuscivano a superare le riserve che venivano sollevate sul piano dell'espressività e del gusto, quasi sempre subordinate alle esigenze di un meccanico virtuosismo. Una di queste fu senz'altro la fiorentina Isabella Svicher, che trionfò nell'autunno 1901 al Carignano nella consueta triade di titoli cara ai soprani leggeri di agilità, ossia *Rigoletto*, *La sonnambula* (nella ricorrenza del centenario belliniano) e *Lucia di Lammermoor*, facendo così scrivere, a proposito di quest'ultima, a Luigi Alberto Villanis:

in questa virtuosa del canto vive anche una conoscitrice finissima delle esigenze sceniche: onde la linea melodica si abbellisce di nuove attrattive, e la preziosità del gorgheggio, di cui ieri ammirai la precisione impeccabile, riesce ad avvivarsi di quel fascino che a noi stessi, abituati al verismo quasi brutale, fa perdonare tanto lusso di ornamenti. (9)

Villanis non era il solo, fra i critici torinesi, a manifestare antipatia per le espressioni musicali del verismo. Che però era pur sempre la corrente dominante, a quel tempo, quella a cui si richiamavano quasi tutte le novità prodotte sulla scena lirica e che aveva dato vita ad una vera e propria rivoluzione della vocalità, nel bene o nel male. Perché ogni tendenza artistica dà voce anche ai propri eccessi, nella fattispecie consistenti in una esasperata rappresentazione di situazioni, caratteri e stati psicologici riconducibili ad una poetica ispirata alla vita reale. Il che non impedì la nascita di numerosi capolavori da parte di autori molto diversi fra loro, così come il fiorire di interpreti capaci di fare scuola, ma anche in questo caso non univocamente. Infatti, vi furono artisti che si accostarono all'opera verista cercando di conciliare le esigenze del nuovo stile con un'impostazione di stampo ancora belcantistico. Altri, invece, la fecero propria in modo più diretto e quasi istintivo, praticamente identificandosi con essa ed aprendo la strada a quelle degenerazioni prese a bersaglio dai detrattori. Sotto il profilo dell'interesse del pubblico, Torino non fece eccezioni e, sia pure forse senza toccare le punte di fervore registratesi in altre città, il melodramma verista riempiva i teatri, a maggior ragione se il nome di qualche cantante di grido compariva sulla locandina. Come è noto, storicamente, l'avvio del verismo nel teatro musicale è assegnato al debutto al Costanzi di

Roma di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, il 17 maggio 1890. Quella sera si consumò anche l'incontro fatale tra una cantante, Gemma Bellincioni, ed un personaggio, Santuzza. Ne scaturì un'interpretazione di potente efficacia, talmente rispondente allo spirito di quel rinnovamento artistico che iniziava ad imporsi, da far legittimamente considerare quella data come determinante anche per la nascita di un nuovo modello di vocalità. Non a caso, subito dopo, molti degli autori della Giovane Scuola composero per lei: per esempio, ancora Mascagni, che la volle per *L'amico Fritz*, o Giordano (*Mala vita*, *Fedora*). Vera e propria sacerdotessa del verismo, del vecchio repertorio la Bellincioni continuò ad avere caro praticamente solo un titolo, *La traviata*, ma riletto in chiave "moderna", con un approccio fortemente realistico, che suscitò entusiasmi ma fu anche molto discusso. E, all'insegna di un'inesausta tensione verso personaggi e caratteri "forti" ed originali, il suo temperamento la portò ad accostarsi, a fine carriera, alla *Salome* di Richard Strauss. Il felice incontro avvenne al Regio di Torino il 22 dicembre 1906, con grande soddisfazione dell'autore, che era sul podio per l'attesissima e ambita "prima" italiana dell'opera. Innegabilmente fu quello il momento più importante del rapporto fra la Bellincioni e la città piemontese, iniziatosi addirittura nel 1884, quando il ventenne soprano apparve al Regio in *Dejanice* di Catalani (nella parte di Argelia), *Poliuto* di Donizetti e *Guglielmo Tell* di Rossini. Piuttosto singolare è il fatto che i torinesi non abbiano mai potuto ammirarla nel suo ambito più tipico, quello verista. Però, oltre a *Salome* (riposta ancora al Politeama Chiarella nella *tournee* d'addio alle scene del 1911), ebbero la sua celebre Violetta, al Regio nel 1899 e al Carignano nel 1901. La prima di queste edizioni della *Traviata* ispirò a Carlo Bersezio una considerazione che ci fa capire quanto quelli fossero comunque tempi difficili per lo spettacolo lirico in sé. Davanti all'interesse per altre forme emergenti di intrattenimento (su tutte, certamente il cinema), il melodramma risultava un genere antiquato, in uno stato di crisi piuttosto evidente:

quasi appare tollerato dal pubblico, quasi è un rispetto delle glorie passate che impedisce di sorridere a quelle semplicità di forme disusate, e, se ancora si va a teatro, si va per udire non l'opera, ma il virtuoso esecutore. (10)

Come, nella fattispecie, una Gemma Bellincioni, capace di attirare folle, anche grazie all'originalità della sua concezione, a beneficio della pur ancora validissima opera verdiana:

La signora Gemma Bellincioni è un'artista nel vero senso della parola: ella ci dà del personaggio che rappresenta una interpretazione tutta sua personale, creando una *Traviata* tutt'affatto moderna, con i suoi nervosismi, le sue civetterie, i suoi scatti di passione furente; ed è vera, umanamente vera, in ogni scena, in ogni atteggiamento, così da imprimere alla parte sua un carattere di realtà, e da commuovere sinceramente il pubblico. Ho parlato dell'attrice prima della cantante, perché quella parmi superiore a questa, per quanto la Bellincioni canti con voce tuttora bellissima, rotta alle più ardue agilità, d'ottimo timbro, di eccellente educazione: e questi meriti di attrice e di cantante fanno perdonare alla egregia artista certe licenze di tempi e di effetti che non tutte forse le sarebbero concesse dalla musica verdiana. (11)

Le riserve di Bersezio sull'ortodossia musicale della Violetta della Bellincioni si ritrovano, puntuali, nel giudizio di Ernesto Ferrettini due anni più tardi, in occasione dell'edizione allestita al Teatro Carignano (anche questa, come la precedente, in abiti moderni: una scelta in linea con la visione della Bellincioni e che, peraltro, non sarebbe dispiaciuta a Verdi):

La Bellincioni [...] sviscera non solo la sua parte, ma sottolinea ogni frase, quasi ogni parola. Il male si è che, spinta troppo la ricerca, ecco che in questo lavoro ogni sillaba – per così dire – acquista attraverso il canto della Bellincioni segni d'espressività; un'espressività che viceversa torna interamente a danno del valore ritmico della frase verdiana, della quadratura del pensiero musicale, della giustezza d'accenti. (12)

Di tutto ciò però al pubblico poco importava, tale era la forza di suggestione dell'interprete, coerente in tutto e per tutto con il proprio credo estetico. Le citate osservazioni della critica sono in ogni caso interessanti. Infatti, riassumono bene l'essenza della deleteria influenza che per decenni lo stile verista esercitò sul repertorio più antico. Con l'aggiunta della considerazione che, ciò che in una caposcuola del calibro della Bellincioni era comunque compensato da classe e personalità non comuni, non si potrà ritrovare nelle numerose imitatrici. Quell'animata temperie vide però l'affermarsi di altre grandi artiste che non possono certo essere collocate nei ristretti confini dell'epigonismo, come ha ben sintetizzato Rodolfo Celletti:

Declinante vocalmente la Bellincioni, tre primedonne se ne contesero la successione: Hariclea Darclée, erede diretta, anche come interprete verista, dei fenomeni vocali

dell'Ottocento; Rosina Storchio, esponente massima del canto sentimentale massenetiano e pucciniano; e la Carelli, che sviluppò e persino esasperò talune innovazioni della Bellincioni, introducendo, contemporaneamente, altre formule sue proprie. (13)

Nel periodo che stiamo esaminando, Torino ebbe la fortuna di ospitarle tutte e tre sulle proprie scene, più volte e significativamente. A dire il vero la rumena Hariclea Darclée (in realtà, Hariclea Haricly) fece una carriera parallela a quella della Bellincioni, di cui era anche un poco più anziana. Inoltre, a differenza della cantante italiana, la sua cifra vocale rimase sempre debitrice al melodramma romantico. Al verismo si accostò perché era sostanzialmente impossibile non farlo e comunque fu la sua fortuna, dal momento che ne divenne interprete di riferimento, legando il proprio nome a prime rappresentazioni di spicco: *La Wally* di Catalani, *Iris* e *I Rantzau* di Mascagni e, soprattutto, *Tosca* di Puccini. Tuttavia formazione e gusto la tennero lontana dalla passionalità infiammata e dall'impetuosa teatralità che di una Bellincioni o ancor più di una Carelli costituivano i connotati più tipici. In lei può essere dunque indicata la capostipite di quello che è solitamente definito "belcanto verista", filone in cui le necessità espressive del nuovo stile riuscivano ad essere soddisfatte senza compromissioni della correttezza vocale. Cantante-attrice, dunque, piuttosto che il contrario, che seppe affrontare con rara intelligenza e misura le opere del suo tempo, come testimoniano le recensioni apparse sulla stampa torinese dopo la sua *Tosca* del 20 febbraio 1900. Infatti, la «Gazzetta del Popolo» la definì

anima appassionata e vibrante che tutta s'esprime per il gesto, per l'azione e le grazie e la drammaticità della sua squillante voce e del suo canto pieno di fascino (14)

mentre Ferrettini ancora più efficacemente ne mise in luce la capacità di equilibrare temperamento e musicalità:

La Darclée ebbe finezze d'interpretazione squisite, ebbe slanci superbi di passione, ebbe accenti di dolore da far fremere. E voce ed arte di cantante contribuirono a dimostrarcela fortissima esecutrice di parte così faticosa e difficile. Fu varia: ora carezzevole, ora allegra, ora violenta, ora appassionata, ma fu soprattutto ammirevole per l'accento di verità, per l'umanità del personaggio, per il modo di fraseggiare, di sentire e di far sentire. (15)

Va aggiunto che, grazie alla tecnica ed alla disciplina, la Darclée non perse mai la flessibilità necessaria per cimentarsi con il repertorio ottocentesco. Ne ebbero una prova tangibile i torinesi che dopo cinque anni ritrovarono la vibrante Tosca trasformata nella vivace e maliziosa Norina del Don *Pasquale* di Donizetti, al Teatro Carignano. In quel frangente, tra l'altro, fece la sua prima apparizione a Torino un direttore di grande avvenire, Gino Marinuzzi.

Altrettanto eclettica fu la veneziana Rosina Storchio, in una dimensione però più squisitamente lirica e intimista, ideale per la Manon dell'opera di Massenet o Mimì della *Bohème*. "Creatrice" delle parti di protagonista di *Zazà* di Leoncavallo e di *Madama Butterfly* di Puccini (nella sfortunata "prima assoluta" scaligera del 1904), la Storchio trovò affini alla propria sensibilità anche alcuni personaggi del melodramma più antico, come Norina, Amina della *Sonnambula* di Bellini o *Linda di Chamounix* di Donizetti. A questi ultimi due, in particolare, restituì «l'umanità e il calore sopraffatti ormai da vari decenni dai virtuosismi spesso meccanici dei soprani d'agilità» (16). E diede vita anche ad un'eccellente Violetta, tra le maggiori del suo tempo, più "ortodossa" rispetto a quella d'una Bellincioni ma non meno personale e coinvolgente. Non a caso, nel quarto atto dell'opera, allestito al Regio nella serata celebrativa tenutasi il 14 febbraio 1901, fu lei la prescelta per onorare la memoria di Verdi, appena scomparso. Ma, più ancora che a proposito della *Linda di Chamounix* al Carignano (1902), sicuramente il migliore ritratto della Storchio "torinese" è quello apparso sulla «Gazzetta del Popolo» il 12 febbraio 1901. La discussa *Zazà* di Leoncavallo non era stata disapprovata dal pubblico, che però aveva apprezzato ancora di più la sua interprete:

Rimane il palcoscenico. E qui grandeggia la figura della signora Rosina Storchio. Unica – fino ad oggi – interprete di *Zazà*, difficilmente potrà avere chi la emuli nel rendere il tipo complesso, strano, nervoso, passionale di *Zazà*: un carattere che va dalla folle spensieratezza della canzonettista facile e pettegola, fino alla tragicità della donna vibrante di amore che cade esausta di passione, perché colpita fatalmente e crudelmente al cuore, in quella che si annunzia come l'alba della sua redenzione morale.

Tutta la gamma infinita di sentimenti, di sfumature che colma l'abisso che intercede tra la prima entrata e gli ultimi singhiozzi di *Zazà*, trovò un'interprete squisita nella Storchio, che fu donna nel vero senso della parola. Un'attrice moderna, magnifica,

che dà alle risorse di un'intelligenza eletta il sussidio di una voce suggestiva, in cui trovano posto la risata, l'accento drammatico e la disperazione...ecco Rosina Storchio. (17)

Passarono due anni e *Zazà* ritornò a Torino, ma al Vittorio Emanuele. Fu nuovamente la protagonista a trionfare, in questo caso la napoletana Emma Carelli, colei che, più di qualunque altra cantante, per vocazione e caratteristiche, raccolse l'eredità della Bellincioni, diventando a sua volta la primadonna verista per eccellenza e dunque un modello da imitare, nel bene ma anche, purtroppo, nel male. Infatti, la vocalità aggressiva e tesa all'estremo e gli atteggiamenti di forte impatto scenico, in lei governati da un istinto teatrale di prim'ordine e spesso irresistibile, in molte altre degenerarono nel grido costante e nella platealità più sguaiata. Nel 1903, all'epoca del debutto torinese, la Carelli era già da quattro anni moglie di Walter Mocchi, uomo politico di estrema sinistra. Un matrimonio che le creò difficoltà nell'ottenere scritte sulle scene italiane, ma che non le impedì di apparire più volte alla Scala con Toscanini, con un successo che le aprì le porte di molti teatri stranieri, primi fra tutti quelli sudamericani. Nel 1906 Mocchi lasciò la politica per dedicarsi all'impresariato lirico, creando di fatto quel sistema che a lungo avrebbe portato sistematicamente i nostri artisti ad esibirsi a Buenos Aires, Rio de Janeiro, San Paolo. Sei anni dopo la Carelli ne seguì le orme, assumendo con ottimi risultati artistici la gestione del Teatro Costanzi di Roma e, pressoché contemporaneamente, abbandonando, tutto sommato anzitempo, un'attività certo non vissuta al risparmio e che ne aveva alquanto logorato i mezzi. Anche a Torino l'ostracismo nei suoi confronti si fece sentire, costringendola ad una sola, sporadica e tardiva, apparizione al Regio (*Iris* di Mascagni, nel 1909). I torinesi, però, avevano già avuto la fortuna di applaudirla al Vittorio Emanuele nel 1903, in tre "cavalli di battaglia" colti nel suo periodo migliore: Fedora, Santuzza e, come s'è detto, *Zazà*. Una *Zazà* sicuramente diversa da quella in precedenza proposta da Rosina Storchio, meno sottilmente costruita, di grande effetto, ma senza intemperanze né volgarità:

un'anima vibrante, disciplinata da un'intelligenza elettissima e servita da mezzi vocali e da facoltà sceniche di prim'ordine. Tutta la serata fu per lei un trionfo – un trionfo meritato. (18)



Sempre rimanendo nell'ambito dell'opera verista, la ricchezza del panorama sopranile torinese degli anni a cavallo tra '800 e '900 è avvalorata anche da altre cantanti di rango minore rispetto alle precedenti ma meritevoli di essere ricordate. Si tratta, nel 1899, di Elena Bianchini Cappelli, sontuosa Fedora e Santuzza; come Mimì e Manon Lescaut, nel 1902, di Rina Giachetti, sorella della compagna di vita di Enrico Caruso, col quale forse anch'essa ebbe una vicenda sentimentale; di Bice Adami Corradetti, nella classica accoppiata Nedda-Santuzza (1905). Tutte al Teatro Vittorio Emanuele, dove nel 1905 si fece anche ascoltare (nell'ormai desueto *Guarany* di Gomes e in *Cristo alla festa di Purim* di Giovanni Giannetti), poco più che debuttante, Ersilde Cervi Caroli, negli anni a venire notevole interprete di *Wally*, *Adriana Lecouvreur* e *Risurrezione*.

Si ritorna invece a parlare di artiste di portata storica facendo cenno, infine, a Cesira Ferrani e Maria Farneti. A Cesira Zanazzio, in arte Ferrani, torinese cresciuta alla scuola della Fricci con spiccata attitudine per il genere *lyrique* francese e per le tinte crepuscolari della commedia borghese, il destino riservò il privilegio (meritato) di essere, nel massimo teatro della sua città, la prima Manon Lescaut (1893) e Mimì pucciniana (1896, con ripresa nel 1898). Se parte delle caratteristiche della Ferrani si ritroveranno in una Storchio, la forlivese Maria Farneti, di quattordici anni più giovane, è da annoverarsi come uno dei più luminosi esempi di belcanto verista, per correttezza d'emissione, purezza di linea di canto, accuratezza del fraseggio, il tutto al servizio di un'espressività tanto intensa quanto sobria. E Torino fu fondamentale nell'avviarla verso una grande carriera, tra il 1900 e il 1904: Desdemona dell'*Otello* di Verdi, Ricke in *Germania* di Franchetti, Tosca, Mirandolina nell'omonima opera di Antonio Lozzi e, soprattutto, *Iris*, della quale fu protagonista in ben tre edizioni successive che offrirono al pubblico la rara opportunità di assistere alla maturazione di una concezione interpretativa che la renderà a lungo pressoché inimitabile in tale personaggio. Luigi Alberto Villanis, con analisi illuminante, così giudicò la sua terza prova nell'opera di Mascagni, al Teatro Carignano il 6 febbraio 1904:

Ancora una volta il successo di *Iris* si riassume nel trionfo di Maria Farneti, la cui

interpretazione in questa come nelle precedenti riprese raggiunge l'ideale. Squisitamente suggestiva nella scena, ch'ella cura con vero intelletto d'arte, perfetta nel canto, Maria Farneti potrebbe essere additata a modello per ogni interpretazione a venire. Ed io vorrei che il pubblico paragonasse il rispetto suo della ritmica, che mai non soffre strappi o licenze, con le volgari libertà di alcuni compagni di scena: il che lo condurrebbe a riconoscere l'assoluta inutilità di tali artifici, quando chi canta possiede realmente in sé le doti d'interprete. (19)

Il ricordo della Ferrani ci ha riportato alla mitica *Bohème* e a quel 1° febbraio 1896, forse la data più importante dell'intera storia del Teatro Regio, certo la più celebrata. Evento capitale nato, come spesso accade, grazie ad una serie di fortuità, perché è indubbio che Torino non si sarebbe guadagnata *La bohème* se prima non vi fosse stato il felicissimo esito di *Manon Lescaut*, nel 1893, a sua volta giunta al Regio solo per un atto d'imperio dell'editore Giulio Ricordi, contro la volontà di Puccini. Per chiarire meglio la questione è necessario richiamare il nome di un altro musicista che ebbe con Torino – e particolarmente con Giuseppe Depanis e Toscanini, a cui fu legato da profonda amicizia – un rapporto più sereno, non caratterizzato da quell'ostilità talvolta incontrata altrove. Nel 1880 era stato Giovanni Depanis ad accordare fiducia al quasi esordiente Catalani mettendone in scena, al Regio, *Elda*, accolta con favore. Alla sua *Edmea*, al Teatro Carignano nel 1886, è legato il debutto ufficiale quale direttore d'orchestra del giovanissimo Toscanini. Fu così che Depanis figlio gli suggerì di rimettere mano a *Elda*, trasformandola in una nuova opera. Il risultato del rifacimento fu quella *Loreley* che, con Virginia Ferni Germano al Regio nel 1890, gratificò il compositore di un nuovo caloroso successo. Forse proprio l'affetto e la comprensione di cui si sentiva circondato nella città piemontese gli fecero desiderare ardentemente che anche al Regio fosse presentata *La Wally*, già apparsa alla Scala nel 1892. Ma purtroppo le solite imposizioni editoriali (Ricordi rifiutò di inserire l'opera nella stessa stagione in cui era stata programmata la pucciniana *Manon Lescaut*), ed il destino (la morte, che lo colse prematuramente il 7 agosto 1893, mentre *Wally* giunse al Regio solo nel gennaio successivo), non gli consentirono di veder realizzata tale aspirazione. Una vicenda paradossale, messa in luce ed analizzata dal principale storico del Regio, Alberto Basso, traendone

la penosa considerazione che autore e pubblico avrebbero voluto *La Wally* a Torino almeno sin dalla stagione 1892-93 e che, al contrario, quello stesso pubblico e l'autore di *Manon Lescaut* avrebbero fatto volentieri a meno di vedere sulle scene torinesi l'opera pucciniana; ma su tutto e su tutti era prevalsa [...] la politica di "distribuzione" voluta dall'editore. (20)

Infatti, gli epistolari di Puccini non lasciano dubbi circa le scarse simpatie da questi nutrite nei confronti del Regio, che peraltro, prima di *Manon Lescaut*, aveva già presentato *Le Villi* (1884, nella nuova versione ampliata da uno a due atti) e *Edgar* (1892), con buon esito, specie nel primo caso. Torino poteva dunque dirsi tutto sommato non pregiudizialmente avversa a Puccini, anche se il risultato di *Manon Lescaut* fu tale da superare la più ottimistica previsione. Eppure, nonostante il trionfo decretatogli in tale occasione, Puccini, venuto a conoscenza del progetto di far debuttare al Regio *La bohème*, continuò a manifestare più d'una perplessità, come si ricava da quanto scritto a Giulio Ricordi:

Torino (leggo) sarà la prima città. Non ne son troppo contento, prima perché il teatro è sordo, 2° *non bis in idem*, 3° troppo vicino ai milanesi. Napoli, Roma devono essere le prime. Mugnone mi scrive che lo trattano per Palermo. Cerchi di farlo scritturare dove si darà *Bohème*.

*Non son niente contento che la prima volta si dia a Torino, proprio nulla!* (21)

Una celebre lettera, la cui ultima frase fu così chiosata da Eugenio Gara, il curatore dell'epistolario pucciniano: «Visto come andarono le cose, specie con la critica torinese, si può davvero parlare di presentimento» (22). Se ne ricava, fra l'altro, che Puccini non avrebbe neppure voluto Toscanini, al quale, peraltro, sarebbe stato poi riconoscente.

In effetti, messe a confronto con le accoglienze riservate a *Manon Lescaut*, sono decisamente sorprendenti le valutazioni negative contenute nelle recensioni dei giornali torinesi dopo la storica "prima" di *Bohème* (a differenza di quelle milanesi e della reazione degli spettatori, nuovamente entusiastica). Giudizi pesanti, diventati ormai proverbiali testimonianze di ogni "sciocchezzaio" volto a dimostrare la fallacità della "critica". A cominciare da quello di Carlo Bersezio:

La *Bohème*, credo, come non lascia grande impressione nell'animo degli uditori, non

lascierà gran traccia nella storia del nostro teatro lirico; e sarà bene se l'autore, considerandola (mi si permetta l'espressione) come l'errore di un momento, proseguirà gagliardamente per la buona strada, e si persuaderà che questo è stato un breve sviamento nel cammino dell'arte. (23)

A sua volta Edoardo Augusto Berta, pur azzeccando il pronostico sulle future fortune "commerciali" dell'opera, si dimostrò quanto meno poco lungimirante nell'ostinata negazione ad essa di un qualsiasi valore artistico, sfociata anche in questo caso in una ancor più perentoria esortazione a riprendere la "retta via", autentico caso di comicità involontaria:

*La Bohème* avrà sempre la virtù di riempire la cassetta degli impresari. Ma chi ha accarezzato l'idea, anzi la certezza, di avere in Puccini un forte e grande temperamento d'artista, capace di vincere le più gloriose battaglie, non può fare a meno di dirgli:

«Maestro, voi siete giovane e forte; avete ingegno e fantasia e coltura come pochi hanno. Oggi vi siete levato il capriccio di costringere il pubblico ad applaudirvi dove e quando avete voluto. Per una volta tanto sta bene; ma nell'avvenire ritornate alle grandi e difficili battaglie dell'arte. Valido e robusto come siete, voi non potete adagiarvi per sempre nelle vittorie non disputate. In alto, adunque, e, poiché siete fra gli eletti, aspirate alle soddisfazioni elettissime che solo la grande arte permette e concede. L'arte ha diritto di aspettarsi ben altro da voi!» (24)

Ciò che veniva un po' da ogni parte rimproverato alla *Bohème* può dirsi ben sintetizzato da Luigi Alberto Villanis, che pure fu l'unico a riconoscere al terzo e quarto atto meriti innegabili:

L'effetto! – ecco il Dio terribile, cui sacrifica l'autore di *Bohème*: e così sorge quello scoppio di sonorità ingiustificate, susseguito tosto da mormorio d'archi, fra cui pettegoleggia l'inevitabile arpa – poiché qui l'arpa è la comare poco vispa e chiacchierona. Gli è allora che ci colpiscono quelle ingrate successioni di *quinte* parallele, sia negli ottoni (come nell'aprirsi dell'atto secondo) sia tra flauto ed arpa (come nell'inizio dell'atto terzo) – quinte adoperate per avere il nuovo con mezzi moderatamente sconfessati [...].

Perché guastare con tali effetti voluti le buone doti della tecnica, gli episodi musicalmente interessanti dell'atto terzo e la splendida catastrofe del quarto?

Ecco un quadro veramente squisito, in cui l'anima si riposa ed il critico gode nel riconoscere l'opera d'arte!

In quel duetto doloroso fra Mimì morente e Rodolfo, in quei rapidi cenni dei boemi, nell'angoscia del finale è tanta verità, tanta potenza d'effetto sano e veramente artistico, che l'anima applaude commossa. E' l'arte che tutto ottiene col poco, è il vero Puccini che tutti amiamo e da cui speriamo assai. (25)

Ma il pubblico, come già s'è detto, si schierò subito unanimemente dalla parte del musicista. *Manon Lescaut* – come qualcuno oggi sostiene – era piaciuta di più? Forse. Ma così non parrebbe dalla rapida cronaca che lo stesso Villanis aveva redatto a caldo, il giorno precedente, dicendo che l'opera si era conclusa «fra un vero uragano d'applausi» tributati a Puccini, a Toscanini e ai cantanti, fra i quali si era distinta la Ferrani come Mimì, confermandosi «la vera artista che creò la *Manon*». (26)

Sospinta da quell'onda, *La bohème* a Torino prese il volo e parve subito inarrestabile. Fino al 1905, saltando soltanto un anno, fece registrare ben otto riprese, di cui una, quella del 12 novembre 1898 al Teatro Vittorio Emanuele, meritevole di attenzione. Era la prima volta che *La bohème* usciva dalla sala del Regio. Sul podio agiva il torinese Arturo Vigna, allievo di Pedrotti, e, tra i cantanti, Mimì era l'attraente Ada Giachetti, che da più di un anno aveva iniziato il suo legame con Caruso, conosciuto proprio in occasione di una *Bohème* a Livorno. Ma la ragione dell'interesse non sta tanto negli interpreti, quanto nella musica. I giornali crearono un clima di curiosità intorno a quell'edizione, scrivendo che l'opera era stata «molto modificata» dall'autore, il quale vi aveva «aggiunto alcuni pezzi a nuovo strumentale mai eseguiti nelle precedenti rappresentazioni della *Bohème* in Italia». (27) A cose fatte, l'annuncio «carattere di novità» fu ricondotto a giuste proporzioni:

Le modificazioni apportate dall'autore a questa sua *Bohème* per l'edizione di Parigi sono di pochissimo momento e consistono essenzialmente in un *quintettino* aggiunto al secondo atto, prima dell'entrata di Musetta, fra Mimì, Rodolfo, Schaunard, Marcello e Colline; inoltre, mi pare, poiché non possono fare il confronto delle partiture, in qualche ritocco allo strumentale del medesimo atto secondo. Il nuovo *quintetto*, a frasi dialogate tra i vari personaggi, è graziosino, ma brevissimo e di non grande importanza, così per l'azione come per la musica: ieri a sera passò quasi inosservato. (28)

Le parole sono di Carlo Bersezio, e quindi il totale ridimensionamento non stupisce. Ma non è condivisibile. Puccini, per la “prima” parigina del 13 giugno 1898, introdusse tutto il n° 15 della partitura, cioè le 87 battute che vanno dalle parole “Signorina Mimì, che dono raro” fino a “Ch'io beva del tossico!”. L'intervento, pur di ridotte dimensioni, non merita affatto la sottovalutazione di Bersezio,

come acutamente ha sottolineato Alfredo Mandelli, dicendo che, in tale scena,

i *bohèmes* sono portati in primo piano, offrono altri lati dei loro caratteri e anche un piccolo saggio della poetica *bohémienne* [...]. Nel nuovo n° 15 la cuffietta rosa di Mimì, uno dei tanti oggetti che popolano *La bohème*, già apparsa come un personaggio, lo è diventata ancora di più; e ancora di più lo diventerà riapparendo nel finale tragico dell'opera. (29)

Dunque, Mandelli ha sicuramente ragione quando afferma che il centenario della *Bohème*, quella che oggi tutto il mondo applaude, avrebbe dovuto essere celebrato nel 1998, e non due anni prima. In ogni caso, anche riconsiderato sotto tale angolatura, il nodo fra Torino e il capolavoro pucciniano appare strettissimo.

Il caso della *Bohème* rimane comunque, per molti aspetti, un *unicum* nella storia musicale torinese. A quell'epoca il melodramma viveva la sua ultima stagione fertile, il pubblico era più che mai assetato di novità, che però nella maggior parte dei casi morivano sul nascere. Come si è visto, la scelta delle città destinate ad ospitare una “prima” era questione che riguardava gli editori e non si può dire che Torino, tra il 1896 e il 1905 sia stata particolarmente fortunata, se si guarda alla capacità di vincere il tempo delle ventidue opere che debuttarono sulle varie scene cittadine. E l'unica rimasta in repertorio - *La bohème*, appunto - è capolavoro di tale grandezza da non poter neppure essere considerata come una vera e propria eccezione. Su tutte le altre, nonostante qualche effimero successo della prima ora, si stese rapidamente il velo dell'oblio, così come dimenticati ne sono per la maggior parte gli autori. Ci furono, è vero, anche *Giovanni Gallurese* che rivelò le qualità di Italo Montemezzi e *Le maschere* di Pietro Mascagni (in questo caso, peraltro, una “prima” condivisa in contemporanea con altre città, con esito poco felice). Ma non si tratta di avvenimenti in grado di mutare significativamente il quadro delineato, dal quale può essere parzialmente esclusa solo *Risurrezione* di Franco Alfano, oggi rara ma vitale fino agli anni '40. Passando ora ad esaminare nel loro complesso le 225 produzioni operistiche torinesi di quel decennio a cavallo tra i due secoli, vi troviamo lavori di 60 musicisti, 14 dei quali stranieri. Una lista aperta, è scontato dirlo, da Giuseppe Verdi con ben 52 allestimenti,

cifra record determinata, oltre che dalla popolarità, dalla triste circostanza della sua morte, che in parte favorì anche qualche “recupero”. Infatti, pur essendo le opere della cosiddetta “trilogia popolare” le più richieste, va sottolineato che non mancarono proposte di titoli verdiani ormai meno comuni, come *I due Foscari*, *I Lombardi alla prima Crociata*, *Nabucco*, *Luisa Miller*, *Simon Boccanegra*, ai quali si potrebbe aggiungere *La forza del destino*, anch’essa diventata insolita..

Dopo Verdi, piuttosto distanziati, si collocano Gaetano Donizetti (19), Gioachino Rossini (13) e Vincenzo Bellini (11), tutti contrassegnati da un’opera “dominante”. Nel caso di Donizetti, tra sporadiche riprese di *Don Pasquale*, *La favorita* e *L’elisir d’amore*, a furoreggiare era *Lucia di Lammermoor*, gradita alle virtuose di coloritura, che contribuirono in modo determinante anche alla fortuna della *Sonnambula* di Bellini, di gran lunga più presente rispetto ad una *Norma*. Rossini era circoscritto al *Barbiere di Siviglia* che, tra l’altro, risulta essere anche – con *Rigoletto* e *Il trovatore* – l’opera più frequente. Poi poteva accadere che – di solito perchè messi in repertorio da qualche cantante di grido – riapparissero vecchi lavori, il cui valore era immancabilmente sottolineato da una critica che, pur non essendo veramente passatista, generalmente non nascondeva la propria antipatia per i frutti musicali della temperie verista. Così, di Donizetti si riascoltarono *Lucrezia Borgia* e *Linda di Chamounix*, di Rossini *La cenerentola* e *Guglielmo Tell*, di Bellini *I puritani*.

Per il resto, può essere interessante ancora sottolineare che l’unico titolo del ‘700 riscontrabile in quel periodo, ossia *Il barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello, apparve all’Alfieri nel 1902, ma “degradato” al rango di operetta, a cura della compagnia di Giulio Marchetti. Trattamento migliore fu invece riservato a *Il maestro di cappella*, la *comédie con musica* in un atto che il parmense Ferdinando Paër aveva composto nel 1821 per l’Opéra-Comique di Parigi, con enorme successo. In Italia tornò in voga nel 1895 a Milano, tradotta da Angelo Zanardini e con i parlati musicati dal siciliano Pietro Floridia (il suo lavoro più noto, *La colonia libera*, su libretto di Luigi Illica, fu messo in scena, in una nuova versione, al Teatro Carignano nel 1900). A Torino Toscanini la inserì nella sua prima stagione al Regio, per una breve serie di rappresentazioni il cui corso (iniziatosi il 29 febbraio 1896) coincise purtroppo con i giorni

della rovinosa disfatta di Adua. Lo spensierato soggetto era il meno consono alla gravità del momento, e così, su richiesta di alcuni cittadini, la sera del 3 marzo le porte del teatro restarono chiuse e i biglietti furono rimborsati. Briosi, ricca d’inventiva e facile ad allestirsi, l’operina di Paër fu poi riproposta al Carignano nel 1898 e al Balbo nel 1901.

Spostando in avanti lo sguardo, si segnala la buona resistenza di due capisaldi del nostro melodramma tardo ottocentesco quali *La Gioconda* e *Mefistofele*, a fronte del declino di un’opera che era stata altrettanto popolare, *Ruy Blas* di Filippo Marchetti.

In definitiva però, sul fronte italiano, solo il verismo era in grado di tener testa alla passione verdiana nutrita dai torinesi. Naturale, perché erano anni in cui si consolidava la passione per *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, ormai quasi sempre in coppia, mentre altre opere, non meno importanti, esordivano sulle scene cittadine, ottenendo forte consenso (*Fedora*, *Iris*, *Adriana Lecouvreur*, *Risurrezione*). Mascagni è presente anche con *Guglielmo Ratcliff* e *Le maschere*, Leoncavallo con *Zazà* e *La bohème*. Quanto a Puccini, il dato più rilevante è senza dubbio quello del già citato, crescente entusiasmo per *La bohème*, tradottosi in numerose riprese. Nulla di paragonabile accadde per *Manon Lescaut* (che però rimase la favorita della critica) e neppure per *Tosca*, partita bene ma con minore slancio.

Infine, il versante straniero. Chi analizzasse con il metro della moderna sensibilità i dieci anni qui considerati, probabilmente noterebbe in primo luogo un’assenza capitale, quella di Mozart. Fatto non sorprendente: nei teatri italiani, la consuetudine con le opere del salisburghese, che oggi è un dato di fatto, si sviluppò con gradualità a partire dalla seconda metà del secolo scorso. In precedenza, solo *Don Giovanni* fu rappresentato in misura tale da giustificare il richiamo al concetto di repertorio (ma senza esagerare: a Torino, per esempio, dall’edizione del Teatro Carignano del 1894 si passò a quella del Regio del 1921).

Torino aveva comunque almeno due grandi tradizioni al proprio attivo: Wagner, di cui in Italia fu tra le più convinte sostenitrici della prima ora, e l’opera francese, che contribuì a introdurre sulle nostre scene. Questo secondo filone risulta difeso dignitosamente, tra il 1896 e il 1905. Il discorso non riguarda il *grand-opéra* (l’interesse per Meyerbeer è in netto calo) o l’*opéra-comique* (*Fra Diavolo* di

Auber è passato alle compagnie di operetta; però c'è la sorpresa di un'edizione in francese de *L'ombre* di Flotow al Vittorio Emanuele nel 1904, del tutto incompresa da un pubblico incapace di accettare i dialoghi parlati), e neppure la scontata assiduità nei teatri cittadini di *Carmen* e *Faust*. A colpire, piuttosto, è la proficua prosecuzione del rapporto con Jules Massenet. Infatti, nel 1898 il Regio ripropose *Il re di Lahore*, l'opera con la quale, vent'anni prima, lo aveva rivelato agli italiani. Lo spartito recava i segni del tempo, ma alla fine la scelta si rivelò azzeccata. In fondo, al *Re di Lahore* si associava pur sempre il ricordo di una delle epoche d'oro del massimo teatro torinese. Commozione e nostalgia toccarono poi il culmine quando, ad una rappresentazione, si poté assistere ad una sorta di toccante reciproco omaggio fra il pubblico e il compositore, seduto nello stesso palco di allora. Nel frattempo, i torinesi avevano imparato ad amare *Manon* e nel 1897 avevano conosciuto *Werther*, nel 1900 avrebbero avuto *Cendrillon* e nel 1907, *Ariane*, per la quale nuovamente Massenet volle essere presente, segno di un affetto sincero per una città nei confronti della quale sentiva di avere un debito di riconoscenza.

Al di là di Massenet, non devono essere trascurate le "prime" locali dei *Racconti di Hoffmann* di Jacques Offenbach (Teatro Carignano, 1904) e *Sansone e Dalila* di Camille Saint-Saëns nel 1897, una delle sole due opere di autori francesi inserite da Toscanini nelle sue stagioni al Regio (l'altra è *La dannazione di Faust* di Berlioz, nel 1906).

Per quanto riguarda Wagner, il contesto culturale locale continuava ad essere favorevole, ma le intenzioni si scontravano con gli ostacoli frapposti da una realtà difficile, che fece fallire l'ambizioso progetto di rilanciare il Regio in acuta crisi allestendo la *Tetralogia*. In compenso, grazie alla fede wagneriana di Toscanini, Torino ebbe un memorabile *Crepuscolo degli dei* (prima edizione in Italia in versione italiana), conobbe *Tristano e Isotta*, riascoltò *La Walkiria* e *Sigfrido*. Se all'attività del grande direttore aggiungiamo il *Tannhäuser* diretto da Arnaldo Conti al Regio nel 1899 e due *Lohengrin* (Regio 1900, Carignano 1904, diretti rispettivamente da Alessandro Pomè e Goffredo Sacconi), il bilancio può dirsi senz'altro positivo. In fondo Arturo Toscanini, aprendo la sua prima e ultima stagione al Regio all'insegna di Wagner, aveva riaffermato con forza un importante

segno distintivo della cultura torinese e di quel teatro in particolare. Un messaggio destinato a non rimanere inascoltato, dal momento che, negli anni a venire, il melodramma di Wagner a Torino conobbe momenti di assoluto rilievo. Fra tutti, quello della *Tetralogia* finalmente prodotta dal Regio nella primavera 1935, garantita sul podio dalla competenza di Fritz Busch (sostituito nelle repliche da Alberto Erede), e giunta, si potrebbe dire, sul filo di lana, a nemmeno un anno dal devastante incendio. Tante furono le richieste, che le serie di rappresentazioni previste dovettero essere raddoppiate ed alla fine furono più di trentamila persone ad ammirare la saga nibelungica. Una di esse, però, visse sicuramente quell'evento con uno stato d'animo speciale: Giuseppe Depanis, l'apostolo wagneriano per eccellenza della città, che a ottantadue anni vedeva finalmente realizzata l'idea per la quale aveva invano lottato a lungo. Nel novembre successivo, avendo ormai esaurito la sua funzione, si sarebbe formalmente sciolta la sua creatura più gloriosa, quella Società di Concerti nata nel 1896. Il coronamento di un sogno, se non altro, stemperò la tristezza per la chiusura di un'esperienza culturale che coincise con la fine di un'epoca.

## Note

- (1) «La Stampa», 19 aprile 1897.
- (2) «La Stampa», 2 maggio 1897.
- (3) «Gazzetta del Popolo», 24-25 ottobre 1897 (recensione non firmata).
- (4) «La Stampa», 6 settembre 1899.
- (5) «La Stampa», 13 marzo 1899.
- (6) «Gazzetta del Popolo», 13 gennaio. 1903.
- (7) «La Stampa», 1 dicembre 1904 (recensione di Luigi Alberto Villanis).
- (8) «La Stampa», 24 ottobre 1901.
- (9) «La Stampa», 25 ottobre 1901.
- (10) «La Stampa», 6 gennaio 1901.
- (11) *Id.*
- (12) «Gazzetta di Torino», 24-25 novembre 1901.
- (13) *Enciclopedia dello Spettacolo*, Unedi – Unione Editoriale, Roma 1975, vol. III, coll. 31 e 32, s.v. (di Rodolfo Celletti).
- (14) «Gazzetta del Popolo», 23 febbraio 1900 (recensione non firmata).

- (15) «Gazzetta di Torino», 21-22 febbraio 1900.  
 (16) *Enciclopedia dello Spettacolo*, Unedi – Unione Editoriale, Roma 1975, vol. IX, col. 399, s.v. (di Rodolfo Celletti).  
 (17) «Gazzetta del Popolo», 12 febbraio 1901 (recensione non firmata).  
 (18) «Gazzetta del Popolo», 26 marzo 1903 (recensione non firmata).  
 (19) «La Stampa», 7 febbraio 1904.  
 (20) ALBERTO BASSO, *Il Teatro della Città dal 1788 al 1936. Storia del Teatro Regio di Torino*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976, vol. II, p. 455.  
 (21) *Carteggi pucciniani* a cura di Eugenio Gara, Ricordi, Milano 1958, p. 125 (lettera da Pescia, ottobre 1895).  
 (22) Ivi, in nota 2.  
 (23) «La Stampa», 2-3 febbraio 1896.  
 (24) «Gazzetta del Popolo», 2-3 febbraio 1896.  
 (25) «Gazzetta di Torino», 3 febbraio 1896.  
 (26) «Gazzetta di Torino», 2 febbraio 1896.  
 (27) «La Stampa», 12 novembre 1898 (articolo non firmato).  
 (28) «La Stampa», 13 novembre 1898.  
 (29) ALFREDO MANDELLI, “*La bohème*, centenario bis”, programma di sala di *La bohème*, Teatro Comunale di Bologna, Stagione d’opera 1998-1999, pp. 27-28.

### *I concerti*

I concerti diretti da Toscanini a Torino furono poco meno di un centinaio. Cifra ragguardevole, nella quale pesa sensibilmente il ciclo sinfonico organizzato per l’Esposizione del 1898: 43 esibizioni nell’arco di sei mesi (cinque, a dire il vero, perché ad agosto si fece una pausa), che diventano 44 se si tiene conto anche della cerimonia inaugurale del 1° maggio, nel corso della quale Toscanini diresse la breve *Cantata* che Luigi Mancinelli aveva espressamente composto. Un *tour de force* praticamente senza confronti per Torino e per l’Italia in genere. Basta pensare che quando si tentò qualcosa di simile, sempre a Torino per l’Esposizione del 1884, Franco Faccio si fermò ad un totale di 24 concerti, e non consecutivi..

Quando fu il momento di agire, il Comitato dell’Esposizione non ebbe esitazioni nell’incaricare Giuseppe Depanis di organizzare la rassegna. Depanis, con altrettanta sicurezza, decise di puntare sull’Orchestra municipale, opportunamente rinforzata fino a cento elementi. E su un unico direttore: Toscanini, naturalmente. Il quale, il 13 aprile, effettuò una lunga prova nel Salone dei Concerti, struttura appositamente edificata e destinata a vita effimera, un po’ come tutti i padiglioni dell’Esposizione, con grande rammarico di Depanis che si era battuto per la sua sopravvivenza. Il Salone si trovava vicino al Castello del Valentino, aveva pianta circolare, un palco capace di ospitare fino a trecento esecutori ed una capienza di quattromila posti. Toscanini, forse con un po’ troppo ottimismo, si disse soddisfatto dell’acustica e così, dopo la solenne inaugurazione alla presenza dei Reali e delle autorità, alle quattordici e trenta di domenica 8 maggio i concerti presero il via (in seguito si sarebbero tenuti a volte di pomeriggio, a volte di sera, a pochi giorni di distanza l’uno dall’altro).

Nel sapiente bilanciamento tra brani brevi e altri più impegnativi, già il primo programma evidenziava un’impostazione che sarebbe stata seguita costantemente. Sia Depanis che Toscanini erano consapevoli del fatto che tra il pubblico sarebbero stati molti i “neofiti”, ma non per questo vollero indietreggiare rispetto ai vistosi passi avanti che la cultura “sinfonica” aveva fatto a livello locale e che aveva assegnato a Torino una sorta di primato nazionale. Senza cadere in un’eccessiva

sofisticazione, era comunque fuori discussione il fatto di tornare a quelle impaginazioni facili, costruite sulla base di composizioni di corto respiro (i cosiddetti famigerati “zuccherini”), che, forzatamente, avevano contrassegnato i vecchi Concerti Popolari di Carlo Pedrotti. I tempi erano cambiati e quindi Toscanini poté tranquillamente iniziare con la *Sinfonia della Forza del destino* di Verdi, seguita dalle *Variazioni sinfoniche* di Dvorák (in prima esecuzione locale), dalla wagneriana *Morte d'Isotta*, dalla *Sinfonia “Pastorale”* di Beethoven, per poi concludere con le danze dalla *suite Le nozze campestri* di Karl Goldmark. Nulla di veramente ostico, ma neppure propriamente una passeggiata di tutto riposo, si potrebbe dire. Altro problema che venne subito risolto fu quello delle richieste di *bis*, verso le quali, all'epoca, Toscanini tendeva ad essere ancora indulgente. Nel primo concerto una replica fu infatti concessa, con il risultato di far giungere stanca l'orchestra all'appuntamento con la *Pastorale*, eseguita in modo che non soddisfece le attese del direttore. Una decisione s'imponeva e si colse la palla al balzo, stabilendo un generale divieto di fuori programma. Le eventuali richieste sarebbero state accolte reinserendo la pagina in occasione dei concerti successivi. Solo una criticità risultò senza rimedio. Ci riferiamo all'acustica, che Toscanini aveva valutato positivamente ma in condizioni diverse da quelle che avrebbero caratterizzato l'Esposizione nella sua attiva quotidianità. «Peccato che i campanelli delle tranvie, i fischi continui delle *montagne russe*, del *Toboga*, ecc., disturbino non poco gli uditori durante il concerto», scrisse infatti Carlo Bersezio, rilevando inoltre che, anche a causa della «soverchia sonorità dell'ambiente», le «audizioni» risultassero «molto infelici» (1). Così, si tentò qualche intervento migliorativo, la cui efficacia non andò oltre a quella di un semplice palliativo. I concerti comunque si susseguirono con successo e con discreta affluenza di pubblico, senza turbativa alcuna nonostante il caso avesse voluto che il loro avvio coincidesse con i sanguinosi avvenimenti di Milano.

Tirando le somme si arriva a contare ben 215 esecuzioni (considerando anche i brani che furono ripetuti) di 133 composizioni di 54 autori. Scontate, sotto quest'ultimo profilo, le presenze irrinunciabili per Toscanini: da quelle, decisamente nutrite, di Wagner (quasi una costante) e Beethoven (cinque sinfonie e due movimenti della *Nona*), a quelle di Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann,

Liszt e, particolarmente, Brahms. Grande anche l'attenzione rivolta all'area francese, con il già popolare Massenet accanto a compositori meno familiari o pressoché del tutto da scoprire (Berlioz, Saint-Saëns, Lalo, il belga Franck e D'Indy). Chiaramente in Toscanini c'era la precisa volontà di offrire una panoramica a tutto tondo della civiltà musicale europea del tempo: ecco dunque l'area esteuropea e russa rappresentate da Dvorák, Goldmark, Cajkovskij e Rimskij-Korsakov, quella scandinava da Grieg e Svendsen, quella d'oltre Manica da Cowen e Stanford. Nel quadro di una limitata ottica retrospettiva, ma anche nel segno di una minore affinità personale, sono da leggersi le sporadiche escursioni nel mondo d'un Mozart o d'un Haydn, per non parlare del barocco, praticamente assente. Quanto all'Italia, il cuore di Toscanini vibrava ancora di commozione per l'amico scomparso, Alfredo Catalani, degnamente celebrato unitamente a Cherubini, Rossini e, naturalmente, Verdi. Né poteva mancare, in quel contesto, spazio adeguato per lavori di colleghi illustri quali Mancinelli o Martucci o di artisti locali emergenti come Leone Sinigaglia, compositore di cui Toscanini fin dall'inizio comprese il singolare valore.

In tanta ricchezza di proposte non poche furono le prime esecuzioni, per la città o per l'Italia. Già negli anni immediatamente precedenti Toscanini aveva portato a Torino varie composizioni importanti, fra cui le sinfonie “*La Grande*” di Schubert, “*Dal nuovo mondo*” di Dvorák e la *Seconda* di Schumann. Addirittura, iaveva fatto conoscere Bruckner. Inoltre, i torinesi, grazie a lui, avevano avuto il privilegio del battesimo “nazionale” di lavori quali l'*Overture tragica* di Brahms o la *Sesta Sinfonia* (la celebre “*Patetica*”) di Cajkovskij. Nei concerti dell'Esposizione si ascoltarono per la prima volta a Torino la *Quarta Sinfonia* di Brahms, l'“*Incompiuta*” di Schubert e la *Terza Sinfonia* di Camille Saint-Saëns. Ma il vero evento della rassegna fu, innegabilmente, l'attesa prima “italiana” di tre dei *Quattro Pezzi Sacri* di Giuseppe Verdi, il 26 maggio, a ridosso del debutto assoluto del 7 aprile all'Opéra di Parigi, sotto la direzione di Paul Taffanel. Per lo *Stabat Mater*, le *Laudi alla Vergine* e il *Te Deum* lo spiegamento di forze fu imponente, vedendo schierati, oltre all'orchestra, un coro di centottanta voci e quattro solisti (Tina Alasia, Guerrina Fabbri, Fausta Labia, Maria Pozzi). Niente di meno che l'intera *Sinfonia “Pastorale”* di Beethoven ne precedette

l'esecuzione, delineando così il quadro di un concerto di impegno e proporzioni non comuni. Le accoglienze furono trionfali, anche nelle due repliche, in cui le pagine verdiane furono accostate a brani di Svendsen, Wagner, Haendel, Beethoven. Se ne ha un'eco eloquente nei giudizi della critica, che non poterono esimersi, visti i tempi, dal mettere in rapporto il Verdi "sacro" con l'estetica "ceciliana", cercando di chiarirne gli intenti, sia pure nel quadro di un osanna pomposo, ma comprensibile:

Giuseppe Verdi, chiamando le sue nuove composizioni col titolo di *pezzi sacri*, non ha inteso certamente di voler dire che la sua sia musica liturgicamente religiosa, né tale parmi che si debba essa considerare. Il grande maestro ha commentato il sacro testo in stile di oratorio, e, più ancora, di composizione drammatica.

Non è questa, per sua stessa natura, musica da eseguirsi in chiesa, né il Verdi volle che fosse tale; onde sarebbe ingiusto fargli rimproverare di non essersi attenuto allo stile palestriniano; poiché non intese egli di musicare le preghiere latine come preghiere da cantarsi nella chiesa di Dio, ma semplicemente cercò nel testo liturgico ispirazione per una specie di oratorio corale, come fecero e fanno moltissimi altri compositori.

Ciò posto, è con gioia ed orgoglio che siam tratti a riconoscere in questi nuovissimi pezzi del più grande fra i musicisti viventi, un merito artistico grande e reale: il Verdi dello *Stabat* e del *Te Deum* è ancora e sempre il Verdi dell'*Otello*, cioè il compositore eletto, e fecondo, l'armonizzatore dottissimo ed esperto delle più moderne combinazioni di suoni, l'orchestratore robusto e ponderoso, a cui non è ignoto alcuno dei segreti e degli effetti dello strumentale.

Se questi nuovi pezzi non aggiungono ormai nulla alla gloria di Giuseppe Verdi, certamente nulla tolgono, poiché in tutto sono degni di lui; e in essi ancora si sente tanta vigoria di concezione, tanta abilità di fattura, tanta freschezza di armonie e di strumentale, che non è possibile credere che il loro autore sia nato ottantaquattro anni fa.

Al grande genio italiano, alla nostra più fulgida e intemerata idealità, al lavoratore entusiasta e infaticabile, a Giuseppe Verdi, onore e gloria eternamente! (2)

Le condizioni di salute avevano impedito al maestro – che all'epoca viveva a Genova - di andare a Parigi. Tuttavia a Torino fino all'ultimo si nutrono speranze in una sua presenza, vista la minor distanza. Invano, purtroppo, mentre furono Toscanini, Depanis e il direttore dei cori, Venturi, a recarsi da lui, per ottenerne il conforto in merito ad alcuni aspetti esecutivi. Comunque, a suggello delle memorabili serate, dal 2 giugno il Salone dei Concerti fu ribattezzato "Salone Giuseppe Verdi". E a maggior ragione rimane il rammarico che non esista più.

La grande rassegna sinfonica non fu il solo avvenimento musicale di spicco in quel 1898 così importante per la città piemontese. Nell'ambito dell'Esposizione generale era stata organizzata anche una mostra di Arte Sacra, destinata a fare da corollario all'ostensione della Sindone e al Congresso Mariano. C'erano quindi tutti i presupposti per dare spazio adeguato alla musica a carattere sacro, che proprio in quegli anni, grazie alle crescenti fortune dei propositi di riforma del cosiddetto Movimento Ceciliano (che sostanzialmente, guardava, come modello, al gregoriano e alla polifonia rinascimentale), era stata riportata al centro dell'attenzione, nella liturgia così come nelle sale da concerto. Da un paio d'anni, come avremo modo di vedere meglio più avanti, Torino, aveva iniziato ad interessarsi vivamente alle composizioni di un giovane sacerdote, Lorenzo Perosi, destinato a diventare la più eminente personalità dei "ceciliani". La musica nelle chiese stava vivendo un momento di fioritura, grazie anche all'opera di Carlo Vegezzi Bossi, massimo organaro del tempo e uno dei maggiori della storia di questo strumento, da lui riportato in Italia alla massima dignità e rinnovato radicalmente in conformità dei dettami "ceciliani". Discendente di una stirpe di organari che trovava le sue radici nel '500, Vegezzi Bossi mise a frutto gli insegnamenti del padre realizzando a Torino l'organo della Cappella della S. Sindone e, per l'Esposizione del 1884, quello a tre tastiere collocato poi nella Chiesa di S. Massimo, seguito da un altro nella Chiesa del Carmine (purtroppo andato distrutto nel secondo conflitto mondiale). Divenuto celebre, costruì organi in tutto il mondo, continuando a far base a Torino dove il suo ruolo fu dunque fondamentale nel rilancio della musica sacra, in alleanza con varie altre personalità e istituzioni locali altrettanto sensibili a tale causa, come l'editore e critico Marcello Capra (promotore della Società Ceciliana Subalpina e del periodico «Santa Cecilia», pubblicato dal 1899), organisti quali Roberto Remondi, Filippo Capocci e Giuseppe Collino, l'Associazione "Stefano Tempia" con il suo direttore Delfino Thermignon (e il suo successore, dal 1900, Michele Pachner), nonché molti altri musicisti, prevalentemente di ambiente ecclesiastico

L'8 maggio 1898 i giornali torinesi informarono i lettori che il nuovo organo che Vegezzi Bossi aveva installato nella Chiesa del Sacro Cuore di Maria era finalmente pronto. La chiesa (o, più



propriamente, il “santuario”) di via Campana 8, con affaccio su piazza Donatello, era stata edificata a partire dal 1890, per essere consacrata soltanto nell’ottobre 1900. Un edificio pregevole, di cui Angelo Dragone ha sottolineato «l’originalissimo neogotico, caro al Ceppi, che ne aveva donato il progetto occupandosi di ogni più minuto particolare, sino al disegno degli arredi e dei paramenti liturgici» (3). Oggi se ne può ancora ammirare l’«inconfondibile, suggestivo carattere attraverso il continuo traforo di finestre e loggette, e le sottolineature di archi e arcatelle, e i loro effetti di luce e colori che sanno di autentica poesia» (4). Invece, sempre a causa degli eventi bellici, non è più possibile ascoltare il suono dell’organo di Vegezzi Bossi: un’opera incredibile, di monumentalità quasi visionaria, con le sue 6000 canne, i 75 registri e le 4 tastiere manuali, il tutto disposto su una superficie di 140 metri quadrati all’interno della quale i visitatori potevano accedere. Il meraviglioso strumento fu posto al centro della rassegna concertistica di musica sacra che iniziò l’8 maggio 1898: il grande organista e compositore Marco Enrico Bossi ebbe l’onore di suonarlo per primo, seguito dal non meno illustre collega francese Alexandre Guilmant e dall’americano Clarence Eddy. Si ascoltarono quindi Les Chanteurs de St.-Gervais, diretti dal loro fondatore, Charles Bordes, massimo divulgatore in Francia del gregoriano e della musica antica: un complesso che influenzò Debussy, Ravel, D’Indy. Per concludere, l’8 giugno la Schola Cantorum dell’Istituto Salesiano offrì una rarità, l’oratorio di Haydn *La creazione*.

A dire il vero, il primo anno di attività artistica del Sacro Cuore offrì un’ulteriore manifestazione fuori programma, la quale, alla luce dei partecipanti, assunse un po’ il carattere di suggello di tutto quanto era stato fatto per la musica in occasione dell’Esposizione. Infatti, nel pomeriggio del 31 ottobre, alla presenza della Regina, si esibirono gli organisti Bossi, Remondi e Provana, il violoncellista Grossi e il violinista Polo, mentre Toscanini guidò gli archi dell’Orchestra municipale nell’*Holberg Suite* di Grieg e in un brano di Haendel. Poche ore dopo il grande direttore sarebbe salito per l’ultima volta sul podio del Salone Verdi, chiudendo definitivamente una delle pagine più memorabili della storia musicale torinese.

Giova ripetere che, per quanto eccezionale, quell’esperienza non fu una cattedrale nel deserto, bensì il prodotto forse più clamoroso

scaturito da un contesto culturale particolarmente felice ed effervescente per la musica strumentale, sul fronte sinfonico così come su quello cameristico. Anzi, sotto quest’ultimo profilo, va ricordato che, grazie anche ad un Liceo musicale di alta qualità, a Torino non mancavano artisti di valore, attivi stabilmente sia come esecutori che come animatori di istituzioni finalizzate alla diffusione di un repertorio meno popolare e più difficile quale quello della musica da camera. I nomi (alcuni, almeno) sono quelli del già citato violinista Enrico Polo, cognato di Toscanini e “spalla” dell’Orchestra municipale; del pianista Cesare Boerio, accompagnatore di grande fama e fondatore, con Ermenegildo Gilardini e Luigi Ferrara, di una scuola attiva per trent’anni; dei violoncellisti Tancredi Forneris e Samuele Grossi; dell’arpista Luigi Alberto Tedeschi; dei pianisti Federigo Bufaletti (pioniere della diffusione italiana della musica di Debussy), Giuseppe Simonetti, Enrico Contessa.

Molto nutrito anche il versante vocale, supportato dall’insegnamento di maestre prestigiose (Antonietta Fricci e Virginia Ferni Germano), con Elisa Bruno, Cesira Ferrani, Chiarina Fino Savio (indimenticabile in Perosi, Sinigaglia, Respighi), Clelia Bersezio – figlia del commediografo Vittorio e sorella di Carlo, critico musicale e compositore –, il tenore Nicola Fasciolo (altro “perosiano” d’elezione) e la stessa Ferni Germano, lontana dalle scene liriche dal 1896 ma attiva nelle sale da concerto torinesi addirittura fino al 1913. Tutti accomunati da una sensibilità per il canto da camera o oratoriale, coltivata in aggiunta al melodramma oppure in esclusiva, che farà da modello per molti, dando vita ad una specifica tradizione nella cultura musicale cittadina, ancora oggi avvertibile.

Una musica che in genere non aveva bisogno di grandi spazi e che quindi poteva essere ospitata nella sala del Liceo, al Circolo degli Artisti, all’Associazione Generale Operai di corso Siccardi, nella Sala Marchisio (con la sua “Palestra musicale”) ed anche in case private. Con frequenza si organizzavano cicli tematici, come i “Concerti storici” della scuola Boerio-Ferraria-Gilardini, avviati nel 1897, o i “concerti Bufaletti”, dal 1902. Al Liceo il 27 novembre 1898 debuttò la “Società del trio”, fondata da Boerio, Polo e Grossi, mentre il 5 gennaio 1903 Federigo Bufaletti e il violoncellista Julius Klengel tennero a battesimo la “Società di musica da camera”.

Per continuità e rigore di intento divulgativo spicca, in quegli anni,

l'attività del Quartetto Giovannetti: una formazione di fama europea, creata nel 1893 dal violinista Maurizio Giovannetti e composta dai figli Luigia, Carlo (successore del padre quale secondo violino), dal violista Giovanni Battista Fighera, dal violoncellista Luigi De Paoli (poi Giuseppe Carlo Bono), con il supporto pianistico dell'altra figlia, Aurelia. Le quattro sedute annuali tenute dal Quartetto Giovannetti divennero un appuntamento abituale attraverso il quale un pubblico di affezionati poté confrontarsi con molti capolavori della grande civiltà strumentale classica europea ed anche con importanti "novità" di Grieg, Dvorák, Brahms.

Né va dimenticata l'Accademia di canto corale "Stefano Tempia", con sede fissa nell'Aula "Vincenzo Troya". Di essa, nel 1897, così si diceva:

ha 22 anni di vita, ha già dato 123 saggi ed è più fiorente e promettente che mai e mostra tutto l'ardore dei primi anni, con questo vantaggio che oggi si accoppia molta più perfezione di esecuzione data da una esercitazione e da una esperienza lunga e da una direzione e un insegnamento molto perfezionati. (5)

Nel 1900, l'invito a partecipare all'Esposizione Universale di Parigi rappresentò un significativo ulteriore riconoscimento del valore dell'Accademia.

Costantemente animata da personalità locali di valore, Torino poteva così attrarre con facilità i più prestigiosi artisti italiani e stranieri. Il 14 marzo 1897 «La Stampa», presentando il viennese Quartetto Rosé in procinto di esibirsi al Liceo, scrisse:

Pare che nella nostra città si faccia realmente un vero risveglio di vita artistica: e niuno è che non se ne ralleghi, perché questo indica la ripresa di una buona vita cittadina [...], un desiderio e un'aspirazione a un po' di ideale e di vita intelligente che sembrava depressa dalle sciagure che afflissero il Paese e specialmente dalle dolorose condizioni economiche in cui era piombata la nostra Torino. In mezzo a questo felice periodo di vita nuova si moltiplicano le conferenze e i ritrovi e le riunioni intellettuali, e si susseguono le esplicazioni musicali. (6)

Purtroppo, però, la risposta del pubblico non era sempre incoraggiante. Due giorni dopo, infatti, a fronte di una sala semivuota, lo stesso foglio si chiese come fosse possibile che in una città di 350.000 abitanti non si riuscisse a «trovare almeno duecento o

trecento sinceri amanti dell'arte» (6), desiderosi di applaudire degli strumentisti capaci di esecuzioni di una precisione ed una sicurezza inusuali, come quella del *Quartetto in do minore op. 51 n. 1* di Brahms (che, tra l'altro, sarebbe morto di lì a poco, il 4 aprile).

Oltre al Quartetto Rosé, i torinesi ebbero opportunità di applaudire, più volte, un'altra importante formazione cameristica, il Quartetto Boemo (Carl Hoffmann e Josef Suk, violini; Oskar Nebdal, viola; Hans Wihan, violoncello). Ma è soprattutto con riferimento ai solisti di violino e di pianoforte che ci si trova di fronte, nel decennio qui preso in esame, ad un'incredibile "parata di stelle". In particolare, tra i violinisti, nessuno sembra mancare dei virtuosi del tempo, dagli *enfants prodiges* a coloro che già erano autentici miti. Seguendo un ordine cronologico, l'elencazione può partire dal quindicenne ungherese Louis Pecksai, nel febbraio 1895 all'Alfieri. Nel 1897, Eugène Ysaÿe suonò al Liceo, quindi al Regio con Toscanini nel beethoveniano *Concerto in re minore*, mentre Leandro Campanari (musicista attivo soprattutto negli Stati Uniti, e celebre anche come direttore d'orchestra) si esibì all'Associazione Generale Operai. Decisamente ricco fu il 1898, con il belga César Thomson al Liceo, lo spagnolo Pablo de Sarasate al Regio con Toscanini, il quale diresse anche, sempre nei concerti dell'Esposizione, Teresina Tua. Torinese e molto amata, la Tua (moglie del critico e musicologo Ippolito Franchi-Verney della Valetta, meglio noto come Ippolito Valetta) si fece riascoltare all'Alfieri nel 1899 e nel 1900, nonché al Circolo degli Artisti nel 1901. Sarasate tornò nel 1901, ancora al Regio ma senza orchestra, con la pianista Berthe Marx e, in qualità di "pianista accompagnatore", Otto Goldschmidt. Figura singolare, quest'ultima: già allievo di Mendelssohn e Chopin e marito del soprano Jenny Lind, terminò la carriera come segretario e agente di Sarasate, avendo anche sposato la Marx, che era l'abituale partner artistica del violinista. Ma l'attenzione di Villanis non poté che essere rivolta ai due principali solisti, che destarono una forte impressione:

In ispecie nella *Sonata a Kreutzer* di Beethoven, i due artisti valentissimi apparvero grandi: il Sarasate per quel senso profondo di poesia al cui servizio milita una fluidità e una leggerezza mirabile d'arco; la Marx per la grazia squisita del tocco, la scioltezza rara e la morbidezza quasi inarrivabile di accompagnatrice. (7)

La carrellata prosegue con Emile Sauret (Liceo, 1899), Joseph

Joachim (Liceo, 1900), Alexander Petschnikoff e Hugo Heermann (nel 1901, al Carignano e al Liceo). Ben dieci, suddivise tra la sala del Carignano e quella del Vittorio Emanuele furono le esibizioni di Bronislaw Huberman fra il 1903 e il 1904, che infiammò il pubblico per la romantica passionalità delle sue interpretazioni, sei quelle di Jaroslav Kocian (tutte al Carignano), fra il 1904 e il 1905, anno in cui fece il suo debutto a Torino un altro astro nascente dell'archetto, Jan Kubelik (al Vittorio). A difendere i colori nazionali, oltre alla Tua, fu soprattutto il giovane Arrigo Serato, presente con frequenza a partire dal 1900. Infine, vale la pena di fare cenno al concerto del 19 marzo 1897 al Teatro Carignano, che vide schierato il duo composto dal violinista torinese Achille Simonetti e dalla pianista inglese Fanny Frinkenhaus. Simonetti, dopo aver iniziato la carriera nella sua città, si era trasferito a Londra dove, per undici anni, fece parte dell'apprezzato "Trio Londinese" (esibitosi anche al Liceo nel 1902). L'interesse del concerto citato riguarda però soprattutto il programma, dove comparvero, probabilmente per la prima volta a Torino, i nomi di Sergej Rachmaninov e Richard Strauss. Entrambi furono rappresentati da una pagina per pianoforte solo: il primo con il celebre *Preludio in do diesis minore*, del 1892; il secondo, con la giovanile *An einsamer Quelle* (n° 2 di *Stimmungsbilder*).

Quest'ultima rievocazione ci consente di passare al versante pianistico, decisamente meno affollato per la semplice ragione che, in un'epoca in cui il pubblico era ancora decisamente attratto dal virtuosismo, lo strumento principe non poteva che essere il violino. Vi troviamo peraltro i massimi pianisti-compositori italiani del tempo, come Giuseppe Martucci e Giovanni Sgambati, entrambi con Toscanini all'Esposizione, impegnati nei propri *Concerti* (rispettivamente, in *si bemolle minore op. 66* e in *sol minore op. 10*). Fu però l'anno seguente che i torinesi, ai quali il Martucci direttore e autore era già ben noto, ebbero modo di apprezzarne meglio le qualità alla tastiera, in virtù della più raccolta acustica del Liceo. Infatti a Bersezio il suo pianismo risultò

di una meravigliosa virtuosità meccanica, di una morbidezza straordinaria di tocco, di una vigoria sorprendente nei passi di forza, di una sapienza e di una capacità tecnica difficilmente superabili» (8).

Alfonso Tosi, Ernesto Consolo, Amilcare Zanella, il francese Stéphane-Raoul Pugno sono gli altri nomi qui meritevoli di essere menzionati, in un quadro che si completa con altre due presenze molto significative. Una riguarda Ferruccio Busoni, che, in duo al Vittorio Emanuele con César Thomson (7 marzo 1902), parve «dotato di eccezionali facoltà meccaniche, di forza notevolissima, di una tecnica meravigliosa» (9). L'altra ci fa ripercorrere i primi passi artistici di Alfredo Casella.

Il debutto ufficiale di Casella è generalmente assegnato ad un'esibizione al Circolo degli Artisti del 1894. Quella del 19 aprile 1896 al Teatro Carignano dovrebbe quindi essere la sua seconda prova, seguita da una terza, il 25 maggio, in casa della contessa Corbetta. Al Carignano si misurò con musiche di Mozart, Bach (la *Fantasia cromatica e fuga*), Domenico Scarlatti, Chopin (due *Studi*), Schumann, Sgambati e Mendelssohn, venendo così giudicato:

non già uno degli *enfants prodige* strombazzati da una *réclame* compiacente, ma un artista serio, studioso e meravigliosamente fornito di attitudini pianistiche: non ancora, naturalmente, un artista completo, ma assai più che una semplice promessa, che una semplice speranza. [...] il suo tocco è sicurissimo e passa dalle agilità più ardue e dalle sfumature delicate all'energia ed alla forza; qualità ben difficili a trovarsi riunite in un giovinetto dodicenne. (10)

Per lui ci saranno quindi gli studi parigini, inframmezzati da ritorni nella sua città che consentivano di valutarne i risultati sempre più confortanti, come accadde dopo il concerto con Enrico Polo al Liceo il 30 settembre 1898:

[...] fin d'ora nel Casella si scorge una personalità spiccata, che sviluppandosi con gli anni, ci darà il concertista di fama e di merito reale. Il Casella possiede anche ora molta forza di polso e di braccia, ma specialmente una finezza e una delicatezza di polso nei pianissimi, come non è frequente né facile udire comunemente [...]. (11)

Ma la definitiva consacrazione fu il 23 marzo 1901, quando Casella suonò al Liceo per la Società di Concerti (Bach, Wagner e la *Sonata op. 101* di Beethoven), dopo la vittoria al Concorso di Parigi:

Quando ci si trova di fronte ad un giovane di diciassette anni che a tecnica sbalorditiva di pianista unisce slancio mirabile e schietta impronta individuale, sorge

nell'animo una commozione sincera [...]. Ciò che su ogni altro lo contraddistingue, a parte la superba sicurezza, è un'onda di giovanile entusiasmo che sembra pervadere la sua interpretazione: onde nelle pagine più calme, come in quelle ispirate al freddo scolasticismo delle ere passate, è un continuo alternarsi di coloriti o contrasti, intesi a lumeggiare il quadro musicale. Così, speculando sopra una larga tavolozza di sfumature, egli quasi drammatizza le pagine affrontate: senza troppo preoccuparsi se, ad esempio, il pensiero di Rameau fosse originalmente nato per strumenti, che poco o punto consentivano le alternative di piano e di forte. (12)

Normale nel caso dell'interprete in genere, sia esso cantante che direttore o strumentista, l'entusiasmo idolatrico può assumere i contorni del fenomeno, se indirizzato ad un compositore contemporaneo. E' quanto accadde con Lorenzo Perosi, che fu al centro di un'attenzione quasi fanatica negli anni a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo, a Torino così come un po' ovunque, in Italia e nel mondo. Però, anche nel caso dell'evoluzione artistica di don Perosi (era stato ordinato sacerdote nel 1895), la città piemontese svolse un ruolo di un certo peso. Infatti, uno dei suoi primi lavori, la *Missa Patriarchalis*, fu presentato il 25 dicembre 1896 in Duomo, guadagnandosi gli elogi di Marcello Capra:

Lo stile del Perosi è il vero stile moderno della musica religiosa. Dico musica religiosa da chiesa e non sacra da oratorio. Esso dimostra la perfetta conoscenza dello stile palestriniano accoppiato alle risorse che offrono le scoperte dell'armonia moderna adattata a ben intese e sobrie modulazioni. (13)

Particolarmente importante, per le fortune torinesi di Perosi, fu il 1898. Il 25 aprile, nella Chiesa di S. Barbara, si tenne un concerto, al quale partecipò personalmente, seguito dall'esecuzione di una nuova *Messa funebre* in Duomo l'11 ottobre. Ma la consacrazione solenne del suo stile si ebbe con le sei trionfali esecuzioni dell'oratorio *La risurrezione di Lazzaro*, dirette da Rodolfo Ferrari al Regio a partire dal 5 novembre 1898 al Regio, a ridosso della prima veneziana del 28 luglio. Il clamore fu tale da suscitare anche qualche reazione avversa, come quella di Enrico Thovez, alquanto scettico rispetto a chi indicava con assoluta certezza nel giovane sacerdote-musicista il "nuovo Palestrina" (14). L'ascesa di Perosi si rivelò comunque inarrestabile, favorita anche, a Torino, dal robusto supporto di influenti esponenti della cultura locale, come il *coté* "ceciliano" gravitante intorno all'editore Marcello Capra, o il conte Goffredo

Sacconi, direttore d'orchestra e gestore del Teatro Vittorio Emanuele. Infatti, dopo l'ulteriore appendice del 1898 con il mottetto *O Sacrum Convivium* proposto in Duomo il 27 novembre per la festa di S. Cecilia, gli anni successivi si caratterizzarono per un vero e proprio boom di esecuzioni perosiane, nelle chiese e nei maggiori teatri della città. Limitandoci agli oratori, possiamo ricordare, nel 1899, *La trasfigurazione di N. S. Gesù Cristo* (Regio), *La Passione di N. S. Gesù Cristo* nella Chiesa di Nostra Signora delle Grazie (a cura di cento seminaristi di Giaveno, con un operaio quale protagonista), *La risurrezione di Cristo* (al Sacro Cuore, diretta per alcune sere dall'autore, quindi al Vittorio Emanuele); nel 1901 e 1902, sempre con Perosi sul podio (sostituito nelle repliche da Sacconi), fu la volta (al Regio) del *Natale del Redentore*, *La strage degli innocenti* e *Mosè*. In molti ambienti musicali non parve vero che potesse esservi un compositore in grado di contrapporsi tanto efficacemente alle dilaganti fortune dell'estetica verista. Lo testimoniano, per esempio, le parole con le quali Luigi Alberto Villanis commentò l'ennesimo felice esito di un suo oratorio, *Il Natale del Redentore*:

[...] la massa del pubblico già si trova stanca della vacuità cui i piccoli drammi veristi l'hanno dannata: e quando una tempra schiettamente musicale canti liberamente il suo poema di gioie e dolori, tosto essa lo segue, felice di scordare nell'idealismo della musica il gretto positivismo della vita. Con semplici azioni oratoriali, ove l'elemento scenico diventa lettera morta, Lorenzo Perosi ha trionfato della generale apatia [...]. (15)

A quell'epoca la "febbre perosiana" aveva toccato il suo zenit. A prescindere dai sostegni partigiani, è innegabile che sia stata l'espressione di un gradimento e di un interesse diffusi e reali, destinati a farsi sentire ancora a lungo, sia pure con intensità gradualmente decrescente, sfociata in un sostanziale oblio contro il quale, in occasione del centenario della nascita, alcuni invocarono, peraltro senza significativo esito, l'opportunità di una revisione critica (16).

Se, come s'è visto, erano veramente molti i fattori capaci di rendere

Torino una città di primo piano sotto il profilo della vita musicale, non c'è dubbio che la sua punta di eccellenza fosse l'Orchestra municipale, sulla quale convergeva l'unanime riconoscimento positivo da parte dell'intera critica nazionale. A tale riguardo può essere interessante un articolo apparso sulla «Gazzetta Musicale di Milano» (con il titolo: «Roma-Torino-Roma»), parzialmente riprodotto su «La Stampa» dell'8 aprile, per alimentare l'orgoglio dei suoi lettori. In esso era Ippolito Valetta a dare conto di alcune impressioni provate dopo aver assistito al concerto diretto da Toscanini al Regio il 25 marzo:

Io ho avuto la fortuna di assistere in una settimana a tre di questi concerti, che si sono svolti davanti ad un pubblico di un'eleganza straordinaria ed attento religiosamente, e, fresco dell'audizione di numerose orchestre in Inghilterra ed in Francia, ho dovuto convincermi che ormai l'orchestra torinese non teme il confronto di nessun'altra. [...] E l'interpretazione che ho udito della *Sinfonia Patetica* di Tschaiowsky [*sic*] non mi è parsa meno indovinata e perfetta, in ogni particolare, di quella che ho udito nel gennaio scorso, a Manchester, dalla famosa orchestra del fu sir Charles Hallé, presentemente diretta dal Cowen. [...] Mi è parso giusto segnalare sommariamente la presente rifioritura musicale di Torino, perché la questione della stabilità delle masse è essenzialissima per l'avvenire del teatro e della musica strumentale. Torino ha dato coraggiosamente un esempio: che va studiato e del quale si vedono già i frutti, e più ancora si vedranno l'anno venturo, avendo il Municipio potuto riconfermare già il Toscanini e gran parte degli ottimi professori d'orchestra per tutta la durata della Mostra Nazionale. (17)

Così sarebbe stato, come sappiamo, con i 43 concerti del 1898, punto culminante di un percorso oltre il quale, per un po', sarebbe stato difficile spingersi, per l'impossibilità di riprodurre la felice concomitanza di tutti i fattori che lo avevano concretizzato. Infatti, come ha sottolineato Sorani (18), se ne giovarono sicuramente «l'immagine artistica della città, l'interesse per l'espressione sinfonica, la diffusione della cultura musicale»; tuttavia, al tempo stesso, quell'«indigestione» di musica [...] avrebbe avuto in seguito un'influenza negativa sull'afflusso di pubblico e di riflesso sul bilancio e sulla vitalità delle istituzioni musicali torinesi, prima fra tutte la Società di Concerti».

Finanziariamente sempre in affanno, l'istituzione di Depanis dal 1899 al 1903 tirò avanti a passo ridotto, anche se ad un livello qualitativo di tutto rispetto. I grandi concerti si diradarono decisamente, mentre

crebbero gli appuntamenti cameristici. Tuttavia il 1899 fu l'anno in cui la Torino musicale poté misurarsi con una delle più importanti orchestre europee, la Kaim di Monaco guidata da Felix Weingartner (Teatro Regio, 9 e 11 aprile), esperienza ripetuta nel 1900 con la Filarmonica di Berlino e Hans Richter (Teatro Regio, 3 maggio), che si produssero, tra le altre cose, nel poema sinfonico *Don Juan* di Richard Strauss, in «prima» locale. Da segnalare, inoltre, a fine anno, una serie di concerti diretti al Regio da Giuseppe Martucci, nel corso dei quali i torinesi ebbero la rara opportunità di riascoltare integralmente la *Nona Sinfonia* di Beethoven (era la terza volta, dopo il volonteroso «tentativo» dell'Accademia «Stefano Tempia» nel 1888 e l'esecuzione di Vittorio Maria Vanzo al Regio nel 1892). Finalmente, nel 1901, grazie ad una riorganizzazione dell'Istituto Musicale, la Società di Concerti poté contare nuovamente su un'orchestra municipale sovvenzionata e quindi riprendere in grande stile l'attività per la quale era nata.

Il momento era comunque decisamente critico, come già s'è detto in altra sede: il Regio era alla vigilia di un lungo periodo di chiusura per un radicale, indifferibile restauro. L'ambizioso progetto di allestirvi, in novembre, *L'anello del Nibelungo* di Wagner – mai fino ad allora tentato da altro teatro italiano –, era fallito a causa degli ostacoli frapposti dall'editore Ricordi. A parziale consolazione, Luigi Mancinelli diresse una serie di dieci concerti al Regio, con programmi stimolanti e impegnativi (tre volte il *Requiem* verdiano). Dopo quello d'esordio, Luigi Alberto Villanis paragonò la sensazione provata dal pubblico al «godimento sereno di chi dopo lunga relegazione nella stanza di un malato esce al sole e alla vita» (19). Sul piano economico, i ritorni furono però infelici, tanto che, per l'Esposizione internazionale di arte decorativa moderna del 1902, la Società di Concerti dovette limitarsi a quattro serate al Vittorio Emanuele. Nel primo di esse, quella dell'11 aprile, Rodolfo Ferrari e il valente pianista e compositore Amilcare Zanella con un programma interamente autoctono (Floridia, Zanella, Smareglia, Catalani, Mancinelli) non attrassero molta gente, a differenza di Felix Weingartner e della Kaim Orchester (Gluck, Mozart, Weber, Wagner, Beethoven), che l'Impresa Chiarella era riuscita a riportare a Torino, al Carignano, il 13 aprile. Il contrasto fu talmente evidente che Villanis se ne chiese il motivo, e, visto che non poteva trattarsi di

questioni di prezzo (al Vittorio erano necessarie lire 1,50, mentre al Carignano ce ne volevano 2), giunse alla conclusione che «molti italiani continuano ad essere gens inimica suis, e la sfiducia nelle forze nostre è tale da renderci solo fiduciosi nei nomi stranieri.» (20) A meno di non chiamarsi Toscanini, questo è certo. Il quale a Torino, quell'anno, disertò il podio, ma non mancò i padiglioni dell'Esposizione, facendosi anche notare, il 15 maggio sera, fra i commensali della cena data in omaggio allo scultore Davide Calandra, fresco artefice dello splendido monumento equestre ad Amedeo di Savoia, Duca d'Aosta, al Valentino. Ma forse non aveva tutti i torti, Villanis, dal momento che per ritrovare folla ed entusiasmo, la Società di Concerti dovette attendere l'arrivo di Hans Richter, che eccezionalmente aveva accettato di dirigere l'orchestra torinese, a sua volta fiera di un gesto che ne riconosceva l'eccellenza.

Ancora più avaro di grandi appuntamenti sinfonici fu il 1903, tuttavia storicamente da ricordare per il debutto torinese di Richard Strauss in qualità di direttore d'orchestra, il 15 marzo al Vittorio Emanuele. Di Strauss, che era il compositore del momento, i torinesi avevano già avuto modo di conoscere alcuni poemi sinfonici, a dire il vero uscendo non poco disorientati dall'ascolto. C'era quindi molta curiosità intorno alla sua figura in generale e l'opportunità di valutarlo sul podio, per di più come esecutore di se stesso (in programma, oltre a Wagner e Bruneau, c'erano *Aus Italien* e *Tod und Verklärung*) rappresentava un'occasione imperdibile. Prestando fede al resoconto giornalistico di Villanis, si dovrebbe però ricavare che la serata si concluse fra non poche perplessità. Bizzarri, disorganici, difficili e troppo liberi i suoi lavori, mentre sia l'orchestra (la Tonkünstler di Berlino) che il suo direttore non parvero reggere il confronto con la forte impressione lasciata dai colleghi della Kaim e da Weingartner, l'anno precedente: «La direzione dello Strauss, paragonata con quella di Weingartner, assume un non so che di impacciato, assai lontano da quanto il terribile rivoluzionario dell'arte ci faceva sperare». (21)

Per la Società di Concerti il 1904 e il 1905 furono gli anni del rilancio, grazie al sostegno dell'amministrazione comunale, che offrì un contributo economico e concesse l'orchestra. I torinesi poterono così assistere ad una spettacolare passerella ininterrotta di grandi

direttori, spesso impegnati in prime esecuzioni di assoluto rilievo. Tornò Toscanini, che portò, in "prima" locale la *Sesta Sinfonia* di Glazunov, *L'apprenti sorcier* di Dukas, *En saga* di Sibelius e le *Variazioni sinfoniche* ("Enigma") di Elgar, mentre per la *Seconda Sinfonia* di Borodin e *Finlandia* di Sibelius si trattò di una "prima" italiana. Si videro poi Richter, Chevillard, Colonne, il giovane ed emergente Serafin, Martucci, Mascagni, Fiedler, Weingartner, Nebdal (già ben noto in qualità di viola del Quartetto Boemo). Nel generale plauso della critica che coinvolse un po' tutti fece eccezione il solo Mascagni, giudicato interprete superficiale oltre che troppo incline a sonorità eccessive. Dei brani eseguiti, può essere ancora interessante ricordare lo sconcerto provato da pubblico e critica di fronte al *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Claude Debussy, «punto oscuro del programma» proposto da Camille Chevillard, secondo Villanis, che aggiunse: «Io non so se il Fauno valga qualche cosa; so che il *Preludio* val poco». (22)

Giunta a piena maturità, la Società di Concerti rappresentava più che mai meritatamente un modello da seguire. Poteva quindi togliersi la soddisfazione di essere imitata da Milano, quando il duca Guido Visconti di Modrone si fece promotore di un'iniziativa volta a ridare alla città lombarda una società per i concerti sinfonici, mancante da tempo. Per inaugurare la nuova istituzione, l'orchestra torinese fu invitata a tenere due concerti alla Scala, nel giugno 1905, con esito trionfale:

Il Toscanini conta ormai fra i più grandi direttori viventi. [...] L'orchestra municipale di Torino in ambi i concerti fu degna del suo maestro. E' tutto dire. (23)

Davvero. Che altro aggiungere?

## Note

(1) «La Stampa», 13 maggio 1898.

(2) «La Stampa», 27 maggio 1898 (recensione di Carlo Bersezio).

(3) «La Stampa», 2 novembre 1983: "Un gioiello sfiorito". Dragone scrisse l'articolo per segnalare la necessità di restaurare l'edificio.

(4) *Ibid.*

(5) «La Stampa», 16 aprile 1897 (articolo non firmato).

### *Francesco Tamagno, il protagonista del cuore*

- (6) «La Stampa», 16 marzo 1897 (articolo non firmato).
- (7) «La Stampa», 24 dicembre 1901.
- (8) «La Stampa», 23 gennaio 1899.
- (9) «Gazzetta del Popolo», 8 marzo 1902 (articolo non firmato).
- (10) «La Stampa», 20 aprile (articolo non firmato).
- (11) «La Stampa», 1 ottobre 1898 (recensione di Carlo Bersezio).
- (12) «La Stampa», 24 marzo 1901 (recensione di Luigi Alberto Villanis).
- (13) «La Stampa», 26 dicembre 1896.
- (14) Cfr. «La Stampa», 11 novembre 1898: “Il nuovo Palestrina?”.
- (15) «La Stampa», 4 marzo 1902.
- (16) Vedasi l’opera di Massimo Bruni, *Lorenzo Perosi il cantore evangelico*, Teca, Torino 1972, preceduta da una scritto di Gianandrea Gavazzeni (“Per una nuova critica su Lorenzo Perosi”).
- (17) «La Stampa», 16 marzo 1897, articolo non firmato.
- (18) SORANI, pag. 123.
- (19) «La Stampa», 21 novembre 1901.
- (20) «La Stampa», 14 aprile 1902.
- (21) «La Stampa», 16 marzo 1903
- (22) «La Stampa», 29 aprile 1904.
- (23) «Corriere della sera», 4-5 giugno 1905 (recensione non firmata).

Francesco Tamagno a Torino fece i suoi studi, la “gavetta” del corista e del comprimario, si esibì, da primo tenore, nel *Guarany* di Gomes al Teatro Vittorio Emanuele nel 1877, al Regio in *Poliuto* di Donizetti (1884) e nel *Profeta* di Meyerbeer (1885).

A leggerli così, i dati sono deludenti. Che il più grande cantante torinese di ogni tempo, e uno dei massimi in assoluto, nel corso di una carriera strepitosa si sia concesso alla sua città in tre soli titoli, può sembrare veramente strano, se non ingiusto. Con l’aggravante di non avervi mai cantato *Otello*, la sua storica “creazione”: una lacuna, l’unica forse, ad essere vissuta dai suoi concittadini come una dolorosa privazione, che finì col mutarsi nella leggenda dell’ “*Otello* di Tamagno che faceva tremare i lampadari del Regio”. Un *Otello* che *doveva* per forza esservi stato, al punto che il primo biografo del tenore, Mario Corsi, arrivò addirittura a stilare una minuziosa trattazione di quelle “mitiche” esibizioni, ed altri ancora perpetuarono quel falso storico.

Cercando di trovare le ragioni della limitata attività operistica torinese di Tamagno, si è fatto riferimento a vari fattori, primo fra tutti quello economico: i suoi *cachet* erano normalmente stratosferici e forse non scontabili neppure per carità di patria. Inoltre, come tutti i divi, era conteso dai maggiori teatri del mondo. Giovanni Depanis aveva tentato più volte di ingaggiarlo, ma senza successo.

Forse perché consapevole di ciò e non aspirando al ruolo di figlio ingrato, Tamagno trovò comunque il modo di costruire con Torino un rapporto unico, ricco di affetto sincero, al quale è difficile, anche a distanza di tanto tempo, non guardare con simpatia.

Proprio gli studi più recenti, tra cui un volume a più mani edito dal Teatro Regio in occasione di una mostra a lui dedicata nel 1997, e, soprattutto, l’approfondita e illuminante monografia redatta da Ugo Piovano nel 2005, hanno messo in luce quanto sia stato stretto e profondo il legame fra il tenore e la sua città, con un intreccio fra cuore ed arte in cui era il primo a fare da stimolo ad una voce che, lì più che altrove, amava donarsi liberamente per la propria gioia, per quella del pubblico adorante e di coloro che avrebbero tratto

vantaggio da tanta generosità. Infatti, le ricerche hanno consentito di individuare ben 24 concerti tenuti da Tamagno a Torino in poco meno di trent'anni, tra il 1877 e il 1905. Quasi tutti a scopo benefico, a favore di ricoveri notturni, asili infantili, scuole, ospedali, associazioni assistenziali; oppure, originati da avvenimenti di vario genere ai quali la sua presenza era chiamata a dar lustro. Esibizioni non venali, dunque, e spesso improvvisate. Ogni volta che il tenore era a Torino, per cantarvi un'opera o per motivi privati, era un continuo bussare alla sua porta per perorarne la partecipazione ad una serata. Quanto e cosa avrebbe cantato non aveva alcuna importanza. Bastava averlo sul palco anche solo per una romanza da camera, con la sua imponente figura, la sua umanità, il suo carisma fatto di semplicità, quella di chi non aveva dimenticato la modestia delle proprie origini. E difficilmente riusciva a dire di no, perché non ci si poteva negare agli spazzini municipali, ai bisognosi in genere, o a chi aveva soltanto voglia di far festa, per la "Regina di Porta Palazzo" o le nuove sale del Circolo Borgo Dora, il quartiere dove era nato. Ma anche perché cantare, per lui, era un autentico divertimento. «Cantare e parlare per me è la stessa cosa», confidò un giorno a De Amicis, così proseguendo:

Anzi, preferisco molte volte di cantare. Quando mi danno un banchetto, per esempio, e mi fanno dei brindisi, che richiedono un ringraziamento, io mi alzo e dico: - Signori, non sono un oratore; invece di fare un discorso, se mi permettono, canterò.  
(2)

Dunque la voce era la sua sola arma vincente, con essa comunicava a tutti, irresistibilmente, ai sovrani, all'aristocrazia, ai borghesi, agli operai, agli umili, che erano forse i suoi preferiti. Del resto, le cifre enormi che accumulava con le sue presenze di fronte alle più blasonate platee del mondo, gli permettevano di essere munifico. «Cantore delle masse» lo definì Luigi Alberto Villanis, onorandone la prematura scomparsa (1). Definizione quanto mai azzeccata, perché a ben vedere, la figura del tenore "popolare" ebbe in Francesco Tamagno uno dei primi, indiscutibili esempi. Il che non deve andare a detrimento della sua statura artistica. Certo, molto della sua fama fu legato all'eccezionalità dei mezzi vocali e alla prodigiosa potenza e facilità del registro acuto, emblema per eccellenza della

"tenorilità". Inoltre, su di lui gravarono a lungo come un macigno le forti difficoltà che Verdi incontrò nell'ottenere ciò che voleva per *Otello*, durante le fasi di preparazione dell'opera. Alla fine, i suoi sforzi e quelli del direttore, Franco Faccio, furono premiati: Tamagno riuscì in larga misura ad essere all'altezza della situazione e Verdi ne fu soddisfatto, pur continuando a mantenere, in futuro, qualche riserva. Tuttavia, il luogo comune di un Tamagno antimusicale prese piede e si consolidò, in assenza di un serio apparato critico. Gli studi recenti hanno finalmente messo le cose a posto, individuando in Tamagno non soltanto il "tenore-cannone" (secondo la definizione di uno dei suoi primi biografi, Ulderico Tegani), ma anche un cantante dotato di notevole coscienza artistica, che non smise mai di perfezionarsi, attento alle esigenze dell'espressione e capace di modulare il proprio strumento secondo le regole del belcanto ottocentesco del quale fu uno degli ultimi grandi esponenti. Meriti che gli furono riconosciuti, in vita, da quegli stessi critici che ne avevano evidenziato i difetti, come si può agevolmente ricavare dalla lettura delle recensioni, raccolte in abbondanza soprattutto nel volume di Piovano. Infine, le stesse incisioni – uno dei lasciti storicamente più importanti della storia della discografia –, pur realizzate a fine carriera e in parte inficiate dalla salute compromessa, ne offrono una testimonianza commovente, eloquente e istruttiva, se ascoltate con la dovuta sapienza.

Un avvenimento della portata dell'Esposizione del 1898 non avrebbe potuto rinunciare al richiamo della sua partecipazione. Erano già passati tre anni dalla sua ultima esibizione in città, risalente al 15 luglio 1895, una breve fuga dalla sua villa di Varese giusto il tempo per cantare due brani (*Perché?* di Filippo Filippi e *Charitas* di Andrea Gnaga) all'Accademia Filarmonica, in un concerto in onore dei Duchi d'Aosta, accanto alla violinista Teresina Tua, al tenore Giuseppe Cremonini e al baritono Antonio Scotti. Trattandosi chiaramente di una serata d'*élite*, si può dire che, per il grande pubblico, Tamagno fosse assente dal 25 giugno 1894, quando apparve al Regio in un concerto benefico diretto da Giovanni Bolzoni. Reduce da una stagione a Buenos Aires, nella quale aveva affrontato ben otto opere, il grande tenore fece il suo trionfale ingresso nel Salone Verdi al Valentino il 17 ottobre 1898. Con lui, il



soprano Maria D'Arneiro, il baritono Maurizio Bensaude e il basso Francesco Nicoletti. Era il 37° appuntamento della rassegna affidata alla bacchetta di Toscanini, l'unico a carattere filantropico, con incasso (14.000 lire) devoluto all'Asilo notturno "Umberto I" e all'Asilo infantile della Barriera di Milano. Vediamone l'esito, attraverso il resoconto di Carlo Bersezio:

Dopo la sempre bella *Ouverture dei Vespri Siciliani*, stupendamente eseguita dall'orchestra [...] compariscono sul palco la signorina D'Arneyro, il basso cav. Nicoletti e Francesco Tamagno, accolto, quest'ultimo, da un lungo e calorosissimo applauso di saluto.

Il terzetto dei *Lombardi alla prima crociata* valse agli esecutori, e specialmente al Tamagno, al quale erano naturalmente rivolta tutta l'attenzione e tutta l'ammirazione del pubblico, calorosissime e ripetute approvazioni; approvazioni che si rinnovarono e si convertirono in entusiastiche ovazioni al Tamagno, dopo la romanza dell'opera *Dolores* di Anteri [*rectius*, Salvatore Auteri-Manzocchi, *n.d.r.*], e specialmente dopo il duetto della *Tosca* [*sic*, in realtà, *Fosca*, *n.d.r.*], del Gomez; il Tamagno coi suoi poderosi scoppi di voce e coi suoi squillanti acuti manda il pubblico in visibilio, e deve ripetere l'intero duetto con la D'Arneyro, come già ha dovuto cantare precedentemente un altro pezzo fuori programma, per appagare le grandi richieste di *bis* che il pubblico gli ha rivolto dopo la romanza dell'opera *Dolores*.

Le ovazioni e gli applausi entusiastici al celebre tenore pare che non debbano più cessare: certo è che l'entusiasmo con cui è stato accolto e rimeritato Francesco Tamagno non fu per nulla inferiore a quello con cui egli fu festeggiato tutte le altre volte in cui si presentò al pubblico di Torino. (3)

Il primo fuori programma era stato la solita romanza *Charitas* di Gnaga, immancabile nei concerti benefici di Tamagno, eseguita, come l'aria "Essa prega" da *Dolores*, con l'accompagnamento pianistico di Arturo Vigna, mentre le pagine di Verdi e Gomes furono dirette da Toscanini. Di *Fosca* Tamagno era stato il primo interprete della seconda versione, data alla Scala nel 1878. Il duetto "Cara città natia", in essa contenuto, sembrava fatto apposta per una trovata alla quale non sapeva rinunciare:

Quando Tamagno nei versi *Cara città natia-dolce Venezia mia*, introdusse la variante *dolce Torino mia*, fu un tale impeto di ovazioni che il *bis* fu inevitabile. (4)

Un *coup de théâtre* buono per ogni piazza, che i torinesi avevano già conosciuto nel concerto del 1894, ma dall'effetto sempre irresistibile. Per una volta, Toscanini si accontentò di fare da "spalla" all'eroe

della serata, assecondando ogni cosa con benevola condiscendenza. Ma la critica storse il naso, considerando l'insieme piuttosto diseducativo:

ciò che maggiormente caratterizzava la riunione era un certo ricorso ai tempi passati, per cui il bel paese *ove si suona* [*sic!*] tendeva a ridivenire il bel paese *ove si canta*. L'Italia, infatti, per istinto e per tradizioni, ama il canto [...]. Fate rivivere per un momento, dinnanzi a questo pubblico abituato ai concerti orchestrali, un brano della vita passata: ed avrete la chiave di quegli entusiasmi che si scatenano anche di fronte alle ingenuità musicali di quella povera pagina concessa per *bis*, in cambio della romanza nell'opera *Dolores*... (5)

Due mesi più tardi, il 15 dicembre, Tamagno era nuovamente a Torino in occasione della grande festa che il Circolo degli Artisti aveva organizzato per onorarne i venticinque anni di carriera. E' interessante ricordarla, perché fa emergere alcuni tratti del carattere dell'uomo, particolarmente in termini di disponibilità, spontaneità, senso dell'umorismo. Si trattò di una manifestazione dai connotati piuttosto bizzarri, dove i maggiori esponenti delle arti figurative torinesi ebbero la curiosa pensata di dare vita ad un'«improvvisata graditissima», consistente in una gustosa passerella «melodrammatica», con

una soavissima *Violetta* che aveva le forme dello scultore Rubino, un *Trovatore* che era il Grosso, un *Profeta* Bistolfi, un *Falstaff* E. Di Sambuy, un *Ernani* Carpanetto, un *Guglielmo Tell* Reduzzi, un *Lohengrin* Delleani, un *Mefistofele* Zepegno, un *Rigoletto* Fumagalli, un *Attila* Giani, ecc.

La Musica accompagnava i diversi protagonisti nella loro sfilata con i brani più notevoli di queste opere: poi, quando tutti furono a posto, si cominciò a pranzare. (6)

Quindi, gli immancabili discorsi, al termine dei quali

Sorse Tamagno che dicendosi confuso e commosso del cordiale saluto, della simpatica riunione e degli immeritati elogi, ringraziò con calde parole tutti i duecento amici e bevette alla prosperità del Circolo e dell'arte. (7)

Ma, come sua consuetudine, ricorse subito al canto. E la serata si concluse in un'atmosfera più scherzosa che ufficiale, quasi goliardica, con l'improbabile *Aida en travesti* di Edoardo Rubino

assegnatagli come partner:

E Tamagno cantò la romanza *Charitas*, l'«Esultate» dell'*Otello*, una bella romanza dall'opera *Roselly* [molto probabilmente, *Rosella* di P. Gallisay, n.d.r.], il duetto finale di *Aida* col Rubino primo soprano, e poi l'aria del *Ballo in maschera*, e poi...ad ogni momento si diceva stanco ed accaldato e si prometteva di tacere; ma appena sentiva alcuni accenni sul piano toccato dal Bolzoni, dal Forenris o dal Saccaggi altrettanto musicista quanto pittore, allora la seduzione artistica era più forte della volontà e cantava ancora, con che piacere e con che entusiasmo degli astanti non occorre dire.

E al canto squillante del Tamagno si intercalavano le selvagge stonate note di una banda da fiera e le tamburate assordanti, e il chiasso più strepitoso. (8)

In seguito, Tamagno avrebbe fatto ascoltare la sua voce ai torinesi ancora in undici occasioni: al Circolo Dora e Borgo Dora (1899), al Teatro Regio (quattro concerti, tra il 1900 e il 1902), ai Giardini Reali (1900), al Teatro Vittorio Emanuele (un concerto nel 1903 e due nel 1904), al Teatro Carignano (1904) e al Circolo degli Artisti (1905). Nel 1903 Fra queste esibizioni, spiccano, dal punto di vista musicale, la serata promossa dall'Associazione della Stampa Subalpina al Regio il 26 maggio 1902 al Regio e i concerti benefici del 29 e 31 maggio 1904 al Vittorio Emanuele. Nella prima, diretta da Rodolfo Ferrari, il tenore torinese ripropose la sua memorabile interpretazione del *Profeta*, limitatamente al terzo atto, presentandosi in costume di scena, come le celebrità erano solite fare nei concerti. Con quali risultati, lo si ricava dalla «Gazzetta del Popolo»:

Appena il grande artista aperse bocca, e cominciò a scaturire la vena d'oro della sua voce, subito principiò nel pubblico quel fascino che doveva prorompere in ovazioni entusiastiche dopo il *Re del Ciel*.

Tamagno, colla spada nella destra, e la bandiera nella sinistra, era bello. E più belle di lui erano quelle sue note piene, squillanti, salenti alle supreme vette della gamma vocale umana. E fu un delirio: e fu un bis tra le ovazioni, poi furono da capo acclamazioni ed ovazioni ripetutesi otto o dieci volte.

Una corona apparve, come omaggio, fra quel subisso d'applausi. E la vittoria del tenore, che alzò di mezzo tono la parte scritta da Meyerbeer, fu trionfale. (9)

Quella voce, l'anno successivo, fu fortunatamente preservata ai posteri, con le numerose incisioni effettuate da Will Gaisberg nella villa che il tenore aveva a Ospedaletti (altri tre dischi furono realizzati in seguito, a Milano). All'inizio dell'estate Tamagno fu il

primo firmatario di una proposta per la riapertura del Regio che una serie di personalità della cultura torinese indirizzarono al sindaco. L'iniziativa - nel contesto della quale era stata anche formulata l'ipotesi che Tamagno potesse fare da padrino al Regio rinnovato - non ebbe seguito ma, come ha scritto Ugo Piovano, «ebbe comunque il merito di sollecitare un intervento più attivo del Municipio nel completamento dei lavori che porteranno alla riapertura del teatro il 26 dicembre 1905 con *Sigfrido*». (10)

Il 29 e 31 maggio 1904, a beneficio di una serie di istituzioni benefiche cittadine, Tamagno ritornò al Teatro Vittorio Emanuele per il secondo e terzo atto di *Poliuto*. Era il massimo che poteva fare, la salute non gli consentiva più di presentarsi in scena in un'opera intera (in tal senso, le sue ultime esibizioni furono quelle del marzo 1903 a Montecarlo: la successiva serata di gala del 5 maggio 1903 al Teatro Argentina di Roma si fermò infatti al terzo atto dell'*Otello*, ma non per sua volontà).

Se la tenuta fisica era compromessa, il suo strumento, dopo trent'anni di carriera tutt'altro che al risparmio, era però ancora in grado di stupire. Anche la critica fu costretta a piegarsi all'evidenza, giungendo quasi a giustificare gli effetti antimusicali di un incontenibile entusiasmo:

La voce meravigliosa dell'artista celebrato serba tuttora tali fascino, da legittimare l'imponenza di questi successi. Solida, piena, squillante, essa corre sul pubblico e lo soggioga: tantoché l'ovazione si scatena con reazione impulsiva, interrompendo la scena, spezzando illogicamente l'azione, proclamando il trionfo del virtuosismo sulla malia della stessa opera d'arte. (11)

Si arriva infine al 27 marzo 1905. Su «La Stampa» del 19 gennaio era stato annunciato che il Circolo degli Artisti, per festeggiare il suo cinquantenario, avrebbe dato uno «straordinario concerto [...], con intervento di una nota celebrità». Ovvero Tamagno che, nonostante l'aggravamento della malattia, partì da Varese per dedicarsi, ancora una volta, alla sua città. L'ultima, della sua vita. Quella sera, accompagnato al pianoforte, cantò l'*Invocazione alla Vergine d'Oropa* di Luigi Mapelli e, fuori programma, *Charitas* di Gnaga e *Perché?* di Filippi. Un concerto curiosamente sfuggito a molti biografi del tenore, ma non a Ugo Piovano che lo considera

giustamente un “momento chiave” della sua carriera:

[...] il Concerto al Circolo degli Artisti, in se poca cosa, assume una rilevanza a posteriori perché costituisce l’ultima esibizione del tenore che, per il rapido crollo della sua salute, non ebbe l’occasione di un addio ufficiale alle scene teatrali... (11)

In questi casi, però, è difficile resistere alla suggestione esercitata dall’annodarsi misterioso dei fili del destino, che volle che i torinesi fossero gli ultimi ad ascoltare la sua voce. Infatti, il 31 agosto successivo, nella villa di Varese, Tamagno morì, stroncato da quell’angina pectoris che da anni lo tormentava. Il 5 settembre, un corteo immenso lo accompagnò dalla stazione di Porta Susa fino al cimitero, attraversando il quartiere popolare della sua Porta Palazzo, dove la “regina” per la quale aveva cantato nelle feste del 1903 era in prima fila ad applaudirlo con tutti i suoi sudditi, e con essi gli spazzacamini, i bimbi degli asili, i senza dimora, tutti i beneficiati dalla sua generosità, mescolati agli appassionati, alle autorità, ai colleghi del mondo della cultura e dello spettacolo in genere.

Nel 1912, la salma fu traslata nel mausoleo ideato dall’architetto Raineri Arcaini, l’edificio funebre più alto e imponente della città, quello che un tempo i nonni indicavano ai nipotini dicendo: «Vedi, quella è la tomba di Tamagno!». Come ha scritto Luciano Tamburini, un «suntuoso mausoleo, la cui “dismisura” convincentemente allude all’eccezione umana». (13)

Appunto. Perché eccezionale ed unico fu il connubio fra arte e cuore, in Francesco Tamagno.

## Note

- (1) «La Stampa», 1 settembre 1905: “La scomparsa di un grande tenore”.
- (2) EDMONDO DE AMICIS, *Francesco Tamagno*, Salvatore Biondo, Palermo, s.d., p. 8.
- (3) «La Stampa», 18 ottobre 1898.
- (4) «Gazzetta del Popolo», 18 ottobre 1898 (recensione non firmata).
- (5) «Gazzetta di Torino», 18-19 ottobre 1898 (recensione di Luigi Alberto Villanis).
- (6) «La Stampa», 16 ottobre 1898 (articolo non firmato).

(7) *Ibid.*

(8) *Ibid.*

(9) «Gazzetta del Popolo», 27 maggio 1902 (recensione non firmata).

(10) UGO PIOVANO, “*Otello fu*”. *La vera vita di Francesco Tamagno il “tenore-cannone”*, Rugginenti, Milano 2005, p. 507.

(11) «La Stampa», 30 maggio 1904 (recensione di Luigi Alberto Villanis).

(12) PIOVANO, *cit.*, p. 559.

(13) LUCIANO TAMBURINI, “Un acuto al cimitero” in *Il titanico oricalco. Francesco Tamagno*, Città di Torino e Teatro Regio Torino, Torino 1997, p. 160.

## Il “Teatro d’Arte” e il Politeama Gerbino.

### **Dieci anni di grande prosa a Torino, fra tradizione e tentativi di rinnovamento.**

L’Esposizione del 1898, come fu una grande occasione per la musica, lo fu anche per la prosa, un campo nel quale Torino vantava una tradizione pressoché unica in Italia.

L’era napoleonica aveva favorito, secondo il modello francese, la nascita nel nostro Paese di vari complessi teatrali sostenuti da denaro pubblico e operanti prevalentemente in una determinata città. Proprio il più importante, la Compagnia Reale Sarda, ebbe sede a Torino in via continuativa per oltre trent’anni, dal 1821 al 1853, tenendo regolari stagioni al Teatro Carignano e al Teatro d’Angennes. Attraverso un costante avvicendamento, si può dire che ne fecero parte tutti i migliori attori dell’epoca, molti dei quali, dopo il suo scioglimento definitivo, si misero alla guida di compagnie proprie, come Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Luigi Bellotti Bon. Il venir meno dei privilegi e dei sussidi governativi fu comunque il destino comune di tali compagnie, facendole cadere una dopo l’altra, tanto che il panorama dell’attività drammatica italiana a partire dal 1850 è dominato dal capocomicato e dal proliferare delle compagnie itineranti. Spesso si trattava di organismi che gravitavano intorno ad una grande personalità attoriale, produttivi di spettacoli sbilanciati, dove un singolo elemento riusciva a trasmettere forti emozioni, magari senza troppo rispetto del testo. In altri casi l’insieme era maggiormente equilibrato, ma non sempre la qualità si staccava dalla routine più mediocre. In generale, comunque, mancava una vera e propria direzione unitaria e, soprattutto, gli allestimenti erano molto trascurati quanto a scenografie e costumi. Del resto proprio nella decisione di parificare l’attività teatrale a qualunque altra di tipo commerciale, privandola di finanziamenti pubblici, è da individuarsi la causa primaria del suo progressivo decadimento. I teatranti si trovarono privi di qualsiasi tutela, nel presente come nel futuro, costretti a vagare incessantemente da una piazza all’altra, facendosi

una concorrenza spietata. Dare la preferenza a testi facili e accontentare il più possibile il pubblico era una necessità. Tutta questa situazione fu oggetto di un incessante dibattito, specialmente nei vari Congressi Drammatici, dove furono in primo luogo autori, critici e uomini di cultura a reclamare la necessità di una riforma sostanziale, mentre gli attori si preoccupavano soprattutto dell’adozione di opportuni istituti assistenziali e previdenziali. E, come vedremo, sotto il primo profilo, il “Teatro d’Arte” ideato a Torino nel 1898 rappresentò un volenteroso iniziale tentativo di significativa, anche se effimera, risposta. Torino, comunque, fu sempre meta ambita, prima ancora che obbligata, per tutte le compagnie. Il Carignano in particolare, per il suo glorioso passato, continuò ad attrarre i più grandi attori, come Tommaso Salvini, la Ristori, Ernesto Rossi. E accanto al Carignano un altro teatro poco alla volta riuscì a conquistarsi uno spazio analogo nel mondo della prosa. Parliamo del Gerbino, edificato nel 1838 all’incrocio tra le vie Maria Vittoria e Plana, inizialmente denominato Teatro Diurno a Porta di Po. Oggi non ne rimane nulla, salvo una lapide commemorativa del commediografo Giacinto Gallina, realizzata dallo scultore Giacomo Cometti nel 1898, e visibile, se si alza lo sguardo, sul lato di via Plana dell’edificio che ne occupa il posto. Acquisito ufficialmente nel 1845 il nome del suo proprietario, esso ebbe l’onore di ospitare, fra gli altri, Gustavo Modena, per poi conoscere un momento di massimo splendore grazie alla prolungata presenza sulla sua scena, a partire dal 1860, della Compagnia di Luigi Bellotti-Bon, figura chiave nella storia del teatro italiano per gli sforzi prodigati a favore dello sviluppo di un nuovo repertorio nazionale, così come per la qualità globale delle sue produzioni. Nel frattempo, era sorto anche il Teatro Alfieri, messosi subito in luce con il varo di uno dei maggiori successi di Paolo Ferrari, *La satira e Parini*, ad opera della Compagnia di Gaspare Pieri nel 1856. Né si può dimenticare, per completare il quadro, che quelli furono anche gli anni della nascita del teatro dialettale piemontese, grazie a Giovanni Toselli, a cui nel 1859 era stato concess il Teatro d’Angennes dall’impresario francese Eugène Meynadier, a sua volta assorbito dal lancio nel 1858 del Teatro Scribe, nuova sala destinata a svolgere un ruolo decisivo nella diffusione in Italia dell’operetta e del teatro francese. L’esperienza della Reale Sarda non era dunque

rimasta senza conseguenze utili, diventando per alcuni un modello a cui guardare, in termini di organizzazione, disciplina, accuratezza nella scelta del repertorio. Infatti, dopo Bellotti Bon, uno dei suoi migliori attori, Cesare Rossi, diede il via alla Compagnia della Città di Torino, la prima compagine italiana a carattere semistabile della seconda metà dell'800, che esordì nel 1877 al Carignano, tenuto in gestione come ribalta principale fino all'autunno del 1884. Considerate nel loro insieme, le attività torinesi di Bellotti Bon e di Cesare Rossi, per un tratto anche concomitanti, si risolsero in un periodo artistico d'eccezione per la città, con ampia risonanza nazionale. Per esempio, a Bellotti Bon si devono le fortune del primo Giacosa (tra il 1872 e il 1877 tenne a battesimo *A can che lecca cenere non gli fidar farina*, *Intrighi eleganti*, *Sorpresa notturne*, *Il trionfo d'amore* e *Il fratello d'armi*). Nel 1877 fece applaudire *Le due dame* con Virginia Marini, l'interprete d'elezione del suo autore, Paolo Ferrari, e, nel 1878, *I Borgia* di Pietro Cossa (Compagnia Bellotti-Bon n. 2, con Francesco Pasta). Purtroppo, anche la triste fine di Luigi Bellotti Bon, morto suicida il 31 gennaio 1883, è legata al Gerbino, dove il 3 novembre 1882 l'insuccesso di *Nanà*, la versione teatrale del romanzo di Zola realizzata da William Busnach, fu fatale nella determinazione tragica di un uomo da tempo oppresso dai debiti. La sua decisione di fondare ben tre compagnie operanti contemporaneamente si era rivelata infatti un errore: le novità presero a scarseggiare, il pubblico a diminuire, i costi ad uscire dal controllo. Da parte sua, Cesare Rossi aveva potuto contare su elementi di classe fin dalla sera del debutto: Claudio Leigheb, Andrea Maggi, Annetta Campi Piatti. Più tardi, avrà con sé una grandissima come Giacinta Pezzana. Ma ad assegnare un particolare valore storico alla "Città di Torino" sarà il fatto di scritturare, nel 1880, la ventiduenne Eleonora Duse, tenendola con sé fino al 1886 e contribuendo in misura determinante alla sua rivelazione e formazione (la Pezzana nel 1881 lasciò a lei il ruolo di "prima attrice"). Con Rossi a Torino, la Duse fu ammirata in un'infinità di recite dal 28 marzo 1880, in *Marianna* di Ferrari, al 29 ottobre 1884 (la serata nella quale la compagnia terminò l'esercizio del Carignano), quale Giannina in *Un curioso accidente* di Goldoni. Per quanto riguarda le novità presentate, nessun dubbio che a spiccare sia *Cavalleria rusticana* di Verga, con Eleonora Duse, Flavio Andò e Tebaldo Checchi, che

dell'attrice fu marito in un rapporto infelicissimo, nonché padre dell'unica figlia, Enrichetta. Dodici recite, dal 14 gennaio 1884, da sempre considerate come l'atto di nascita del verismo italiano in forma scenica, accolte con favore dal pubblico, che la «Gazzetta Piemontese», in un articolo apparso il giorno precedente della "prima", aveva adeguatamente preparato, invitandolo a familiarizzare con un teatro in cui

si provi a fare che la gente discorra come realmente discorre nella vita, e si muova ed agisca come suol muoversi ed agire ogni giorno. I colpi di scena e le tirate non sono della vita reale. Le maggiori tragedie seguono nella vita con terribile semplicità. [...] Ne verrà un repertorio drammatico che darà meno occasione d'applausi e più continuità di commozione, che sbalordirà di meno e farà pensare di più.

A scrivere quelle parole era stato, guarda caso, Giacosa, che dopo tre anni, con *Tristi amori*, avrebbe fatto eco al triangolo amoroso della Sicilia contadina di Verga con un altro triangolo, borghese e incruento nell'esito, ma di non minore realistica efficacia. Dello scrittore canavesano la "Città di Torino" presentò in "prima assoluta" due commedie, di taglio molto diverso: *Il conte rosso*, ancora in versi (22 aprile 1880); quindi *L'onorevole Ercole Malladri*, ideato per la Duse, andato in scena senza particolare incontro il 20 ottobre 1884, lo stesso anno di *Cavalleria rusticana*.

Cessata la collaborazione con Rossi, Torino non dovette attendere molto per riavere la Duse, questa volta con la sua Compagnia della Città di Roma, con Flavio Andò quale "primo attore". Dal 1° novembre al 22 dicembre 1887 l'attrice fu al Gerbino, dove ottenne per *Tristi amori* di Giacosa quel successo che nella primavera precedente il pubblico del Teatro Valle di Roma aveva negato alla Compagnia Drammatica Nazionale. Nell'autunno del 1890, sullo stesso palcoscenico, la Duse presentò ai torinesi la sua celebre produzione di *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare nella riduzione di Arrigo Boito (23 ottobre), vedendola finalmente apprezzata, nonché, in prima assoluta, quello che è considerato il capolavoro di Marco Praga, *La moglie ideale* (11 novembre). Il vivo interesse per gli autori italiani, nuovi o meno nuovi, la portò poi a cimentarsi in un'altra novità di Praga, *L'innamorata*, e in una di Giacosa, *La signora di Challant* (che però era stata scritta per Sarah Bernhardt), al

Carignano, rispettivamente il 5 e il 14 ottobre 1891. Si trattava, per fortuna, di tappe intermedie di un percorso che ci consentirà in seguito di citare ancora più volte il nome della nostra massima attrice. In qualche modo si potrebbe anche trovare una singolare assonanza fra il rapporto che lega Torino alla Duse e, su un fronte musicale, a Toscanini, considerando la capitale importanza che ebbe, per lo sviluppo artistico di entrambi, il lavoro svolto nella nostra città. E la vicina ricorrenza del centocinquantenario anniversario della nascita dell'attrice, appena trascorsa, rende a maggior ragione preziosa questa occasione di ricordo ed omaggio.

Fino all'anno dell'Esposizione generale, nell'ultimo decennio del diciannovesimo secolo la Torino della prosa visse d'inerzia sulla scia di tale ragguardevole eredità, senza sussulti d'orgoglio o innovazioni di rilievo. Tutte le compagnie italiane si presentavano sulle sue scene: le maggiori erano ospitate d'abitudine al Carignano, all'Alfieri, al Gerbino, mentre quelle secondarie o magari agli esordi dovevano accontentarsi di palcoscenici più popolari, quali quelli del Teatro Torinese costruito nel 1891 in corso Regina Margherita, oppure dell'Arena Torinese, teatro che sorgeva in Vanchiglia e, in quanto scoperto, operante solo nelle buone stagioni. Quanto al Teatro Scribe, era ormai di esclusivo utilizzo delle filodrammatiche, quando non riuscivano a conquistare sede migliore, come il Torinese. Il repertorio era piuttosto condiviso e generalmente gli stessi titoli rimbalzavano da una compagnia all'altra, anche se alcune riuscivano a darsi una specificità, il più delle volte determinata dalle attitudini e dalle preferenze degli attori di fama che in esse recitavano. La ripetitività era enorme, si andava a colpo sicuro con Giacometti, Ferrari, Gherardi del Testa, Torelli, oppure Scribe, Dumas *films*, Augier, Feuillet, Sardou, qualche Goldoni e quel poco di Shakespeare frequentato da mattatori quali Giovanni Emanuel, Gustavo Salvini, o Ermete Novelli, con l'aggiunta del *Kean* di Dumas *père*, del *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais, del *Nerone* di Cossa. La monotonia che ne derivava era comunque interrotta dalle novità. Che spesso arrivavano dall'estero, Francia in testa, con le sue invasive *pochades*, ma anche i nuovi autori fatti emergere dal Théâtre-Libre di André Antoine. Gli anni Novanta furono però in primo luogo quelli della diffusione di Ibsen in Italia, di *Pane altrui* di Turgenev e de *La potenza delle tenebre* di Tolstoj, così come dei drammi sociali e

morali di Hauptmann e Sudermann. Quanto al naturalismo italiano, la sua stagione d'oro era terminata ma ne perdurava l'effetto propulsivo, con una produzione ovviamente anche segnata da influenze europee, ibseniane innanzitutto. Continuavano ad essere attivi capiscuola come Giacosa, Verga e Camillo Antona Traversi (il suo lavoro più interessante e provocatorio, *Le Rozeno*, è del 1891), mentre *Malia* di Luigi Capuana apparve nel 1895. Rovetta, Praga, Bracco e Giannino Antona Traversi trovavano i primi successi e una generazione più giovane si faceva strada, con Sabatino Lopez, Enrico Annibale Butti, Carlo Bertolazzi (oscillante tra dialetto e lingua). Quindi sarebbe arrivato D'Annunzio, con l'ambizioso progetto dell'apertura d'un nuovo orizzonte teatrale.

Di quella temperie Torino fu naturalmente partecipe e talora protagonista e quindi non è solo *routine* quella che troviamo lungo la strada che ci porta all'anno dell'Esposizione. Il 1896, per esempio, si aprì sull'eco di un colpo violento. A sferrarlo, la sera del 30 dicembre all'Alfieri, era stato Ermete Zacconi, proponendosi quale protagonista de *Il padre* di August Strindberg. A dire il vero un altro giovane attore di talento, oggi del tutto dimenticato, Achille Vitti, aveva anticipato Zacconi di pochi giorni presentando il 16 dicembre al Gerbino l'ardito testo ai torinesi, i quali l'avevano affrontato con ammirevole impegno. Domenico Lanza – il ventisettenne neoresponsabile della critica drammatica del massimo quotidiano della città - parlò infatti di un dramma che aveva destato

una profonda, grande impressione. E' una vera tragedia domestica la cui intonazione satirica sfugge a chi ha penetrato le condizioni di idee e di lotta in cui si è svolta; ma l'arte con cui è poderosamente costruita ha vinto anche su questa non piccola difficoltà. (1).

Bene Vitti, ma nel confronto ravvicinato fu Zacconi a vincere, secondo Lanza:

Dalla prima scena all'ultima della tragica azione egli ha dimostrato tale studio del suo straordinario, eccezionalissimo tipo, e tale potenza di estrinsecazione scenica da produrre forse una tra le poche e più profonde impressioni di commozione indefinibile, quasi di terrore che il teatro possa offrire [...]. Dopo tutto, il *Padre* appartiene a quel genere di opere che si ascoltano e non debbono far scuola. Emozioni simili si possono talora provare, non già credere d'abituarsi. (2)

In effetti, a differenza di quanto accadde con Ibsen, i primi tentativi di far conoscere il drammaturgo svedese in Italia ebbero vita breve. Presto il suo nome scomparve dai cartelloni per non tornarvi che negli anni '20, grazie a Tatiana Pavlova e Anton Giulio Bragaglia. Zacconi stesso tolse *Il padre* dal repertorio, giudicandolo eccessivamente cinico.

Sempre alla Compagnia di Zacconi e Libero Pilotto si devono altre importanti produzioni torinesi di quell'anno. Di Gerhart Hauptmann si ha praticamente una rassegna, in inverno, con *Anime solitarie*, *Innanzi al levar del sole*, *Il collega Crampton*. Degli italiani, troviamo le "prime assolute" di *Il trionfo* di Roberto Bracco, *La parola* del torinese Edoardo Calandra (uno dei maggiori esponenti della scapigliatura piemontese, fratello dello scultore Davide) e, in autunno, ancora all'Alfieri, quella di *Principio di secolo* di Gerolamo Rovetta, con Irma Gramatica, "primattrice" di recente acquisto in luogo di Giannina Udina. E naturalmente, in vista dell'attesissimo debutto dell'opera di Puccini, il 1° febbraio, non era andata perduta l'occasione di riproporre l'ormai vecchia *Vita di bohème* di Murger e Barrière. Quindi, tra i soliti Shakespeare di Emanuel – che però a Lanza appariva ormai declinante e prigioniero di un manierismo superato – e quelli di Gustavo Salvini (artefice anche di un'interessante versione del goethiano *Faust*, il 26 giugno all'Alfieri), merita sicuramente di essere ricordata l'apparizione al Gerbino, il 27 gennaio, di *La lupa* di Giovanni Verga, che di nuovo si affidava al giudizio del pubblico torinese a dodici anni di distanza dallo "storico" debutto di *Cavalleria rusticana*. Il Turiddu di allora, Flavio Andò, era Nanni Lasca, mentre in luogo della Duse un'altra regina della scena, Virginia Reiter, vestiva i panni, per lei così insoliti rispetto a quelli delle abituali eroine romantiche, della "gnà Pina". Nessun trionfo, però, questa volta. Lanza, che pure apprezzò un lavoro destinato a diventare l'oggetto centrale della polemica fra veristi e antiveristi, riferì di accoglienze di stima, ma fredde. Va detto che gli spettatori torinesi erano umorali, e non di rado mostravano distacco verso ciò che altrove aveva fatto clamore. Così accadde con *La seconda moglie* dell'inglese Arthur Wing Pinero, il 27 dicembre 1895 al Gerbino. La commedia, il cui tema era quello dell'impossibilità di riabilitazione per una donna dal passato difficile,

aveva invece destato entusiasmo a Milano. Ma la complessa psicologia di Paula Taqueray era perfetta per attrarre le grandi attrici. Quindi anche a Torino saranno molte, dopo Virginia Reiter, a impersonarla.

Un'altra realtà da non trascurare, anche in considerazione dello spazio occupato nella normale programmazione, è quella dialettale. Il teatro piemontese da molto tempo aveva perso la sua vitalità. Pure, Teodoro Cuniberti si dannava come pochi per cercare di difendere alla meglio l'eredità di Giovanni Toselli (così come avevano provato a fare, tra gli altri, Tancredi Milone, Enrico Gemelli, Pietro Vaser) con una compagnia che dal 1885 aveva messo le radici al Teatro Rossini di via Po, già Teatro Sutera. L'appuntamento annuale con Cuniberti (che era anche drammaturgo, sotto lo pseudonimo di Giulio Serbiani) andava dall'autunno alla primavera. In quel 1896 (9 gennaio) Lanza apprezzò *La gent da poch*, del pinerolese Giulio Cesare Molineri, personalità di spicco del mondo culturale cittadino, considerato un lodevole tentativo di nobilitare un genere stanco. Ma non va dimenticata *Mare Lussia* (16 novembre) di Vittorio Bersezio – il padre del capolavoro del teatro piemontese, *Le miserie 'd monsù Travet* –, con un piccolo coro iniziale composto dal figlio Carlo, in quegli anni anche critico musicale de «La Stampa». Nel 1897 Cuniberti presentò l'ultimo lavoro di Bersezio, *Pago mi!* (8 febbraio), poi *I degenerà* (15 dicembre), nuova commedia di un'altra colonna del teatro piemontese, l'instancabile Luigi Pietracqua. Firme illustri, festeggiate dal pubblico, che però facevano guardare con nostalgia ad un passato che sembrava incapace di risorgere e che faticava a trovare nuovi autori di pari livello, fatta eccezione per un Mario Leoni (al secolo, Giacomo Albertini), capace di cogliere un ulteriore successo con *Un grup e na lingassa* (Teatro Rossini, 9 marzo 1899). Le altre immancabili e consolidate presenze vernacolari erano quelle venete e milanesi, alle quali solo più tardi si aggiunsero le compagnie napoletane, siciliane e toscane. La vigilia di Natale del 1895 il pubblico dell'Alfieri salutò per l'ultima volta, in occasione di una recita del suo *La famegia del santolo*, «la figura buona e intelligente di Giacinto Gallina [...], lui che del gran padre della nostra commedia [Goldoni, *n.d.r.*] conserva nell'animo i precetti e che tra la stima e l'affetto dei suoi ne prosegue l'opera gloriosa» (3). Gallina morì il 13 febbraio 1897 e già in marzo venne commemorato al

Gerbino dalla nuova compagnia a lui intitolata, diretta dall'eccellente Ferruccio Benini, il migliore dei collaboratori di Gallina, che il 16 dicembre 1898 scelse ancora il Gerbino per presentarne l'opera rimasta incompiuta, *Senza bussola*. Solo un'altra compagnia – anch'essa di casa a Torino – contendeva a Benini il repertorio veneziano, quella di Emilio Zago, straordinario interprete goldoniano, e di Guglielmo Privato, svantaggiata però dal non poter accedere al teatro di Gallina, rimasto a Benini in esclusiva.

Anche sul fronte milanese il lungo monopolio di Edoardo Ferravilla era da tempo terminato e la sua compagnia si trovava obbligata a dividere il campo con altre, a cominciare da quella del suo fuoruscito Gaetano Sbodio. Fu Sbodio, infatti, associato prima con Davide Carnaghi e poi con Francesco Grossi, a portare a Torino *El nost Milan* (Gerbino, 29 febbraio 1896) e *La gibigianna* (Carignano, 5 settembre 1898), ossia i maggiori lavori di Carlo Bertolazzi. Quest'ultimo poteva figurare talora anche nei programmi di Ferravilla (il 30 agosto 1896, *El clarinett*, scritto con Francesco Pozza), il quale però preferiva ripetere ogni anno, immancabilmente, il suo ormai più che collaudato repertorio. Le sue popolarissime figure e macchiette – “el Tecoppa”, Massinelli, “el sur Pedrin”, “el dottor Pistagna”, “el sur Pancrazi”, “el sur Pànera” e molti altri -, rese con inimitabile mimica ed una irresistibile comicità ricca di inventiva, sembravano non stancare mai i torinesi, che facevano ressa all'Alfieri per assistere, l'ennesima volta, alla *Class di asen*, all'*Opera del maester Pastizza*, al *Maestrin sentimental*, al *Tecoppa in tribunal*, a *Massinelli in vacanza* o al *Sur Pedrin ai bagn*. A fianco di Ferravilla erano applauditi Edoardo Giraud, altra figura chiave del teatro milanese, e l'avvenente e spregiudicata Emma Ivon (ma il suo vero cognome era Allis), scomparsa prematuramente nel 1899. E accanto ad essi il nostro pubblico scoprì anche, il 22 agosto 1896, una ventenne Dina Galli alle prime armi. Fu Giraud e non Ferravilla a intuire le doti di colei che sarebbe diventata la nostra maggiore attrice brillante, facendola debuttare in *Alla Follia col coucher d'un ambrosien*, fortunata parodia del café chantant, sorta di *vaudeville*-contenitore di numeri diversi suscettibili di essere variati a piacere.

Il rimescolamento delle compagnie era la regola ed avveniva di norma in occasione della stagione di Quaresima, che era quella tradizionalmente di apertura. Lanza lo imputava alla mancanza, in

Italia, di sostegni economici, prima causa d'instabilità: «L'unione fa la forza non è certo sempre il motto delle nostre Compagnie drammatiche», troppo spesso «ibridi raggruppamenti che al menomo soffio di avversità si scompongono» (4). Anche a Torino tra il 1896 e il 1897 si esibirono complessi consolidati e altri di più recente formazione. Tra i primi, quello di Flavio Andò e Claudio Leigheb, con Virginia Reiter; di Teresa Mariani Zampieri, diretto da Ettore Paladini; di Luigi Raspantini e Irma Gramatica, diretto da Enrico Reinach (dove appariva un'altra importante attrice, Edvige Reinach Guglielmetti); di Tina Di Lorenzo e Francesco Pasta; di Ermete Novelli; di Ermete Zacconi e Libero Pilotto; di Gustavo Salvini; di Giuseppe Sichel, Pier Camillo Tovagliari e Napoleone Masi, specializzati nella commedia leggera. Tra i secondi, quello di Pia Marchi Maggi; di Italia Vitaliani; di Giovanni Emanuel e Cesare Rossi; di Alfredo De Sanctis e Clara Della Guardia. Nel 1898, però, Flavio Andò (per Lanza, il nostro attore «più corretto ed elegante, se non sempre il più sincero ed efficace» (5)) passò con la Di Lorenzo (e a loro si aggiunse Emma Gramatica). Intanto, Emanuel non era più associato ad alcuno, mentre Sichel lavorava con Angelo Zoppetti. Tra le produzioni di quel biennio, oltre alle già citate, si possono ricordare due Sardou in prima italiana, *Marcella* (4 febbraio 1896) e *Spiritismo* (29 marzo 1897), entrambi accolti con perplessità dalla critica. Dilagava la *pochade*, con molto Feydeau (*Il nastro*, *Zampa legata*, *Il tacchino*), e poi Hennequin, Bisson, spesso con prodotti a più mani. Lanza la considerava insulsa, stroncandola per principio preso (dopo aver visto all'Alfieri *L'effe-effe*, ossia *Le remplaçant* di Maurice Hennequin, Georges Duval e Walter Busnach, ammetteva di soffrire di «pochadofobia» (6)). Ma il pubblico, in anni così carichi di tensioni sociali, voleva evadere e dimostrava di gradirla molto, anche nelle versioni all'italiana di un Augusto Novelli o in quella inglese di Brandon Thomas, la cui *Zia di Carlo* era rapidamente diventata un cavallo di battaglia degli attori brillanti, a cominciare dal maggiore, Claudio Leigheb, che ne aveva fatto un indimenticabile modello di ironia, vivacità e buon gusto comico (Alfieri, 4 settembre 1897). L'eccellente Compagnia Reiter/Leigheb era però capace di importare dalla Francia anche lavori d'impegno, tutti proposti per la prima volta a Torino all'Alfieri nel 1897. Da ricordare quelli incentrati sulla condizione femminile, come lo “scandaloso” *Les demi-vierges* di



Marcel Prévost e *Le donne oneste* di Henry Becque, dove si segnalò la giovane Ines Cristina, futura moglie di Zacconi. Oppure *L'invitata* di François de Curel, uno dei drammaturghi sostenuti dal Théâtre-Libre (questa volta si trattava di una prima italiana, l'11 ottobre), e *Flipote* di Jules Lemaître, autore i cui vigorosi ma sobri intenti morali naturalmente erano cari a Lanza, assai dispiaciuto che non fosse compreso. Non mancavano novità locali di Bracco, Rovetta e Giannino Antona Traversi. Ma il vero evento del 1897 fu il ritorno di Eleonora Duse per tre recite "straordinarie" al Teatro Carignano, in novembre. Proprio in quella sala aveva debuttato con la Compagnia della Città di Torino diciassette anni prima ed ora era già un mito, acclamata sulla scena e seguita con curiosità nei fatti della vita. Annie Vivanti, la scrittrice inglese che in quei giorni l'accompagnava, scrisse che «a Torino la Duse percorreva in auto il parco del Valentino con gli occhi rivolti al verde; la sera recitava di fronte a platee gremite di spettatori [...]» (7). Alla Duse tutto era possibile, anche far salire i prezzi dei biglietti in modo inusitato. La stampa cittadina però trovò francamente eccessive le 20 lire che si dovevano pagare per una poltrona del Carignano, aggiungendo che a Milano, in nove sere, di lire ne aveva incassate ben 58.000 (qualcosa come 225.000 euro). Solo nella prima recita, a Torino, ne ottenne quasi 10.000! Vero è che l'attrice coltivava un sogno, che aveva un costo: lanciare un autore nuovo, per andare verso un teatro più nobile, più alto e puro, un teatro di poesia. Quell'autore, che per giunta amava, era Gabriele D'Annunzio, conosciuto nel 1894. Insieme vagheggiavano, per la "moderna tragedia" che avrebbe dovuto gettare nell'oblio il vecchiume romantico e le deprimenti miserie veriste, un teatro all'aperto, sotto il cielo dei colli di Albano. Il primo frutto di quell'idea, *Sogno di un mattino di primavera*, messo in scena a Parigi il 15 giugno, era stato un fallimento. Pure, lei vi appariva, trasfigurata e sublime, nel costume che Jean-Philippe Worth le aveva disegnato, «cinque strati di garza viola e un inserto di *satin* sul corpetto ricamato con un cerchio di foglie verdi» (8). Così la videro anche a Torino il 25 novembre, dove, come ovunque, la sua prova fu ammirata ma non servì a salvare il testo, prudentemente abbinato a un classico del suo repertorio, *La moglie di Claudio* di Dumas *filis* (la prima recita, il 23 novembre, era stata riservata a *Casa paterna* di Sudermann; l'ultima, il 27, a *La seconda moglie* di

Pinero). Eloquentemente il commento di Lanza:

Il *Sogno*, ascoltato con tutta l'attenzione e l'intenzione di capire qualcosa e di iniziarsi al mistero, passò freddamente. Un solo applauso contrastato alla fine. [...] se non avesse come alleata la valentia degli interpreti, che cercano di dare al lavoro quella fisionomia di umanità di cui manca completamente, questo pomposo poema drammatico altro non parrebbe sulla scena che una studiata e armoniosa esercitazione retorica di un virtuoso della lingua e dello stile. (8)

Tra le nuove compagnie del 1897 merita ancora uno sguardo quella in cui agiva Alfredo De Sanctis. Nato a Brindisi nel 1866, De Sanctis si era fatto le ossa con Cesare Rossi ed altri, quindi era stato con Emanuel, la Duse e la Vitaliani. Soprattutto, aveva lavorato con Francesco Garzes, il quale, sull'esempio di Luigi Bellotti Bon, era fermamente convinto che il teatro italiano, per riformarsi, dovesse in primo luogo acquisire piena consapevolezza della necessità di allestimenti dignitosi, dove la scenografia e i costumi avessero un ruolo centrale (non a caso il giovane Rovescalli collaborò con lui). Purtroppo Garzes, che si muoveva da autentico innovatore (per esempio, abolì il suggeritore e sperimentò un uso intelligente delle luci), emulò Bellotti Bon anche nel buco nero del tracollo finanziario e del suicidio. Certo qualcosa della coscienza artistica di Garzes passò a De Sanctis, che come modello d'interprete e per le scelte di repertorio guardava invece soprattutto a Zacconi. Egli non ebbe l'inventiva del primo né il talento del secondo, ma maturò una seria coscienza professionale, che gli consentì di diventare un ottimo "direttore" di compagnia, aperto e sensibile ad una concezione di spettacolo unitaria ed omogenea. In quella stagione De Sanctis fece compagnia con Clara e Ernesto Della Guardia, debuttando al Carignano il 20 marzo con *Casa paterna*. Di orientamenti non dissimili, Clara Della Guardia (nata Miguët), un'anconetana che i torinesi avevano visto crescere sulla scena ed affettuosamente chiamavano "la Clarìn", era per lui una partner ideale. E con loro, quale "amoroso", c'erano il ventiseienne Amedeo Chiantoni, quindi Gemma De Sanctis, Giulia Fortuzzi Podda, Francesco Valenti. Dopo Sudermann, la compagnia passò a Ibsen (*Le colonne della società*, *La donna del mare*), autore che a Torino era stato diffuso principalmente da Zacconi e quasi sempre con successo, quindi a Ludwig Fulda, un drammaturgo tedesco che a sua volta aveva favorito l'introduzione

del teatro di Ibsen in Germania. Ma *Il talismano*, la commedia che De Sanctis portò in prima italiana, poco aveva di ibseniano, trattandosi di una fiaba ambientata nella Cipro del quattordicesimo secolo, accusata in patria di satireggiare l'imperatore Guglielmo II. Infine, collaborando con la «Gazzetta del Popolo» che aveva indetto un concorso drammatico, la De Sanctis/Della Guardia rappresentò le quattro commedie che avevano superato il vaglio della commissione esaminatrice (composta da Praga, Giacosa, Rovetta e Avanzini). Il regolamento prevedeva che l'autore fosse rivelato a rappresentazione terminata e che la scelta del vincitore spettasse al pubblico con una votazione. L'esito non fu memorabile in sé (il primo premio andò a *Il nostro sindaco*, del bresciano Girolamo D'Italia), ma ne emerse la volontà di cominciare a fare qualcosa di diverso e di concreto. Indubbiamente, l'attività svolta dalla nuova compagnia fu una specie di prova generale di quanto sarebbe poi stato realizzato l'anno seguente al Gerbino dal "Teatro d'Arte". Un articolo non firmato (ma certamente di Domenico Lanza) così la commentò:

[...] ora che questa breve stagione del Carignano è giunta alla fine, si può ben rilevare con vero compiacimento la costante elevatezza del repertorio che vi si è sentito. Invece di incoraggiare il corrompimento del gusto del pubblico con le *pochades* che tengono ormai quasi sole il cartellone di non poche Compagnie, il De Sanctis ha voluto reagire contro questa pernicioso tendenza: e lo ha fatto con vero spirito eclettico [...]. Certo se fosse altrettanto forte presso tutti i capo comici il sentimento della dignità dell'arte, non si avrebbe da lamentare tanto scadimento nel gusto del pubblico e della produzione teatrale. (10)

Lanza esagerava, visto che De Sanctis – potenza della cassetta! – non aveva tralasciato Feydeau né le solite farsucce ritrite. Trasferitasi poi all'Arena Torinese, la compagnia sembrò nuovamente uguale a tutte le altre, anche se si spinse a rappresentare *Amore e raggio* di Schiller in una versione diversa da quella resa nota da Zacconi. Il che diede anche a Lanza l'opportunità di sottolineare come De Sanctis, nel panorama attoriale nazionale, fosse l'unico ad attestarsi al livello di Zacconi: «nella voce, nel gesto, nello studio della fisionomia, nella parsimonia e nell'arte delle controcene, egli ha dimostrato ancora una volta le sue vigorose qualità di interprete drammatico» (11). Un altro giudizio un po' eccessivo, frutto probabilmente dell'entusiasmo derivante dal progetto che il critico della «Stampa»

stava portando avanti e che aveva De Sanctis come colonna portante. Lo possiamo bilanciare con quello, piuttosto severo, di Piero Gobetti, espresso però a oltre vent'anni di distanza, quando ormai De Sanctis si muoveva nei confini di un onesto mestiere. Il termine di confronto era comunque sempre Ermete Zacconi:

Come attore conscio della serietà dello svolgimento drammatico, il De Sanctis non è superiore allo Zacconi e pare più misurato e più solido soltanto perché è più superficiale e più preoccupato di evitare le intemperanti esagerazioni: ben lungi dalle sapienti analisi, dalle organiche comprensioni, dalla potenza del mistero e dei silenzi che sono caratteristici del vero attore tragico. (12)

In un perfetto gioco delle parti, terminato il ciclo di rappresentazioni all'Arena, fu De Sanctis a ringraziare Lanza e ad annunciare la nascita del "Comitato del Teatro d'Arte". Ossia, un insieme di «valenti letterati, artisti e pubblicisti, che riguarda il tentativo di una istituzione che merita tutta l'attenzione, la simpatia e l'appoggio della cittadinanza», come si legge in un articolo del 1° dicembre (13), che ha il carattere di un vero e proprio "manifesto". Eccone i passi salienti:

Dalla modesta comunione dei nostri sentimenti, dal desiderio e dalla fiducia di poter tentare opera in qualche modo utile alle diverse espressioni di quella scena oggi tormentata da morbide allucinazioni, da scettica indifferenza o da volgari concetti di mestiere, è sorta in noi l'idea di un Teatro che si costituisse su quanto ha di più puro, di più alto, di più sano l'arte drammatica. E abbiamo immaginato che si potesse per questo Teatro mettere in armonico accordo tutti gli elementi della complessa opera d'arte, rivolgendo le cure più amorose sia alla scelta del lavoro sia alla perfetta e sottile illusione rappresentativa del suo allestimento scenico e della sua interpretazione, così che le commozioni che da quella si producono traessero sotto questa assidua condotta artistica nuovo e intenso vigore.

[...]

Con questa fede, che agli indifferenti potrà sembrare ingenua, con questo amore, che dai benevoli sarà benignamente compreso, noi ci prepariamo ora ad iniziare nel febbraio del venturo 1898, qui a Torino, quello che, senza sentimento di presunzione o di superbia, abbiamo creduto di chiamare Teatro d'Arte. Il titolo può spiegare per sua parte i nostri intenti: un Teatro insomma dove la scelta del repertorio antico e moderno, nuovo ed inedito, sottratta a qualsiasi pregiudizio, si accompagni ad un eccezionale allestimento scenico, ad una fine e studiata interpretazione; un Teatro dove l'autore provetto ed il giovane che muove i primi passi siano, con pari trattamento artistico e finanziario, accolti, se veramente nell'opera loro splende l'eterna purissima luce dell'arte; un Teatro sulla cui scena possa, come in un campo di lotta, presentarsi il lavoro che tenta nuove vie senza preoccupazioni di facili

applausi, senza timori, anche di cadute.

[...]

Lo stuolo di interpreti che a tale scopo abbiamo raccolto, ci permetterà anche di dare al Teatro quella stabilità e con essa tutti quei vantaggi che le nostre Compagnie, randagie per necessità, non possono offrire; non abbiamo cercato di presentare una schiera composta unicamente di attori illustri, piuttosto un nucleo compatto, omogeneo, docile di artisti buoni, intelligenti, compresi del loro dovere, dell'importanza dell'arte, del concetto ispiratore del nostro Teatro.

Seguivano le firme, tra le più rappresentative della cultura torinese di ogni settore: Carlo Bernardi, Vittorio Bersezio, Edoardo Augusto Berta, Cesare Bertea, Enrico Bettazzi, Leonardo Bistolfi, Riccardo Brayda, Edoardo Calandra, Giuseppe Cauda, Giacomo Cometti, Salvatore Cognetti de Martiis, Corrado Corradino, Riccardo Fontana, Giuseppe Gloria, Carlo Marcello Pagano, Annibale Pastore, Clemente Pugliese Levi, Camillo Sacerdote, Luigi Sapelli, G. Smeriglio, Carlo Stratta. E, naturalmente, Domenico Lanza, il vero motore dell'iniziativa. Dunque letterati, economisti, filosofi, storici, artisti di vario genere, accomunati dalla convinzione che fosse giunto il momento di fare qualcosa per il teatro in Italia e che Torino, per la tradizione che aveva, fosse il luogo più adatto. Anche il momento non era stato scelto a caso. Alle porte c'erano le celebrazioni per i cinquant'anni dello Statuto e, soprattutto, l'Esposizione generale. Tutti gli occhi d'Italia sarebbero stati puntati sulla città. Come immaginare vetrina migliore?

L'operazione, fu detto con chiarezza, non si proponeva alcuno scopo di lucro. Dal punto di vista finanziario, si sarebbe appoggiata su una serie di sostenitori. Le finalità erano solo quelle enunciate: favorire il buon teatro di ogni epoca, serio o comico che fosse, e stimolare opere nuove, in special modo di esordienti. Tutti i lavori inviati sarebbero stati letti, esaminati e rappresentati, se giudicati meritevoli. Quanto alla sede, la scelta era caduta sul Gerbino, teatro dal passato luminoso, come s'è detto, ma da qualche tempo declinante, per il quale si rese indispensabile anche un restauro, affidato al conte ingegnere Antonio Vandone di Cortemilia. Vandone non operò trasformazioni radicali: ripulì ed abbellì la sala, dotandola di un nuovo foyer. L'intervento più significativo fu probabilmente la creazione di una volta apribile, ma il palcoscenico, dal quale venne tolto il famigerato "cuffione" del suggeritore, continuava ad essere

troppo stretto, per non parlare dei camerini, «vere cassette di un alveare» (14). Alla data prevista per l'inaugurazione, i lavori non erano ancora del tutto ultimati, tanto che la compagnia era stata costretta a fare tutte le prove allo Scribe. Ma il proprietario, il cavalier Amedeo Gerbino, di rinvii non ne volle sapere. Dunque, il 27 febbraio il sipario del Gerbino, ribattezzato per l'occasione "Politeama", si aprì su *I Borgia*, omaggio ad uno dei nostri più nobili autori dell'Ottocento, Pietro Cossa e, al tempo stesso, anche alla storia gloriosa del Gerbino, che quel dramma aveva tenuto a battesimo, vent'anni prima.

Era nato così quello che è considerato il primo vero tentativo di teatro stabile in Italia. Sulla scena, oltre a De Sanctis (che ufficialmente ricopriva anche il ruolo di "direttore tecnico"), i torinesi ritrovarono, dopo oltre due anni di assenza, la loro concittadina Giacinta Pezzana. Da quando si era stabilita a Acì Castello, nel 1887, la Pezzana aveva continuato a recitare in modo saltuario. Il "Teatro d'Arte" era il primo impegno di ampio respiro che la cinquantasettenne attrice aveva deciso di affrontare, verosimilmente perché ne riteneva meritevoli gli intenti, lei che fu sempre così fuori dagli schemi, battagliaiera nell'arte così come nella vita civile, animata da una forte fede repubblicana e mazziniana. Il suo era anche l'unico nome illustre in un complesso che deliberatamente non voleva mattatori o primedonne, ma solo professionisti eclettici e disciplinati, quali erano sicuramente Cesarino Dondini, Vittorio Rossi Pianelli, Oreste Bonfiglioli, Tilde Teldi, Gemma De Sanctis, Francesco Valenti. La compagnia, infatti, era stata sviluppata sulla base di quella che De Sanctis aveva guidato l'anno precedente al Carignano e all'Arena, includendo quindi anche l'ottima Clara Della Guardia. Fin dalla prima sera le attese, che erano elevate, non andarono deluse. Duemila persone – tale era la capienza del Gerbino – accolsero con calore *I Borgia*. A colpire, più di ogni altra cosa, fu l'allestimento, insolitamente curato. In effetti, l'attenzione riservata alla parte visiva fu uno dei più lodati meriti del "Teatro d'Arte", che con sagacia ne aveva assegnato la responsabilità al pinerolese Luigi Sapelli (il celeberrimo "Caramba", ossia senza alcun dubbio il massimo costumista del suo tempo e uno dei più ingegnosi in assoluto della storia del nostro teatro). Suoi erano i figurini disegnati per il dramma di Cossa, mentre le scene

provenivano dalle mani di Rovescalli e Riccardo Fontana.

Un bilancio dell'attività del "Teatro d'Arte" è presto fatto, in quanto l'esperimento, purtroppo, non riuscì a superare il primo anno. Dopo la fase iniziale al Politeama Gerbino, De Sanctis e i suoi si trasferirono al Carignano, per poi tornare nella sede ufficiale a partire da settembre e chiudere il 31 ottobre. In sette mesi vennero rappresentati novantacinque lavori drammatici di vario genere, di sessantanove autori, con una leggera prevalenza di quelli italiani (in appendice se ne dà il dettaglio puntuale). Circa le scelte di repertorio, non mancarono le polemiche, segno che nel mondo culturale cittadino l'iniziativa aveva forse anche destato rivalità e gelosie. Già nel mese di aprile lo scrittore Gustavo Balsamo Crivelli – il fondatore della "Società di Cultura" – aveva indirizzato a «La Stampa» una lettera (15) in cui contestava al "Teatro d'Arte" di non mantenere le promesse, particolarmente per quanto atteneva al sostegno di nuovi autori. A suo parere, ciò che si vedeva non era diverso da quanto si era sempre visto, fatta eccezione per le scenografie. E concludeva con una vibrante protesta per la bocciatura da parte del Comitato di un lavoro del giovane Francesco Pastonchi, uno dei più brillanti allievi di Arturo Graf, intitolato *Oltre l'umana gioia*. Forse Balsamo Crivelli, studioso di Gioberti e socialista, si attendeva più coraggio da parte di Lanza e dei suoi collaboratori. La sensazione peraltro è che in cima ai suoi pensieri vi fosse la difesa di Pastonchi. In fondo, il "Teatro d'Arte" era attivo soltanto da pochi giorni. Prontamente Lanza respinse ogni accusa, ma a quel punto intervenne personalmente Pastonchi, facendo capire senza mezzi termini che il rifiuto era stato deliberato in circostanze non propriamente regolari. Difficile dire se la congiura vi fosse stata o meno. E' però innegabile che attraverso il Comitato del "Teatro d'Arte" potesse esservi chi cercava di perseguire interessi personali. Non a caso uno dei suoi componenti, Giuseppe Cauda, critico drammatico della «Gazzetta di Torino» e personaggio molto attivo nella vita teatrale torinese di quegli anni, l'11 marzo si era dimesso, dissentendo rispetto al fatto che fosse consentito ai membri del Comitato di proporre propri lavori (infatti ne sarà rappresentato uno, di Camillo Sacerdote).

Dove però Lanza aveva ragione era nel sostenere che gli indirizzi del "Teatro d'Arte" non erano convenzionali. Non lo sarebbero stati fino all'ultimo, i dati parlano chiaro. Era prevalsa, è vero, una visione

retrospettiva, ma non banale, perché orientata a recuperare, anche degli autori abituali sulle scene, titoli desueti: di Scribe, *Una catena*; di Dumas fils, *I Danicheff*; di Ferrari, *Il codicillo dello zio Venanzio*; di Goldoni, *La famiglia dell'antiquario* e *Gli innamorati*; di Molière, *Lo stordito* e *Il medico per forza*; di Carrera, *La quaderna di Nanni*; di Giacosa, *Il marito amante della moglie*; di Augier, *Gli sfrontati*; di Sardou, *I nostri intimi*. In altri casi ci si trova di fronte ad autentiche operazioni culturali. Tali sono la *Merope* di Scipione Maffei, *Pluto* di Aristofane, *I suppositi* dell'Ariosto, la prima italiana de *L'asino e il ruscello* di Alfred de Musset. Rivisitate, si potevano vedere opere ormai "classiche", come *La fiera*, *La satira* e *Parini*, *I mariti*, *Tristi amori*. La centralità assegnata ad un Paolo Ferrari (presente con otto commedie) era bilanciata dallo spazio assegnato ad Ibsen (cinque titoli, fra cui una primizia per l'Italia, *Gian Gabriele Borkman*) e a capisaldi della drammaturgia russa quali *Pane altrui* di Turgenev e *La potenza delle tenebre* di Tolstoj. Bracco, Praga, Lopez, Rovetta rappresentavano bene la produzione nazionale degli anni immediatamente precedenti, mentre testi stranieri di varia qualità e importanza venivano fatti conoscere a Torino (*I corvi*, di Henry Becque) o erano introdotti in Italia (*Le tre figliuole del signor Dupont*, di Eugène Brieux; *Marianna*, di José Echegaray, futuro premio Nobel; *Caterina*, di Henry Lavedan; *Un cliente serio*, di Georges Courteline).

Ovviamente, la presenza di Giacinta Pezzana rese inevitabile la riproduzione dei suoi cavalli di battaglia: in primis, *Teresa Raquin* di Zola e Busnach, forse la sua più ammirata interpretazione, acclamata a Torino fin dai tempi del vecchio Gerbino; quindi *Serafina la devota*, di Sardou, *Esmeralda* di Gallina e *Medea* di Legouvé, fino a *La sposa d' Cavoret*, come ai tempi in cui appariva con Toselli al Rossini. Lo stesso accadde quando, nei giorni dell'Esposizione (che prevedeva anche una rassegna drammatica), il "Teatro d'Arte" invitò, quali ospiti d'eccezione, alcuni grandi della scena italiana d'un tempo. Il primo fu Tommaso Salvini, ancora potente in *Virginia* di Alfieri e *La morte civile* di Giacometti. Quindi il "Teatro d'Arte" riuscì a mettere a segno un colpo memorabile, convincendo a tornare per una sola sera sul palco non soltanto Graziosa Glech, attrice ritiratasi prematuramente nel 1891 facendosi molto rimpiangere, ma addirittura un mostro sacro quale Adelaide Ristori, la nostra massima

tragica, probabilmente nella sua ultima esibizione pubblica. Accadde il 15 giugno, di fronte ad una platea osannante. La Glech si esibì in *Pater*, atto unico in versi di François Coppée, la Ristori lesse il Canto V dell'*Inferno* dantesco. E per ricordare quegli eventi, il 25 settembre, in un angolo del Carignano, il teatro dove si erano tenuti, fu inaugurata (su iniziativa di Cauda) una lapide, ancora oggi visibile. Molte altre personalità illustri erano state annunciate, compresa la Duse. A venire furono invece soltanto Cesare Rossi e Luigi Monti, entrambi lontani da anni dal mestiere. Non poteva che essere carico d'un affetto sincero e commosso il saluto che i torinesi tributarono a Rossi, che si esibì nel "suo" Goldoni preferito, quello di *Un curioso accidente*. Un saluto che in realtà era un addio, dal momento che la morte colse Rossi pochi mesi dopo, il 1° novembre a Bari. Ed anche Monti, una delle non poche vittime dei disastri economici del capocomicato, ritrovò in quell'occasione, grazie alle accoglienze ricevute, la forza per rimettersi in gioco per qualche tempo.

L'elenco degli "esterni" che presero parte all'attività del "Teatro d'Arte" si chiude con il nome di Luigi Rasi. Rasi, che dal 1882 dirigeva la Scuola di Recitazione di Firenze, fornì un contributo di tutt'altra specie, nel quale si configurava un bell'esempio di collaborazione fra operatori teatrali. Egli, infatti, curò l'ardua messa in scena del *Pluto* e fu il protagonista di una serata decisamente insolita, nella quale oltre che nei monologhi di cui era specialista, si esibì quale dicitore di poesie di Carducci, Pascoli, D'Annunzio ed in alcuni interessanti melologhi, fra cui *Eleonora* (cioè *Leonore*), con parole di Gottfried August Bürger e musica di Franz Liszt.

All'interno di questo quadro senz'altro ricco e composito, non c'è dubbio che il panorama delle novità vere e proprie sia piuttosto sconsolante. Lanza per primo lamentava la qualità bassa degli scritti che pervenivano. Il risultato più significativo emerse dal secondo dei due concorsi indetti dal Comitato esecutivo dell'Esposizione. Il primo si era chiuso con la vittoria di *La moglie di un grande artista* di Ludovico Muratori. Tutt'altro che alle prime armi, trattandosi di un autore nato nel 1834 e molto attivo tra il 1850 e il 1870. Appena ventottenne anni ed esordiente era invece l'autrice di *Anima*, che il 29 ottobre un pubblico entusiasta fece trionfare nella sezione dedicata ai lavori in tre atti. Molto schiva, si disse che fosse in sala quella sera, ma in incognito. Parliamo di Amelia Pincherle Rosselli, la madre di

Carlo e Nello, irriducibili oppositori del futuro regime. Dopo l'assassinio dei figli, Amelia Rosselli sacrificò la sua limpida vocazione letteraria alla causa dell'antifascismo e delle sue vittime. Sensibile alle problematiche della condizione femminile, in *Anima* la Rosselli sviluppò la storia di una donna abbandonata dall'amato per avergli confessato di essere stata violata, da bambina. Il tema era quello della contrapposizione fra la verginità dell'anima e quella del corpo, trattato con semplicità e sicuro istinto teatrale. *Anima* fu infatti un'opera prima di notevole successo, subito ripresa molte volte sulle nostre scene, sia da Clara Della Guardia, la sua prima interprete, che da altre attrici quali Irma Gramatica, Emilia Varini, Teresa Mariani.

A fronte della sua breve vita, una piena valutazione del "Teatro d'Arte" dovrebbe anche tenere conto dei progetti non realizzati. Tra di essi troviamo *I tessitori* e *Hannele Mattern* (Hauptmann), *Emilia Gallotti* (Lessing), *Fedra* (Racine), qualcosa di insolito di Molière (*Giorgio Dandin*, *Le furberie di Scapino*, *Le preziose ridicole*) e Shakespeare (*Molto rumore per nulla*, *Macbeth*), un'*Arlesienne* di Daudet con gli intermezzi di Bizet e *In portineria*, quest'ultima a smentire – come qualcuno invece ha sostenuto – il disinteresse di Lanza per Verga. Lanza, del resto, le proprie idiosincrasie le dichiarava apertamente: a quel tempo, verso D'Annunzio; in futuro, verso Pirandello, col quale sarebbe entrato in forte polemica. Ma non si può accusarlo di passatismo o di essersi mosso all'interno di schemi ristretti, visto che, per esempio, non escludeva che il "Teatro d'Arte" potesse affrontare Maeterlinck.

Tutto rimasto nel limbo delle intenzioni, comunque. Chiuso il sipario del Gerbino il 31 ottobre, De Sanctis e Lanza fecero tappa al Civico di Vercelli, per poi dirigersi verso un inesistente avvenire. A causare il repentino abbandono del loro sogno furono sia divergenze di vedute all'interno dei promotori sia la difficoltà di sostenere i costi elevati degli spettacoli. Il pubblico, infatti, aveva risposto molto bene agli inizi, anche sull'onda della curiosità, ma in seguito iniziò a diradarsi, come spesso accade quando è l'impegno a guidare le scelte. Tuttavia la sfida era stata lanciata, coraggiosamente, ed una strada era stata indicata. Altri ne avrebbero raccolto l'eredità e l'avrebbero percorsa. Non tanto Ermete Novelli nel 1900, con la sua "Casa di Goldoni", che di stabile aveva soltanto la sede, quella del Teatro Valle di Roma, mentre per il resto era uguale in tutto e per tutto alle

ordinarie compagnie dell'attore. Piuttosto, la "Drammatica Compagnia di Roma" diretta dal critico Edoardo Boutet, attiva dal 29 dicembre 1905 al Teatro Argentina (ancora con l'indomita Giacinta Pezzana!), anch'essa non troppo a lungo ma con buoni risultati.

In quell'irripetibile 1898 Torino aveva tra l'altro contribuito all'eterno dibattito sulla crisi del teatro italiano ospitando il 5° Congresso drammatico nazionale, alla Società delle Belle Arti. I partecipanti avevano aperto i lavori il 28 settembre, assistendo poi ad una recita della compagnia del Gerbino in loro onore, nella quale vennero riprese *Merope* e *La moglie di un grande artista*. Cosimo Giorgeri Contri, al quale Lanza aveva ceduto la critica su «La Stampa», probabilmente per ragioni di opportunità, riferì in merito alle conclusioni (16), sempre le stesse: necessità di stimolare e proteggere la produzione nazionale, stabilità sovvenzionata con fondi governativi, abolizione dei ruoli, sviluppo delle scuole di recitazione, diminuzione delle tasse sull'apertura e sulla gestione delle sale. Ma c'era poco da illudersi. Certo il fallimento del "Teatro d'Arte" sembrò voler dire che alle compagnie di giro non v'era rimedio. Lanza stesso, che era uscito piuttosto scottato dall'esperienza, finì col convincersene, tanto da reagire con scetticismo (e forse anche un po' d'invidia) all'annuncio della nascita della "Stabile Romana", che avrebbe avuto il sostegno economico della Società degli Autori, del Comune di Roma e del Re (17). In realtà, non gli pareva una soluzione, qualora non accompagnata da una razionalizzazione del sistema. Meglio, allora, accogliere la provocatoria proposta lanciata dall'impresario Daniele Chiarella, chiudendo i teatri per un anno, per fare pulizia in un mondo dove

gli artisti drammatici formano non già una legione, ma un esercito di parecchie migliaia di persone. Il teatro è diventato un'agenzia di collocamento per gli spostati nella vita e nella morale [...], un esercito di irregolari, di mediocri, di meschini, di cattivi che si arrabbattono attorno alle soglie del Tempio, che formano la moltitudine errante per trecentosessantacinque giorni su tutti gli infiniti palcoscenici d'Italia. (18)

Prigioniero del pessimismo e dell'amarezza causati da una delusione che continuava ad essere viva nonostante il tempo trascorso, Lanza non riuscì neppure ad evitare di trattare con sussiego la compagnia di Boutet, quando si presentò a Torino nell'ottobre 1906 al Vittorio Emanuele.

Archiviato il "Teatro d'Arte", la prosa a Torino continuò ad estrinsecarsi con le consuete modalità. L'offerta comunque rimase enorme e, nella massa delle proposte, non mancarono momenti di rilievo. Tra l'altro la città, anche per la posizione geografica, da sempre era inclusa nei percorsi delle compagnie straniere in *tournee*, prime fra tutte quelle francesi. Gli anni a cavallo del secolo sotto tale profilo furono ricchissimi, come dimostra la panoramica completa di tutte le presenze leggibile in appendice. Vi troviamo praticamente tutti i grandi della scena francese dell'epoca, i quali spesso riuscivano ad ottenere il palcoscenico del Teatro Regio, che di norma non ospitava rappresentazioni drammatiche. Al Regio apparvero infatti Sarah Bernhardt nel 1898 e nel 1899 (negli abiti maschili di *Amleto*), Jane Hading nel 1902 e Coquelin *cadet* nel 1899. La sala abitualmente usata era però quella del Carignano, dove i torinesi applaudirono, fra gli altri, Gabrielle Réjane, Coquelin *ainé* (protagonista del *Cyrano de Bergerac* di cui era stato "creatore"), Eugène Silvain, e nuovamente la Hading e la Bernhardt. Diverse anche le novità presentate: per l'Italia, *Madame Sans-Gêne* di Sardou; per Torino, *Cyrano di Bergerac* (con Hirsch), *Zazà* di Berton e Simon, *L'aiglon* (nel 1900 con Jane Grumbach e solo cinque anni dopo con la Bernhardt) e *Monna Vanna* di Maeterlinck interpretata da Georgette Leblanc, musa e compagna del poeta e drammaturgo belga. Tuttavia, le cose più interessanti vennero da altre terre, anche molto lontane. Nell'anno dell'Esposizione, in novembre fu a Torino con la sua compagnia María Guerrero, la massima attrice spagnola dell'epoca e una delle maggiori di sempre. Mai, in Italia, si erano visti spettacoli curati con tanta minuzia e sfarzosa eleganza in ogni dettaglio grazie anche all'appassionato e generoso contributo, economico prima ancora che attoriale, del marito, l'aristocratico Fernando Díaz de Mendoza. Con Lope de Vega e Guimerá, in due sere al Carignano, la Guerrero – che era artista straordinariamente versatile ed aperta - destò meraviglia, entusiasmando anche la critica, che così scrisse di lei dopo *La niña boba*: «La sua recitazione mi fa l'effetto di un ricamo, talmente è leggiadra, finita, direi quasi carezzata con una incredibile delicatezza» (19). Dalla Danimarca, invece, proveniva Charlotte Wiehe-Berény, artista singolare, oggi del tutto dimenticata, che si proponeva come mima, cantante e attrice. Delle fredde lande di origine aveva poco, forse solo la vaporosa

chioma bionda, immortalata sui manifesti di Parigi che la ritraevano nelle più tipiche pose delle dive *belle époque*. Di fugace passaggio sulla scena del Gerbino nel dicembre 1902, a Lanza non dispiacque:

bella, simpatica, graziosa [...] ha fatto la pantomima tragica, ha recitato in una commediola leggera nordico-parigina, ha fatto la bambola, la regina, anzi, delle bambole, e ha terminato per cantarci un brevissimo motivo. (20).

La “commediola leggera nordico-parigina” è il motivo per il quale la ricordiamo, trattandosi del primo incontro dei torinesi con Arthur Schnitzler, e precisamente con *Abschiedssouper*, uno dei sette atti unici del ciclo *Anatol*, qui diventato, nell’adattamento di Maurice Vaucaire, *Le souper d’adieu*.

Viceversa, qualcosa di più di una curiosità è da considerarsi, il 23 e 24 aprile 1902 al Carignano, la presenza della Compagnia giapponese di Sada Yacco, con il marito Kawakami Otoijro, uno dei più importanti innovatori del teatro giapponese, artefice del tentativo di riformare il kabuki classico aprendolo agli influssi del teatro occidentale. Kawakami aveva anche adattato alla scena nipponica alcuni dei più noti drammi europei, come *La dame aux camélias*, proposto a Torino con altri lavori. Lanza confessò di trovarsi in difficoltà di fronte ad un teatro così differente dal nostro. Ma va a suo onore il fatto di essersi sforzato il più possibile di capirlo, come si ricava dal seguente giudizio sulla Yacco, che lo aveva colpito in particolare per come era capace di “morire”:

Tutte le migliori impressioni che si riportano dalle sue interpretazioni derivano dalla terribile efficacia veristica delle sue mimiche riproduzioni di morte [...]. Sada Yacco, pur non avendo la grandezza delle attrici europee a cui a qualcuno piacque avvicinarla, ha la singolare grandezza di una ancor vergine natura di artista, che sebbene ignori ancora in tutta la loro ricchezza ed ampiezza molti dei più efficaci e perfetti elementi dell’arte rappresentativa, sa produrre con ristretti mezzi profonde e non comuni sensazioni. (21)

Merita aggiungere che la Yacco aveva portato con sé niente meno che l’americana Loïe Fuller, una delle fondatrici della danza moderna, che si esibiva fra una *pièce* e l’altra. Si potrebbe quasi dire che una sofisticata avanguardia avesse fatto la sua comparsa nella città piemontese, anticipando di vent’anni qualcuna delle leggendarie

serate del “Teatro di Torino” di Riccardo Gualino.

Ma torniamo, per una sintetica carrellata conclusiva, alle principali compagnie italiane attive a Torino dopo l’Esposizione Generale e i primi anni del nuovo secolo, rinviando per una più ampia panoramica all’elencazione in appendice. Nel 1900 si mise prepotentemente in luce un nuovo eccellente complesso, quello diretto da Virgilio Talli, con Irma Gramatica e Oreste Calabresi. La Gramatica era da tempo nel cuore dei torinesi, che avevano imparato ad apprezzarla quale prima attrice con Raspantini. Con Talli la sua statura artistica era destinata a crescere notevolmente e lo stesso accadde per Ruggero Ruggeri, anche lui non nuovo a Torino (era stato visto con Gustavo Salvini e Bianca Iggius) ma finalmente inserito in un contesto in grado di valorizzarne al massimo le straordinarie capacità. Fra i molti successi della Talli/Gramatica/Calabresi – sempre di stanza all’Alfieri -, si possono ricordare almeno la prima locale di *Come le foglie* di Giacosa (17 settembre 1900), dopo il trionfo al Manzoni di Milano del 31 gennaio (ma con la Di Lorenzo/Andò). Un mese dopo, la Gramatica fu superba interprete di *Le due coscienze*, novità assoluta di Rovetta, salutata dalla critica come un felice ritorno dell’autore alla “commedia di caratteri”, mentre non altrettanta fortuna ebbe *Il più forte* (25 novembre 1904), l’attesissimo lavoro col quale Giacosa chiuse la sua lunga e importante vicenda artistica. Nel 1904 la compagnia fece inoltre conoscere ai torinesi *La figlia di Iorio* di D’Annunzio, senza la Gramatica ma con Teresa Franchini quale Mila di Codro, *Dal tuo al mio* di Verga (caduto sotto i fischi) e *L’albergo dei poveri* di Go’rkij. Tutto al Teatro Alfieri che Pietro Fenoglio, il massimo esponente del *liberty* torinese, aveva rinnovato nel 1901, poco prima dell’Esposizione di Arte Decorative di cui sarebbe stato promotore. *La figlia di Iorio* fu poi anche rappresentata da Giovanni Grasso nella versione “siciliana”. Infatti, il campo dialettale si era allargato e alle consuete compagnie piemontesi, milanesi e venete si erano aggiunte quelle napoletane (di Carlo Nunziata e Gennaro Cozzolino, o di Gennaro Pantalena con il celebre “macchiettista” Peppino Villani) e siciliane, come la compagnia di Grasso, nella quale agivano Mimì Aguglia e il giovane Angelo Musco. Intitolata a Giovanni Toselli, il 1° settembre 1903 venne aperta nella Sala Marchisio di via San Massimo 16 una scuola di recitazione a frequenza gratuita, che generosamente Giacinta Pezzana accettò di

dirigere.

Teresa Mariani, Virginia Reiter, Tina Di Lorenzo erano le altre attrici consolidate e immancabilmente presenti che i torinesi non si stancavano di applaudire, alle quali si aggiungevano, più saltuariamente, Italia Vitaliani o Emilia Varini; altre maturavano, come Ines Cristina, Emma Gramatica, Gemma Caimmi (la prima italiana a vestire i panni maschili del Duca di Reichstadt dell'*Aiglon* di Rostand), o cominciavano a farsi notare (la Franchini, Giannina Chiantoni, Alda Borelli, moglie di De Sanctis). Particolarmente importante fu l'attività svolta dalla compagnia di Tina Di Lorenzo, sempre all'Alfieri. Le si devono svariate "prime assolute", come *La morale della favola* e *L'ondina* (Praga), *Tutto l'amore* (Lopez), *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe*, in contemporanea con la Reiter/Pasta al Manzoni di Milano il 15 novembre 1901, con esito identico: applausi per il primo "bozzetto scenico", dissensi per il secondo. Tuttavia quella fu una stagione importante per la Di Lorenzo, con il trionfo personale ne *La samaritana* di Rostand (con i costumi di Caramba, le scene di Rovescalli e le musiche di Pierné) e, due settimane dopo, il felice debutto di *Romanticismo* di Rovetta (1° dicembre 1901).

Sul versante maschile gli appuntamenti costanti erano quelli con Novelli, Gustavo Salvini, Zacconi, che il 29 dicembre 1905 trionfò nel "suo" Cardinale Lambertini:

Ermete Zacconi fu un Lambertini così efficace, così misurato, così fine in tutte le sfumature della sua recitazione, che il protagonista della commedia del Testoni è certamente tra le cose più belle create nel genere comico da questo insigne attore, per cui non sono soltanto rivelati i tesori della commozone drammatica, ma anche quelli piacevoli del riso e dell'arguzia. (22)

Vennero però a mancare, purtroppo, Giovanni Emanuel e Claudio Leigheb, rispettivamente nel 1902 e 1903.

Quello di Emanuel fu un lutto cittadino, perché il grande attore morì a Torino, dove viveva ed era ancora stato ammirato al Carignano nell'ottobre 1900, tra l'altro nella prima locale de *Il vetturale Henschel* di Hauptmann, il dramma col quale due anni più tardi, all'Arena, si sarebbe misurato Ferruccio Garavaglia, uno dei talenti emergenti, futura irrequieta colonna portante della Stabile di Boutet. Quanto ad Alfredo De Sanctis, è con un po' di tristezza che si assiste

al suo "rientro nei ranghi". Infatti, nel luglio 1899, con il "brillante" Vittorio Pieri, agì all'Arena Torinese, poi al Gerbino. Tre mesi, tra molta routine e qualche simbolico richiamo al "Teatro d'Arte": *I Danicheff*, *Anima* e *Le tre figliuole del signor Dupont*, riproposto con un gesto d'orgoglio forse proprio perché di quell'esperienza era stato uno dei più solenni fiaschi.

Bisogna arrivare alla fine del 1902 per ritrovare il De Sanctis più autentico che, molto festeggiato, uscì di nuovo dall'ordinario con *Verso l'avvenire* di Hermann Heijermans, drammaturgo olandese di orientamento socialista che aveva interessato anche il Théâtre-Libre; quindi propose *Il lunedì delle rose* e *Una parola d'onore*, del tedesco Otto Eric Hartleben, il cui ricordo oggi è rimasto affidato al *Pierrot Lunaire* di Schönberg, quale traduttore delle poesie di Giraud. Infine, in prima torinese, *Quando noi morti ci destiamo* di Ibsen e, soprattutto, *I piccoli borghesi* il 22 gennaio 1903, considerata ufficialmente la data d'ingresso del teatro di Go'rkij in Italia. Quella breve stagione si tenne al Carignano, dove in ottobre De Sanctis tornò poi per commemorare il centenario alfieriano con un *Saul* in grande stile, niente meno che con Tommaso e Gustavo Salvini. In quell'occasione fu anche inaugurato il busto di Alfieri, opera dello scultore Cesare Reduzzi, che ancora oggi si può vedere sulla facciata del teatro. Verosimilmente non si sbaglia nel pensare che De Sanctis avrebbe preferito il Gerbino, che però a quel tempo era praticamente in agonia, con seri problemi di agibilità. Nel frattempo, anche l'appellativo di "politeama" s'era perso per strada e molti avevano ripreso a chiamarlo "teatro".

Archiviato il "Teatro d'Arte", il Gerbino aveva vissuto un 1899 comunque molto dignitoso. La prosa dovette farsi largo tra operetta e illusionismo, ma venne onorata dalla presenza della Duse e di Zacconi. Il 1900 si segnala per lo strepitoso successo dell'*Arlecchino re* dell'austriaco Rudolf Lothar. Un testo di sapore pre-espressionista, incentrato su un regicidio e quindi assai problematico nell'Italia sconvolta dall'attentato di Monza (a Milano, infatti, fu proibito). Rappresentato il 10 ottobre dalla Compagnia Raspantini con Luigi Vitti e Ines Cristina, a Torino fu replicato oltre quaranta volte, più di qualsiasi altro spettacolo di quegli anni. *Arlecchino re* fu effettivamente il canto del cigno del Gerbino, attivo ancora fino all'inizio del 1903. Il 24 febbraio un intrattenimento benefico "misto"



di prosa e musica (con l'operetta *Satana* di Camillo Viganò) fu una delle ultime manifestazioni che vi si tennero, se non l'ultima in assoluto.

Dopo una lunga chiusura, il 18 ottobre 1904 Domenico Lanza ne annunciò l'avvenuto passaggio in affitto al mobiliere Agostino Lauro, intenzionato a farne un magazzino (23). «Un morto che ebbe la sua gloria. Leviamoci il cappello», scrisse, con una secchezza che non riusciva a celare la profonda amarezza. Lauro poi lo acquistò e, nell'estate 1905, iniziò a demolirlo, dopo aver donato al Museo Civico il sipario dipinto da Angelo Moja, raffigurante «La Fiera di Senigallia». L'epicedio più commosso uscì dalla penna di Giuseppe Deabate, sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica»:

[...] il sentimento che infonde un vecchio teatro che crolla, un teatro ricco di ricordi e di tradizioni come è il nostro Gerbino, è [...] di una singolare e indefinibile tristezza, e riveste un carattere speciale e ci fa rievocare un mondo di passioni: le passioni di cui furono interpreti, per tanti anni i migliori artisti della scena italiana. (24)

Probabilmente l'abbattimento era stato parziale, dal momento che, a sorpresa, nel 1921 se ne ipotizzò un ripristino (25). Nulla più di un fuoco di paglia. Del Gerbino, come aveva scritto Deabate, sarebbe rimasto solo un «rimpianto, melanconico e soave». (26)

Eleonora Duse, come s'è accennato, era stata l'ultima grandissima a illuminarne la scena. L'avevamo lasciata al Carignano, nel 1897, nel suo primo vano tentativo di far gradire D'Annunzio ai torinesi. Ci riprovò al Gerbino, il 30 maggio 1899, con *La Gioconda*, portata in *tournee* per l'Italia, e fu più fortunata. L'autore, presente, condivise con lei, Zacconi e Emma Gramatica insistenti chiamate. Cauta la critica, ma non ingenerosa:

[...] malgrado difetti di concezione innegabili, la *Gioconda* rimane la più perfetta delle opere del D'Annunzio [...]. E poi, a parlar chiaro, troppa gente che non sa scrivere scrive per il teatro; ed è ora che si accorgano che anche il teatro è letteratura. (27)

Peraltro, Torino non fu mai città realmente dannunziana. La cultura locale non era in sintonia con il suo spregiudicato avventurismo politico, né tanto meno con le tendenze nazionaliste. Sul piano

artistico e specificatamente teatrale, il simbolismo faticava a essere capito (basta pensare al *Peleo e Melisanda* – così nella traduzione di Butti – di Maeterlinck, sepolto sotto l'ilarità generale al Carignano il 6 aprile 1903). D'Annunzio però era il letterato italiano più in vista del momento e non deve stupire la curiosità e l'attenzione che circondò la sua prima apparizione pubblica in città, il 25 gennaio 1901, per leggere «con voce chiara e squillante, con pronuncia perfetta, con dizione colorita» (28), la sua *Canzone di Garibaldi*, in un Regio gremito. E molto significativo è quanto accadde quando arrivò *Francesca da Rimini*, per la quale si aprirono di nuovo, eccezionalmente, le porte del Regio, il 15 gennaio 1902. In fondo, era lo spettacolo più costoso mai realizzato in Italia (si parlò di 400.000 lire) ed anche il primo ad essere concepito in modo veramente globale. I «cittadini della città virile» – così il Vate aveva chiamato i torinesi (29) – riservarono alla tragedia accoglienze analoghe a quelle ottenute alla «prima» romana. L'esito fu contrastato, con disturbi e fischi per i primi tre atti, applausi al quarto e un po' di stanchezza all'ultimo. Infine, prevalsero i consensi. Lanza fu critico verso la tragedia («Opera d'arte, dunque, e di poesia, non sufficiente opera drammatica») e manifestò riserve persino sulla Duse, che «ebbe momenti di mirabile arte, ma parve pure talora come smarrita, paralizzata» (30). Ma, da osservatore onesto qual era, non poté esimersi dal denunciare la presenza di frange di spettatori prevenuti, in particolare studenti agguerriti e assiepati nel loggione.

Certo nulla poteva far recedere l'attrice dalla sua ansia di rinnovamento. Fallito il sodalizio artistico e sentimentale con D'Annunzio, nella primavera 1904 corse a Parigi, dove incontrò Maeterlinck e la Leblanc. Andò da Worth, che per *Monna Vanna* le disegnò un costume «composto da un mantello nero e da uno stupefacente vestito bianco bordato d'oro.» (31) In giugno lavorò a Torino, al Carignano. Dalla capitale francese giunse per vederla Aurélien Lugné-Poe, il giovane regista e attore che, dopo aver lavorato con Antoine, aveva dato vita al Théâtre de l'Oeuvre, palcoscenico d'avanguardia. L'attrice l'aveva invitato, desiderando collaborare con lui. Lugné-Poe, che non sognava di meglio, si era precipitato. A Torino, in quei giorni, l'attrice sembrava rinata. «I capelli grigi coronano la sua testa come un'aureola di vecchio argento», scrisse Domenico Lanza (32), ma era l'unico segno del

tempo in una donna in tutto e per tutto lieta, vivace e attiva come in una seconda giovinezza. E molto determinata a difendere le sue scelte di repertorio, come si ricava dall'interessante intervista concessa a Lanza, normalmente ignorata dalle biografie:

Lavorare: agire, fare qualcosa ancora che non sia inutile. Non domando altro. Ora sto bene: mi sento forte, energica. Perché non dovrei consacrare queste mie forze al lavoro comune? Devo continuare a cantare per la millesima volta la Signora dalle camelie? E' pur necessario andare avanti: mutare: seguire la corsa incessante delle forme e delle idee [...].

La scena, naturalmente, non poteva che esaltare quello stato di grazia. Così fu descritta in *Casa paterna*:

Ieri sera Eleonora Duse ci è apparsa nella sua grandezza: una grandezza fatta di semplicità, animata da una sincerità intensa e squisita. [...] Eleonora Duse è stata non l'attrice soltanto che interpreta, ma l'anima stessa di Magda incarnata ed espressa con una meravigliosa ricchezza di sfumature, con una costante disciplina e sprezzo di ogni comune effetto, nella mobilità del volto, nella varietà della voce, negli scatti d'ironia, di amarezza, di ribellione, d'amore e di dolore. (33)

Non meno magnifica parve poi in *Monna Vanna*, che era il suo vero obiettivo della *tournée*: mancato, perchè il lavoro non piacque, così come non era piaciuto con la Leblanc.

Per quanto potesse essere frustrante, l'attrice non poteva rinunciare a concedersi nel vecchio repertorio se voleva che il pubblico prestasse attenzione al teatro che più le stava a cuore. Così fu anche a Torino nel dicembre 1905. Era il momento in cui aveva fatto un lavoro enorme su *Rosmersholm* di Ibsen, autore che a suo tempo aveva diffuso in Italia in modo determinante. Tra l'altro proprio a Torino, al Gerbino l'8 gennaio 1894, *Rosmersholm* era stato dato in "prima" nazionale, con Zacconi e la Aliprandi Pieri. La Duse ne aveva ripreso il testo, che Lugnè-Poe le aveva suggerito, cercando di attualizzarne la traduzione. Il 22 dicembre, al Carignano, tra Dumas, Pinero e Goldoni (ma anche un altro Ibsen, *Hedda Gabler*), i torinesi rimasero soggiogati dalla sua memorabile Rebecca West, personaggio che un anno più tardi a Firenze, a riprova di una sensibilità moderna assolutamente unica, istintivamente anticonvenzionale, l'attrice avrebbe ancora ripensato, mettendolo nelle mani di un pioniere

dell'avanguardia teatrale quale Gordon Craig. Scrisse Domenico Lanza:

Io non so se si possa attendere in un simile dramma più di quanto Eleonora Duse profuse con larghezza di regina col suo talento di interprete. Rebecca West esce dalla sua esecuzione con chiarezza, con lucidità di contorni non superabile. Sembra che tutta l'ideale significazione di questa figura femminile si condensi nell'azione rappresentativa dell'interprete. Eleonora Duse diffonde da ogni minimo particolare della figura di Rebecca non l'arido senso dell'astrazione simbolica, ma il senso di un'umanità inesprimibile. Essa ha superbe squisitezze di interpretazione: tanto nell'abbandono triste e melanconico, quanto negli scatti di energia, tanto nella calma dolorosa e forzata, quanto nel prorompere selvaggio quasi del suo istinto. Nel terzo atto, alla scena della confessione, ella ha un'intensità straordinaria di espressione; e nella scena finale del dramma giunge ad una fusione meravigliosa dell'elemento lirico col reale componendo un quadro di bellezza, di armonia e di poesia suprema. A lei dunque dobbiamo se il dramma d'Ibsen non solo ha potuto spiegare le sue riposte virtù di bellezza, ma se ha potuto contenere l'uditorio sotto il fascino di un'attenzione, talvolta religiosa. (33)

Torino e Eleonora Duse, dunque: un destino, un lungo filo che si stende lungo gli anni, senza spezzarsi mai. Come non leggere nel segno di una fiducia affettuosa e riconoscente la decisione di tornare alla scena, dopo dodici anni di silenzio, sulle modeste tavole del Balbo, il regno dell'operetta torinese, facendovi convergere gli occhi di tutto il mondo teatrale? Ce lo confermano le sue parole:

Avrei preferito riprendere all'estero, là si è più liberi, più slegati da tanti fili. Ma Torino non mi dispiace. Se incomincio da questa città, il tempo della mia assenza mi appare meno lungo. Torino ha molta parte nella mia vita. Recitando con Rossi ci ho avuto la prima valutazione. Mi sono sposata a Torino; a Torino ho fatto e disfatto la mia casa; a Torino ho recitato per l'ultima volta in Italia. Se riprendo di là, mi sembrerà più un continuare che un ricominciare. (34)

E' quanto accadde, trionfalmente, il 5 maggio 1921, accanto a Zacconi, con l'amato Ibsen de *La donna del mare*, seguito da *La porta chiusa* di Marco Praga, altro omaggio ad un drammaturgo che le era caro.

Per l'attrice, l'avvio di un ultimo, febbrile periodo di dedizione assoluta ad un ideale. Per Torino, uno dei momenti più memorabili di una storia che non cessa di stupire.

## Note

- (1) «La Stampa», 17-18 dicembre 1895.
- (2) «La Stampa», 31 dicembre 1895-1 gennaio 1896.
- (3) «La Stampa», 26-27 dicembre 1895.
- (4) «La Stampa», 19 febbraio 1896.
- (5) *ibid.*
- (6) «La Stampa», 28 settembre 1897.
- (7) In Helen SHEEHY, *Eleonora Duse*, Mondadori, Milano 2006, p. 169.
- (8) *Ivi*, p. 159.
- (9) «La Stampa», 26 novembre 1897.
- (10) «La Stampa», 14 aprile 1897.
- (11) «La Stampa», 5 luglio 1897.
- (12) Il giudizio di PIERO GOBETTI su Alfredo De Sanctis comparso prima su «L'Ordine Nuovo» (anno I, n. 135, 16 maggio 1921), fu poi dall'autore raccolto nel volume *La frusta teatrale*, contenuto in *Scritti di critica teatrale*, Einaudi, Torino 1974, da cui è tratta la citazione (p. 64).
- (13) “Il Teatro d'Arte – La trasformazione del Gerbino”, «La Stampa», 1 dicembre 1897.
- (14) «La Stampa», 24 febbraio 1898.
- (15) «La Stampa», 8 aprile 1898.
- (16) «La Stampa», 6 ottobre 1898.
- (17) «La Stampa», 4 luglio 1905.
- (18) «La Stampa», 28 luglio 1905.
- (19) «La Stampa», 5 novembre 1898 (recensione di Cosimo Giorgeri Contri).
- (20) «La Stampa», 18 dicembre 1902.
- (21) «La Stampa», 25 aprile 1902.
- (22) «La Stampa», 30 dicembre 1905 (recensione di Domenico Lanza).
- (23) “La fine d'un teatro”, «La Stampa», 18 ottobre 1904. L'annuncio fu dato, lo stesso giorno, anche dalla «Gazzetta del Popolo» (“La fine del Teatro Gerbino”, di Giuseppe Deabate).
- (24) “La fine del Teatro Gerbino”, «Gazzetta del Popolo della Domenica», n. 36, 3 settembre 1905
- (25) *Ibid.*
- (26) *Cfr.* «La Stampa», 2 febbraio 1921: “Torino riavrà il Teatro Gerbino?” (articolo non firmato).
- (27) «La Stampa», 31 maggio 1899 (recensione di Cosimo Giorgeri Contri).
- (28) «La Stampa», 26 gennaio 1901 (articolo di Dino Mantovani).
- (29) *Ibid.*
- (30) «La Stampa», 16 gennaio 1902.
- (31) SHEEHY, *cit.*, p. 217.
- (32) “Il ritorno di Eleonora Duse (Istantanee di conversazione)”, «La Stampa», 22 giugno 1904.
- (33) «La Stampa», 23 giugno 1904 (recensione di Domenico Lanza).
- (34) «La Stampa», 23 dicembre 1905 (recensione di Domenico Lanza).
- (35) In DOMENICO LANZA, *Mezzo secolo di teatro*, a cura di Alberto Blandi, Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, Torino 1970, p. 92.

## *L'altro spettacolo.*

### *L'operetta, la danza, il cinema e il divertimento leggero.*

Nell'animata e complessa Torino *fin de siècle*, stretta tra la frenesia e le contraddizioni della modernizzazione e le tensioni politiche e sociali, resa ansiosa dalla progressiva frantumazione di tradizionali punti di riferimento e piena di attese per il futuro, come gettarsi dietro le spalle, per un attimo, i fragori della fabbrica, l'ingombro dei ferri del mestiere o delle armi oppure, semplicemente, il peso della vita quotidiana? L'intrattenimento colto, è ovvio, non era alla portata di tutti, economica come culturale. Se però si voleva, semplicemente, evadere, svagarsi e magari anche sognare un poco, non c'era che l'imbarazzo della scelta. A patto di riuscire a raggranellare, almeno, i quaranta centesimi necessari per le marionette Lupi, nei cui spettacoli l'attualità si sposava con la fantasia:

Gianduja, tutti lo sanno, pianta ogni giorno le sue tende al vecchio teatro d'Angennes, e ci viene in numerosa compagnia di teste di legno d'ogni specie; c'è una ricca varietà di generali, di tutte le nazioni del mondo; di re e di principi, nei più fantastici costumi; di guerrieri abissini, copiosamente tinti di cioccolatte; di bersaglieri italiani, di fate, di principesse, di cinesi, di personaggi celebri. L'anno scorso c'erano parecchie edizioni del generale Baratieri; quest'anno il negus neghesti e la regina Taitù hanno sostituito lo sfortunato generale, e compaiono su la scena sotto forma più simpatica di una volta. Conseguenza della pace! [...] Pure, credete che siano solamente i piccini quelli che vanno al teatro Gianduja? Ma no, il pubblico là dentro è strano e misto assai, ed è anche fatto di persone grandi, maschi e femmine. I più curiosi mi sembrano appunto gli uomini. Sono soldati che hanno avuto il permesso serale, e che stanno lì, nel fondo della platea, con gli occhi fissi sul palcoscenico, e non trovano meno piacere dei bimbi, in tutte quelle fantasmagorie. [...] Quei soldati, quando saran tornati a casa, conteranno le meraviglie della città percorsa e diranno con orgoglio: «Andavo anche a teatro».

Oppure sono artigiani, operai modesti, cresciuti lontano dal mondo tranquillo di lavoro calmo (...). Sono i vecchi babbi, i vecchi zii, i vecchi celibi [...]. Ci sono quindi le donne. Le piccole fantesche, che ci vanno col loro soldato; le sartine e le modistine, non ancora *blasées* dei piaceri di questo mondo...drammatico, e che non gusterebbero quindi una commedia di Ibsen o d'Hauptmann; ma è un genere che va diminuendo: presto il loro gusto si raffina e le vedremo al Gerbino o, meglio, al Balbo, all'operetta. Ma poi ci sono pure le giovanette che fanno quasi una vita monastica; le zitellone un po' tristi, ingenue ancora, dai visi lunghi e pallidi, dagli

occhi attoniti. [...] Poi le mammine e le sorelle maggiori [...]. (1)

La gustosa descrizione è di Luigi di San Giusto, *nom de plume* della scrittrice triestina Luisa Macina Gervasio, una delle più attive personalità femminili della cultura torinese di quegli anni.

Se però è la quantità dell'offerta a dare la misura della domanda, allora non c'è dubbio alcuno su quale fosse lo spettacolo più popolare del tempo (in attesa di essere sostituito, a breve, dal cinematografo). Parliamo dell'operetta, che a Torino vantava una tradizione robusta. Infatti, la città piemontese, favorita dalla posizione geografica e da ragioni di contesto sociale e politico, era stata pioniera nella diffusione dei lavori parigini in Italia, grazie alle compagnie di giro (come quella, della famiglia Grégoire) e, in particolare, a Eugène Meynadier. Uomo di teatro dal fiuto infallibile, Meynadier nel 1849 pensò che potesse essere un buon affare far conoscere sulle nostre scene, nell'originale, il vastissimo repertorio del suo Paese (drammi, commedie, *comédie-vaudevilles*, fino ai primi successi offenbachiani dei Bouffes-Parisiens). A tale scopo scelse Torino come sede principale della propria compagnia, installandosi al d'Angennes e poi allo Scribe, teatro sorto nel 1858 per sua iniziativa.

A fine secolo, le fortune dello Scribe erano da un bel pezzo soltanto un ricordo. Non quelle dell'operetta, ormai diventata italiana a tutti gli effetti: nei testi, prontamente tradotti e adattati; nel gusto, sempre più lontano dalla finezza e dall'ironia che ne caratterizzava, nell'originale, i risultati più riusciti; infine, negli esecutori, dal momento che erano nati i primi complessi "specializzati", che andavano moltiplicandosi con rapidità. Quando poi qualcuno di questi, come quello gestito dallo "scapigliato" Antonio Scavini, decise di non limitarsi a produrre lavori stranieri, ma di crearne di propri (per esempio, nel 1869, *La principessa invisibile*, "fiaba umoristica in tre atti e sette quadri, ossia *féerie*, con musica di Michele Iremonger), ecco che anche il filone "italico" del genere poté dirsi avviato.

Così, da via della Zecca (ora via Verdi), dove sorgeva lo Scribe, il tempio dell'operetta torinese si spostò in via Andrea Doria, al Teatro Balbo, che era stato concepito come circo, ma poi modificato e progressivamente abbellito, ricevendo in dotazione quei tratti di accoglienza non sfarzosa né formale che più erano graditi ai

frequentatori di spettacoli per definizione vivaci e disimpegnati. Lo affiancavano, con minore intensità, il Gerbino e il Carignano e, sporadicamente, il Rossini o ancora lo Scribe. Quando poi la calura estiva si faceva sentire, le compagnie potevano talora trovare ospitalità nei “giardini” del Caffè Romano o del “teatro” (ma anche definito “politeama” o “birreria”) Lago Maggiore, luogo di ritrovo situato in via Nizza.

Le cifre dell’attività operettistica torinese, fra il 1896 e il 1905, parlano da sole: oltre duecento titoli, con settanta edizioni annue in media. Soltanto nell’anno dell’Esposizione, furono più di duecento le serate di operetta offerte. Prendendolo ad esempio, si vede che la dominanza degli autori francesi continuava ad essere sensibile: una cospicua parte del campo era saldamente occupata dagli ormai classici Offenbach, Hervé (al secolo, Florimond Ronger), Lecocq, quindi da Audran, Varney, Planquette fino al più giovane Messager. In rappresentanza del fronte mitteleuropeo, si avevano gli austriaci Suppé, Strauss *junior*, Zeller, Millöcker e Weinberger. Il pubblico sembrava non saziarsi mai di *Orfeo all’inferno*, *Santarellina* (così in genere era nota *Mam’zelle Nitouche*, di Hervé), *La figlia di Madama Angot*, *La mascotte*, *Fanfan la Tulipe*, *Le campane di Corneville*, *Les p’tites Michu*, *Boccaccio*, *Donna Juanita*, *Una notte a Venezia*, *Il venditore di uccelli*, *Lo studente povero*, *Madamigella Ettore...* E così via, in una lista interminabile di titoli e autori di cui, in molti casi, non si conserva memoria alcuna. Che dire poi delle *zarzuelas* spagnole, se non che non c’era compagnia italiana che non avesse in repertorio la popolarissima *Gran Vía* (“revista madrileña” di Federico Chueca e Joaquín Valverde), *Dos canarios de café* (di Felipe Espino e Angel Rubio), *Re e coscritto* e *I lupi marini* (cioè, *El rey que rabió* e *Los lobos marinos*, di Ruperto Chapí), *El dúo de la Africana* (di Manuel Fernández-Caballero). In tale ambito l’ultima novità, per Torino, si era avuta con *Le cinque parti del mondo*, trasformazione in operetta-*féerie* della zarzuela *Los sobrinos del capitán Grant* di Fernández-Caballero, realizzata dalla Compagnia Calligaris/Gravina e presentata dalla stessa al Balbo nell’aprile 1897, anno in cui al Carignano si esibì, con enorme successo, un complesso proveniente da Madrid.

L’operetta italiana stentava invece a decollare, con qualche

eccezione, come i fortunatissimi *Granatieri* di Vincenzo Valente, oppure *Il marchese del Grillo* di Giovanni Mascetti, creata in dialetto romanesco su libretto di Domenico Berardi nel 1889, ma giunta a Torino solo nel 1896 al Balbo, nella versione in lingua portata al successo dalla Compagnia Ciro Scognamiglio. Era ancora lontano il suo momento di maggior splendore, collocabile nel secondo e terzo decennio del ventesimo secolo, quando ai nomi di Giuseppe Pietri, Virgilio Ranzato, Mario Costa, Carlo Lombardo (uso firmarsi *Léon Bard* o *Leplanc*) si aggiunsero quelli dei più blasonati Leoncavallo e Mascagni, fatalmente attratti dalla “piccola lirica”, lambita persino da Puccini con *La rondine*. La vocazione di Carlo Lombardo – compositore, librettista, abile rimaneggiatore di lavori altrui, quindi editore e direttore di compagnie – all’indiscusso ruolo di protagonista dell’operetta italiana si era però delineata già nell’ultimo scorcio dell’800, e Torino vi aveva fatto da sfondo, tenendo a battesimo il suo primo lavoro, *Un viaggio di piacere* (Gerbino, 1891), quindi *I coscritti* e *La milizia territoriale* (Balbo, 1892 e 1896).

Come ormai d’abitudine, nel 1898 a Torino i migliori complessi operettistici italiani sfilarono sulla ribalta, spesso sfidandosi l’un l’altro in esibizioni ravvicinate, quando non in contemporanea, dello stesso titolo. Distinguendosi in un panorama affollato ma piuttosto pressapochista, alcuni di essi avevano maturato la consapevolezza che l’operetta, per quanto genere “leggero”, meritasse una maggior dignità esecutiva e avevano prodigato sforzi in tal senso, riuscendo così a raggiungere apprezzabili livelli qualitativi. Tali erano senz’altro le già citate Compagnie Calligaris/Gravina e Ciro Scognamiglio, la Compagnia Raffaele Tomba, la Compagnia Francesco e Aristide Gargano. Lo stesso può dirsi per le compagnie Vitale, Palombi, Maresca/Raineri, Severini/Leoni, tra le più attive a Torino a cavallo tra i due secoli. Ciascuna con la propria “divetta”, espressione del graduale consolidarsi di una nuova figura, la “primadonna dell’operetta”. Di norma, una precoce figlia d’arte, gettata sul palcoscenico dalla famiglia a fare di tutto un po’. La sua provenienza poteva essere, spesso, la ribalta del *café chantant*, trampolino di lancio per l’applauso di più vaste platee. Talvolta poteva trattarsi anche di una transfuga dal mondo del melodramma, indotta al ripiego da una spietata concorrenza con la quale la modestia dei mezzi naturali non le consentiva di competere. Certo,

l'avvenenza, la *verve*, la simpatia e la versatilità venivano prima di ogni altra cosa, a cominciare dalle doti canore. Dunque, la presenza in palcoscenico di un'artista non in conflitto con le note poteva essere un avvenimento meritevole di menzione, come si sentì in dovere di fare Luigi Alberto Villanis a favore di «una fra le poche cantanti d'operetta, presso cui la voce e la giusta intonazione non siano lettera morta» (2). L'elogiata era Juanita Many, la cui bravura offrì al critico l'occasione per ricordare, non a torto, che l'operetta degli anni d'oro aveva una dignità musicale della quale si stava perdendo traccia, nelle esecuzioni così come nelle composizioni (nella fattispecie, il biasimo era per *Il viaggio di Susetta*, di Léon Vasseur):

[...] dappoiché la Compagnia Maresca si è aggregata quest'ottimo elemento, credo riuscirebbe utile l'abbandonare una buona volta questi generi ibridi, ove, sotto l'orpello dell'eterna decorazione, si nasconde la miseria dell'arte. Anche l'operetta ha un passato, ed un bel passato; la vitalità sua nell'ora presente è tale, che maestri portati alle stelle chiedono ai suoi ritmi brillanti, alle gaie sue trovate melodiche, il successo agognato; e *Bohème* [il riferimento è, chiaramente, al secondo atto dell'opera di Puccini, *n.d.r.*] ne è la prova migliore. O perché dunque si ricorre alla peggiore zavorra, quando i lavori del passato sono pieni di vita e di seduzioni, e buoni elementi di canto sembrano permetterne un ottimo risveglio? (3)

Le operettiste celebri di quel periodo rispondono però ad altri nomi, meno "esotici" di quello di Juanita Many. Da ricordare, innanzitutto, è la piemontese Giuseppina Calligaris, principale attrazione della compagnia che portava il suo nome, unito a quello di Cesare Gravina (in seguito, sarà con Carlo Lombardo). A dodici anni cantava a Torino al Caffè San Carlo. Votatasi all'operetta, veniva considerata una delle poche, in Italia, capaci di interpretarla con vivacità ma senza compromissioni di gusto. Adele Marchesi Coniglio era la star della Compagnia Tomba, Elodia Maresca (dopo la Many) quella dell'omonima compagnia, mentre con i Gargano brillava Pina Ciotti. Fiorentina, si era fatta le ossa a Napoli con il grande Maldacea, formando poi, con il fratello Arturo, una delle più celebri coppie di "duettisti" di caffè-concerto dell'epoca (a Torino, li troviamo al Romano, nel 1896). Morto anzitempo, nel 1897, il bravissimo Arturo Ciotti (i cui monologhi pungenti e arguti furono poi ripresi da Petrolini), Pina Ciotti passò all'operetta, nella quale si conquistò una certa fama.

Analogamente a quelle drammatiche, le compagnie operettistiche erano soggette a un continuo rimescolamento di artisti che passavano dall'una all'altra e, nei casi migliori, ne assumevano la responsabilità. Con Gargano, per esempio, si esibiva anche Amalia Soarez, prima di mettersi in proprio, al fianco del tenore Dario Acconci. Con Ciro Scognamiglio, invece, lavoravano Silvia Gordini e il marito, Giulio Marchetti, animatori, dal 1900, di un insieme di notevole livello, probabilmente senza confronti in Italia soprattutto sul piano visivo, affidato all'inesauribile fantasia di Caramba, *alias* il pinerolese Luigi Sapelli, che fu per un quarantennio (morì nel 1936, quando ancora operava come direttore degli allestimenti della Scala) una delle più geniali personalità della scena italiana. Vale la pena di ricordare che a Torino Caramba aveva mosso i primi passi, innanzitutto come giornalista-vignettista di fogli satirici, quali «Il Fischietto», poi diventato «La Luna» (di cui sarà direttore), o collaborando a quotidiani come «La Gazzetta del Popolo». Il 1897 fu un anno decisivo per il suo talento di costumista: la rivelazione passò prima per la porta del Regio, con *La forza d'amore* di Arturo Buzzi Peccia, quindi attraverso quella del Balbo, dove Scognamiglio lo sperimentò per *D'Artagnan* di Varney e *Rolandino* di Valente, decidendo di prenderlo stabilmente con sé. Poi, nel 1898, Caramba partecipò all'esperienza del Teatro d'Arte (4), sia come figurinista e bozzettista, sia in qualità di responsabile della messa in scena. In seguito, la sua inventiva avrebbe esplorato qualsiasi tipologia di spettacolo, dall'operetta (praticamente tutte le maggiori compagnie italiane si avvalsero della sua firma prestigiosa) al melodramma, alla prosa, al cinema, con commissioni da tutto il mondo. Caramba non fu soltanto un insuperabile creatore di migliaia e migliaia di costumi, realizzati tra l'altro con uno scrupolo quasi maniacale nella scelta e nella lavorazione delle stoffe. In realtà, è da considerarsi tra coloro che più contribuirono, in un'Italia decisamente arretrata sotto tale profilo, al formarsi di una autentica coscienza artistica visiva, estesa all'intero spazio scenico, unitaria e stilisticamente consapevole. Nel 1898, proprio da Scognamiglio furono siglati gli avvenimenti più memorabili della stagione operettistica torinese. Una grande folla accorse al Balbo, il 27 ottobre, per la "prima" italiana in italiano (versione di Luigi Alberto Villanis) de *La cicala e la formica*, ossia *La cigale et la fourmi, opéra-comique* tratta da La Fontaine e

musicata da Edmond Audran ben dodici anni prima:

[...] un successo splendido; successo di musica, di esecuzione, di messa in scena, e tale da soddisfare l'autore, gli artisti, il direttore, il disegnatore, il vestiarista, lo scenografo, ecc. [...] La signora Marchetti fu una *Cicala* ammiratissima per canto e azione. La Del Lago una *Formica* appassionata. (5)

Una valanga di richieste di *bis* e ben trentuno rappresentazioni di fila non erano un fatto così comune, neppure nel mondo dell'operetta. Solo un po' meno clamoroso, ma pur sempre lusinghiero per Ciro Scognamiglio, il direttore d'orchestra Raffaello Ristori, Caramba, lo scenografo Angelo Bosio, Silvia Gordini Marchetti, Italia Del Lago, Giulio Marchetti e tutti gli altri membri dell'ottima compagnia, era stato il precedente esito (2 settembre) di *Les p'tites Michu* di André Messager. Di Messager i torinesi avevano già conosciuto *La Basoche, opéra-comique* che il Regio nel 1893 aveva "osato" inserire nella regolare stagione, con il libretto tradotto da Ruggero Leoncavallo e Ettore Gentili e recitativi musicati in luogo del parlato. C'era stata battaglia, allora, presente l'autore, con fischi e applausi. Immeritati, i primi, dettati da una posizione pregiudiziale nei confronti di un lavoro ritenuto troppo leggero e quindi "indegno" della massima sala cittadina. Messager, infatti, fu compositore colto, raffinato ed elegante, nonché direttore d'orchestra di talento, ammirato da Debussy che gli dedicò *Pelléas et Mélisande*, di cui diresse la "prima" assoluta, così come quelle di *Louise* di Gustave Charpentier e *Grisélidis* di Massenet. A partire dal 1898 *Les p'tites Michu* furono immancabili sulle scene torinesi, che videro anche il ritorno, nel 1903 e 1904 al Balbo, della *Basoche*, e l'arrivo di un'altra celebre operetta di Messager, *Véronique* (Teatro Alfieri, 15 marzo 1901, Compagnia Giulio Marchetti).

Estendendo lo sguardo oltre l'anno dell'Esposizione e fino a tutto il 1905, fra le numerose operette presentate per la prima volta a Torino spiccano sicuramente *Il Mikado* della rinomata "ditta" Arthur Sullivan (compositore) e William Gilbert (librettista) e *La geisha* di Sidney Jones (rispettivamente, 10 febbraio 1899 al Gerbino e 23 gennaio 1901, compagnie Scognamiglio e Soarez/Acconci). Un'incursione britannica sul fronte operettistico franco-austriaco-italiano, efficace e non effimera non tanto nel caso della "Savoy-

Opera" (così erano denominati, dal teatro londinese dove erano abitualmente rappresentati, i lavori di Gilbert e Sullivan, poco esportabili a causa della difficoltà di tradurre i testi, fortemente satirici e fitti di riferimenti all'attualità), quanto piuttosto in quello della "musical comedy" di Jones, che però l'anno seguente con *San-Toy* non incontrò affatto. E in quest'ambito può anche essere ricordata *La bella di New York*, dell'americano (ma nato in Germania) Gustave Kerker, storia di una ragazza dell'Esercito della Salvezza approdata al Balbo il 14 maggio 1902, con la Compagnia Maresca.

Comunque, il tavolo delle novità era pur sempre occupato in larga misura dall'inesauribile serbatoio francese: *La poupée* di Audran, il 4 marzo 1899 al Gerbino, con Amalia Soarez protagonista (sarà il suo "cavallo di battaglia"), ripresa al Balbo, ad appena tre giorni di distanza, da Vincenzina Barbetti della Compagnia Maresca; la "prima" italiana di *Shakespeare!* di Gaston Serpette (Gerbino, 10 febbraio 1900, compagnia Soarez/Acconci); *I saltimbanchi* di Louis Ganne (Balbo, 2 ottobre 1900, Compagnia Maresca/Raineri: nel cast, una futura celebrità della lirica, il soprano Juanita Caracciolo, allora bambina); *La jolie repasseuse* di Léon Vasseur (Balbo, 9 luglio 1902, Compagnia Vitale); *Surcouf* di Planquette (Balbo, 2 ottobre 1902, Compagnia Marchetti). Peraltro, vi fu anche un grande successo tutto italiano: *Dall'ago al milione, féerie* in tre atti e dodici quadri di Luigi Dall'Argine, sfarzosamente realizzata da Caramba il 2 dicembre 1904 al Balbo, per Maresca.

Infine, pur nella loro singolarità, apparentabili all'operetta possono essere considerati gli strampalati spettacoli allestiti dall'attivissima goliardia torinese, che aveva in Attilio Gilbert de Winckels il suo "genio" musicale. Per gli universitari il modo tipico di far sentire la propria voce a corollario di un evento era quello di replicarlo in parodia. Così, la risposta al clamoroso esordio di Toscanini al Regio con il wagneriano *Crepuscolo degli dei* fu data il 9 febbraio 1896 nella Sala Eldorado della Galleria Nazionale, con *Il crepuscolo delle idee*, «terza portata della grulleria *L'anello del Ni (ben lungo)* di Bombardo Cracner», ossia Gilbert de Winckels, impegnato anche sul podio, mentre i costumi erano di Caramba. Il contributo goliardico all'inaugurazione dell'Esposizione fu invece *La Gran Via Bicerina*, definita, un po' pomposamente, «opera-ballo studentesca», sempre

con musica di Gilbert de Winckels e libretto di Fra' Longino e Caronte (pseudonimo del disegnatore umoristico Arturo Calleri). Presentata al Vittorio Emanuele il 23 aprile 1898 (e lì ripresa nel 1906), altro non era che una divertente stramberia nella quale - fra fannulloni, sartine, carabinieri, studenti, operai - le strade e le piazze cittadine cantavano, mentre a danzare erano tutte le «specialità piemontesi», ossia

Balie, Marghere d'Avôret, Brentatori, Spazzacamini, Automobilisti, Canottieri, Tamburini, Caramelle, Giandujotti, Tircetti, Grissini, Tupin, Bicerini, Giornali, Manifesti ambulanti, le Regine di Porta Palazzo e di Parigi, ecc., ecc. (6)

Per l'altra danza, invece, quella vera, non erano tempi altrettanto proficui.

Torino vantava in campo coreutico una lunghissima tradizione, con la Scuola di ballo del Teatro Regio, risalente al 1727. La sua soppressione, nel 1889, segnò l'avvio di un declino culminato, dopo la stagione 1899-1900, nell'abbandono della tipica prassi del ballo abbinato allo spettacolo melodrammatico, inserito spesso tra un atto e l'altro di esso. Una consuetudine che aveva dato vita a non poche pagine gloriose della storia del Regio e che il pubblico apprezzò sempre molto, forse anche troppo, secondo alcuni, che lamentavano l'assenza di analogo interesse per l'opera lirica, ascoltata distrattamente e la cui esecuzione era disturbata da un continuo chiacchiericcio. Come Giuseppe Depanis, che descrisse tale stato di cose in una gustosa pagina, giustamente molto citata:

Durante il ballo, vedi bizzarro caso, era tutt'altra cosa. Gli abbonati, sbrigate le visite, rientravano nelle poltrone e nelle barcaccie e, non appena il sipario si alzava per l'azione coreografica, al brusio di poco innanzi sottentrava un silenzio che aveva del solenne. I polpacci e le piroette delle ballerine ottenevano ciò che le melodie dei maestri, le ugole dei cantanti ed i suoni dell'orchestra non avevano ottenuto: raccoglimento ed attenzione. Ed è per questo che usavasi inframezzare il ballo coll'opera; dopo il secondo atto se in tre e dopo il terzo se in quattro, sospesa l'opera, le ballerine ed i tramagnini eseguivano le loro evoluzioni, per lo più verso le dieci e mezza. (Non dimentichiamo che lo spettacolo incominciava alle sette e mezza). Dopo il ballo, gli abbonati abbandonavano il teatro; gli artisti lirici, poverini, ripigliavano possesso della scena e l'ultimo atto dell'opera si svolgeva in mezzo ad un relativo silenzio, ma a teatro semi-vuoto. Piacevole ventura codesta di cantare

prima dinnanzi ad un pubblico disattento e chiaccherone e quindi alle panche vuote di spettatori! (7)

Un malcostume che toccò il culmine all'inizio della seconda metà dell'800 e con il quale iniziò a combattere Carlo Pedrotti, ma che era duro a morire, tanto che ancora all'epoca di Toscanini la maleducazione del pubblico, sia pure già più contenuta, rappresentava a volte un problema.

Verso fine secolo, l'amore per la danza sembra affievolirsi. Nel proliferare delle più disparate forme di spettacolo, il desiderio di svago disimpegnato ad esso sotteso aveva di fronte a sé svariate alternative. Inoltre, va considerato che il genere era decisamente in crisi, in Italia. L'ultima sua significativa stagione, quella dei grandi balli storico-fantastico-allegorici con i quali il coreografo Luigi Manzotti e il compositore Romualdo Marengo avevano celebrato miti e simboli di una contemporaneità in continua e vorticosa evoluzione (gli ideali risorgimentali, le conquiste della rivoluzione industriale, il Progresso, lo Sport, l'Amore...), era ormai in fase di esaurimento. Quasi contemporaneamente, all'estero, le americane Loie Fuller, Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis, da un lato, e Sergej Diaghilev con i suoi Ballets Russes, dall'altro, stavano per porre i fondamenti della danza moderna.

E dunque, a Torino, una cinquantina di titoli in dieci anni sono poca cosa. Talora, il vuoto è assoluto, come nel 1903, anno del tutto privo di danza, a quanto risulta. La situazione si ripete l'anno seguente, in cui la maggiore attrazione coreografica fu una "goliardata", ossia *Apogoliateosi* dei fratelli Cecchetti, messa in scena da Caramba e interpretata da studenti (Teatro Alfieri, 19 aprile).

Un'epoca parve chiudersi, al Regio, nei primi mesi del 1900: Achille Coppini riprodusse la vecchia coreografia che Ippolito Monplaisir aveva realizzato per il ballo *Brahma*, su musica di Costantino Dall'Argine, mentre in *Rosa d'amore*, recente ma stanca prova di Manzotti (musica di Josef Bauer), si ammirò una delle ultime esibizioni di Virginia Zucchi, la *Divina Virginia* che, in anni di lavoro a San Pietroburgo con il grande coreografo Marius Petipa, era diventata un modello per le giovani generazioni di ballerini russi. Scomparso dal maggiore teatro cittadino, il ballo non smise di fare da



complemento all'opera nelle stagioni del Vittorio Emanuele o del Balbo. La qualità non poteva certo essere la stessa, ma, soprattutto nella sala di via Rossini, non mancarono produzioni interessanti, come quella de *Il trionfo della moda* (28 ottobre 1899), novità assoluta nonché uno degli ultimi lavori di Luigi Danesi (musica di Andreoli), coreografo stilisticamente affine a Manzotti (di Danesi al Vittorio era stata vista, l'anno precedente, *Messalina*, con musica di Giaquinto). Sempre al Vittorio si deve l'unica apparizione, in quegli anni, di *Coppelia* di Léo Delibes (11 novembre 1896), con la coreografia di Ercole Cinquegrani, interpretata da Adelina Sozo.

In tale quadro, la figura di Romualdo Marengo risulta pur sempre centrale, caso raro (almeno in Italia) di musicista capace di porsi in luce autonomamente, non del tutto subordinato al coreografo. Il Regio ne propose *Day-Sin* (1897), *Bianca di Nevers* (1898, associata alla pucciniana *Bohème*) e *Excelsior* (1899), il Vittorio Emanuele *Sieba* (1901) e *Haydée* (1902). Inoltre, nell'autunno 1897 il Teatro Carignano allestì una apposita stagione a lui dedicata. Dirette dall'autore, coreografate e interpretate da Giovanni Pratesi, si videro *La figlia di Bobby*, *Dolores*, *A la belle étoile* e un numero della sua ultima creazione, *Sport*.

Però, a giudicare dalla numerosità delle produzioni, il fatto più eclatante di quegli anni è il successo della pantomima *Histoire d'un Pierrot*, che il compositore tarantino Pasquale Mario Costa – oggi più ricordato come autore di molte romanze e canzoni, oltre che della popolare operetta *Scugnizza* – aveva fatto esordire a Parigi nel 1893. A Torino se ne ebbero undici edizioni tra il 1896 (diretta dall'autore) e il 1905. In generale il lavoro godette di una fortuna straordinaria, se si pensa che nel 1913 Baldassarre Negrone ne ricavò un film, con Francesca Bertini e Leda Gys, e che ancora era rappresentato negli anni '30.

In fondo, il favore per l'*Histoire d'un Pierrot*, vicino allo spirito del mimodramma, era un segnale dell'inattualità della danza vera e propria, svilita anche dal proliferare delle compagnie "eccentriche", dove balli e balletti si alternavano a operette o numeri di "arte varia". Tali erano, per esempio, attive al Balbo nel 1899, la Compagnia di balli e zarzuele Gelmini e la Compagnia comico-lirico-coreografica e di varietà diretta da Romeo Francioli, con titoli quali *Y-Thea-Zy* (di Razzello e Galleani), *Le grisettes di Torino* (di Francioli e

Cimmaruta), accanto a un antico classico, *La fille mal gardée*.

Anche per la danza i tempi cambiavano velocemente. Il 15 marzo 1905, mentre provava al Lirico di Milano il suo ballo Sieba, Luigi Manzotti morì improvvisamente. Ettore Moschino lo commemorò così:

Con lui si spegne un genio della danza e si chiude un ciclo d'arte. Il ballo attinse per lui altezze vertiginose e s'allargò in forme inaudite. Nessuno, al mondo, l'eguagliò in ricchezza di fantasia e in armonia di figurazioni. Fu, nell'istesso tempo, disegnatore, pittore e macchinista, poeta dei colori e conoscitore del corpo umano. Ebbe in sé la potenza iniziatrice del choregos ellenico, ordinatore di bei passi, e l'opulenza galante e trionfale del Re Sole, inebriato di danza. Egli era nato coreografo, gli spiriti della danza erano nella sua anima, naturalmente, come i colori in un fiore. (8)

Un epicedio dal quale emergeva, sia pure non filtrata attraverso una particolare coscienza critica, la consapevolezza che la danza italiana fosse arrivata al termine d'uno sviluppo oltre al quale nulla era dato scorgere. Il nuovo avanzava al di fuori dei nostri confini, impetuosamente. Talora si spingeva fino a noi, come quando, a Torino, volteggiò fra luci e suoni, vestita di seta colorata, la statunitense Loie Fuller, fra un atto e l'altro del teatro giapponese di Sada Yacco. Anche se nessuno poté rendersene conto, il 23 e 24 aprile 1902, al Teatro Carignano, la danza del ventesimo secolo aveva fatto la sua comparsa, con una delle sue più rivoluzionarie personalità.

Probabilmente, più che un'innovatrice, la Fuller parve un'eccentrica, un'originale. Del resto, al bizzarro, al "meraviglioso", all'esotico i torinesi erano piuttosto abituati e sembravano goderselo con disincantata curiosità.

L'occultismo e l'impossibile, per esempio, erano diventati una vera e propria mania, con moltiplicazione di divinatori del pensiero e ipnotizzatori, digiunatori e fachiri (come tal Papuss, sigillato in una bara di vetro per nove giorni e nove notti nei sotterranei del Caffè Romano, nel 1899). Le palesi cialtronerie erano la regola, ma poteva accadere che qualche illusionista particolarmente abile riuscisse a ammantare le proprie esibizioni di un alone di scientificità, attraendo anche l'attenzione di medici e studiosi. E' il caso del belga Pickman

che, ogni volta che si presentava nella positivista Torino, teneva l'esaurito per settimane. Come accadde, puntualmente, al Teatro Scribe nel dicembre 1898, dove gli fu accordata totale fiducia:

E' peraltro a notarsi come i fenomeni presentati dal Pickman, che nove anni or sono erano stati accolti con estremo scetticismo, così dagli scienziati come dagli indotti, non incontrino quasi più ora un incredulo. (9)

Se il paranormale non faceva più paura, figuriamoci chi semplicemente proveniva da terre lontane... Infatti, quando al Rossini, nell'aprile 1897, fece tappa una «compagnia di giavanesi di Solò autentici» per «dare saggi della loro cultura», i giornali la presentarono così:

Noi li abbiamo visti i componenti di questa numerosa comitiva. Sono tipi interessanti e per la loro figura, pel loro colorito e per la foggia dei vestiti. Sono alloggiati negli stessi camerini del teatro, e da gente laboriosa, lavorano tutto il giorno nei camerini e nel cortile stesso del teatro, facendo cucina, lavando i panni e mettendo le cose in ordine come buone massaie e buoni padri di famiglia. (10)

Per l'occasione, il foyer del teatro era stato adibito ad esposizione di «animali rari». Chi però gli animali li voleva vedere non inoperosi, non aveva che l'imbarazzo della scelta. Innanzitutto, erano a sua disposizione, ospitati ogni anno dal Vittorio Emanuele o dal Balbo, i migliori circhi equestri, che offrivano un programma composito. Come quello della famosa *troupe* Schumann. Cento cavalli e centocinquanta elementi, per ospitare i quali si fu costretti ad adattare il Vittorio:

l'entrata della pista è collocata dal lato del palcoscenico, che fu diviso in due, [...] si è aumentata nelle sale la illuminazione mercé lampade elettriche ad arco. [...] Furono particolarmente ammirati i numerosi clowns, fra cui abilissimi saltatori, il Trio Palmers, composto da un uomo e due signorine acrobate, una delle quali esegue in aria il doppio salto mortale, i dodici cavalli mori ammaestrati e presentati dallo Schumann, le quattro quadriglie di altri cavalli ecc., ecc. (11)

Il successo del Circo Schumann fu trionfale, superato solo da quello del rumeno Circo Sidoli, per la prima volta al Balbo nel 1901. Ancora poco rispetto a quanto sarebbe accaduto nel 1906, quando 80.000 persone si entusiasmarono di fronte allo spettacolare *show* del

colonnello Cody, il leggendario “Buffalo Bill”, sui prati di Piazza d'Armi.

Per gli animali addomesticati ci si poteva però anche recare al Caffè Romano ad ammirare *Kasiki*,

cioè 14 cani sapienti che eseguono “un dramma in mare”. Bisogna vedere a qual punto è giunto l'ammaestramento di queste care bestiole: esse fanno la bambinaia, salvano dalle acque un neonato, l'accarezzano, lo baciano, poi remano in barca...e finalmente tre cani eseguono la danza serpentina con tanta grazia e comicità da strappare l'applauso. (12)

Quindi, in chiusura, dopo aver pazientemente ascoltato «la signora Balfa, arpista», non restava che abbandonarsi all'agognato traguardo,

il *Valse Désabillante*, della Ferny. Questa, cantando, si toglie a poco a poco le vesti e giunge fin dove decentemente si può giungere. (13)

Ma il Romano era pur sempre il più reputato ed elegante fra i numerosi *café-chantant* della città, e poteva quindi offrire di meglio. Infatti, sulla sua scena transitavano le più acclamate *chanteuses*, italiane e non, capaci talora di coniugare fascino e bravura. Un perfetto amalgama di tali doti fu riscontrato in Yvette Guilbert, la cui presenza fece accorrere nel gennaio 1895 tutta l'aristocrazia torinese (nel 1902 tornò ad esibirsi, ma al Carignano). Tutto l'opposto di quanto accadde, invece, nel febbraio 1902, con un altro mostro sacro del varietà, Carolina (Augustina Carasson) Otero, nota in tutto il mondo come *la Belle Otéro*:

La prima rappresentazione di questa tanto decantata canzonettista spagnuola, posseditrice di un milione in brillanti, non ha destata né quella curiosità né quell'entusiasmo che molti si credevano. E prima di tutto l'elegante sala-concerto non era affollata. Un terzo delle poltrone e gran numero di posti del centro erano vuoti.

La Bella Otero comparve verso le 22,30, ornata dei suoi famosi gioielli, formanti una specie di guarnizione che le copre il petto e la schiena. Essa fece un saluto al pubblico e cantò una canzonetta, che piacque discretamente; poscia si ritirò per pochi momenti e, tornata in scena, tutta avvolta in uno scialle, eseguì un'altra briosa canzonetta spagnuola, che non parve nuova, ma che ottenne migliore successo della prima.

La Otero, che ha figura slanciata, accompagna il canto con un movimento delle dita (cariche anche queste di brillanti), che fa schioccare continuamente. Eseguì per

ultimo, insieme ad un ballerino munito di due grosse castagnette, una danza, che è basata sulla flessibilità del corpo e sul movimento delle vesti svolazzanti [...]. E questo per il pubblico dev'essere stato il numero migliore del programma, perché ne chiese la replica, che venì accordata.

Ma in complesso lo spettacolo si ridusse in gran parte ad un'esposizione di...gioielleria. (14)

Più sobria della Otero, la danzatrice Cléo de Merode, tre anni dopo, si limitò a cinque magnifici diamanti alle dita di una mano, rivelandosi all'altezza della fama, sia pure con qualche riserva:

V'è forse nella danza di Cléo de Merode soverchia uniformità anche quando il peplo greco si trasforma nel guarnello messicano o nel magnifico abito cambogiano: si diffonde dalla sua danza una sensazione innegabile di grazia minuta, ma che non sa farci completamente dimentichi di ogni altra sensazione: la sua arte ci pare un poco ingenua. (15)

Non molti uomini erano in grado di attirare su di sé un'attenzione pari a quella delle bellissime dive della *Belle-Epoque*. Lo potevano sicuramente se geniali come il napoletano Nicola Maldacea o il romano Leopoldo Fregoli. Inimitabili creatori di "macchiette" entrambi, sostenute da una tecnica trasformistica che nel secondo divenne leggendaria, per rapidità esecutiva e compiutezza di realizzazione. Maldacea, dopo aver transitato al Romano, fu al Carignano, nel 1905. Nello stesso teatro Fregoli, che avrà uno stuolo di imitatori (diversi a Torino, fra cui Eugenio Testa, uno dei padri della rivista italiana), entusiasmo e stupì nel febbraio 1898:

La prima delle rappresentazioni di Fregoli al Carignano, nonostante il ricordo ancor vivo degli ultimi spettacoli già da lui dati nella nostra città, fu una vera rivelazione e fu una rappresentazione semplicemente meravigliosa.

L'arte della truccatura e della trasformazione ha in Fregoli il più perfetto esecutore che si possa immaginare.

Fregoli sulla scena si moltiplica in tutti i modi e fa passare quasi contemporaneamente davanti agli occhi degli spettatori una vera falange di personaggi che si muovono, cantano, agiscono come se fossero assolutamente uno indipendente dall'altro.

Sono macchiette una più curiosa e comica ed originale dell'altra, dal prestidigitatore alla chanteuse, al clown musicale, al cameriere, alla cocotte, tutto il mondo, insomma, del caffè-concerto e del restaurant.

Indovinatissima poi è la serie di trasformazioni che opera sulla scena stessa ed in orchestra, assumendo a volta a volta la testa, gli abiti, il gestire dei personaggi più

illustri morti e viventi, e dei più insigni maestri di musica. (16)

Inutile dire che il passaggio delle celebrità era pur sempre un fatto eccezionale. Nella sua quotidianità, il divertimento leggero doveva per forza rinnovarsi di continuo. Un calderone dal quale uscivano prodotti per tutti i gusti, che si fatica a elencare. Senza andare al Regio, ci si poteva accontentare dell'opera lirica interpretata dalle marionette, ma con cantanti e coro nascosti (al Carignano, nel 1898, con i Fantocci di Rinaldo Zane, antesignani del futuro "Teatro dei Piccoli" di Vittorio Podrecca). Oppure ricorrere alle grottesche "compagnie lillipuziane", bambini camuffati da adulti e addestrati ad eseguire le opere liriche di maggior richiamo.

La parola magica era però una sola, "varietà", di cui tutte, o quasi, le compagnie, si fregiavano. Il varietà come denominatore comune, collettore di ogni forma di esibizione, trasformismo, illusionismo, prestidigitazione, canto, danza, animali ammaestrati, esercizi acrobatici e così via. Quasi nulla, in quest'ambito, sfuggiva alla logica "a numeri" tipica di quello che era, all'epoca, lo spettacolo di evasione per eccellenza e la cui influenza si fa sentire ancora oggi.

Infine, il cinema. Che, si dice, fu la rovina del varietà. Si potrebbe precisare che, una volta avviata la sua fruizione di massa, non vi fu genere di spettacolo capace di resistergli. Nell'anno dell'Esposizione generale, era ancora soltanto una delle grandi attrazioni della rassegna, nel Grande Padiglione Egiziano, con molto onore per il torinese Vittorio Calcina, il più importante degli agenti attraverso i quali la ditta Lumière diffuse in Italia la sua tecnica di "fotografia animata" (sua figlia, Stella Calcina, sarà una delle protagoniste della vocalità cameristica torinese). Ma i concittadini di Calcina al cinema c'erano già andati, e non poche volte, a partire dal 1896. Circa il momento esatto dell'arrivo a Torino della nuova meraviglia, c'è qualche incertezza. «La Stampa» del 26 giugno 1896 annunciò per i due giorni successivi la presentazione, al Caffè Romano, del "Kinematografo" o "Kinéphotographe", cioè «la più grande novità del giorno». E poi così ne rese conto:

Ieri sera ebbero luogo nel salone di questo caffè le esperienze dell'apparecchio *Kinéphotographe* ossia fotografia animata, i quali riuscirono splendidamente. Le

rappresentazioni continueranno per alcuni giorni, dalle ore 2 alle 6,30 e dalle 9 alle 10,30 pomeridiane. (17)

**Quindi, il 14 settembre, sullo stesso foglio si legge:**

I cinetografi sono all'ordine del giorno a Torino, e sono divenuti di moda. In verità essi rappresentano un'applicazione scientifica della fotografia combinata con l'elettricità, di molto valore; ma si comprende che essa è ancora perfezionabile. Uno di questi apparecchi, col nome di cinografoscopia, che riproduce scene animate mercé il succedersi rapidissimo di negativi fotografici fatti istantaneamente, dà spettacolo da iersera al teatro Carignano. Sono dieci i quadri animati che si vedono riprodotti [...]. Questo cinografoscopia [...] lascia a desiderare quanto alla sua disposizione nel teatro, che non è quanto si possa desiderare. L'apparecchio, infatti, è mascherato dietro una specie di casotto da burattini all'ingresso principale del teatro, e proietta le immagini su di un quadro bianchissimo collocato in alto sul podio del direttore d'orchestra. Che non si possa rimediare?

Vero è che i metodi che si stavano sperimentando erano più d'uno. Di quello vincente, il Cinematografo Lumière, si trova notizia il 7 novembre, considerata di solito la data della sua ufficiale consacrazione a Torino.

Organizzata da Calcina, la seduta si svolse così:

Un gentile biglietto d'invito dei signori V. Calcina e Ca., rappresentanti per l'Italia, della Casa Lumière [...], riuniva ieri sera un'eletta di signore e signori nell'antica Chiesa dell'Ex Ospizio di Carità in via Po per assistere ad alcuni esperimenti di proiezione della fotografia animata ottenuta con cinematografo Lumière. I signori Calcina e Ca. hanno per l'occasione fatto trasformare la vecchia e nuda chiesa in una severa sala, rischiarata da una decina di lampade elettriche. Nella parete in fondo, decorata da vasi di sempreverdi, campeggia in alto un'alta cornice che racchiude un trasparente: è il quadro delle proiezioni verso cui tendono gli occhi i numerosi invitati, fra cui abbiamo notato il sindaco, senatore Rignon, vari consiglieri comunali, ecc. Sotto il quadro preparato un tavolo, riservato al prof. Louvet-Gay, a cui era stato affidato il compito di spiegare all'uditorio i principii su cui si basa la cronografia fotografica. [...] Gli esperimenti fatti ieri sera dimostrarono che la pratica ha perfettamente corrisposto alla teoria su cui si basa l'ingegnoso apparecchio. Il primo quadro, *Giuochi infantili*, presenta due bimbi, in grandezza naturale che si trastullano con alcuni giocattoli. L'espressione del viso ed i numerosi movimenti sono riprodotti con esattezza sorprendente. L'illusione è completa. Quando si spegne il lume e il quadro sparisce, gli spettatori prorompono in un applauso. (18)

Nella memorabile serata, le proiezioni furono in tutto una ventina, tra cui il celeberrimo *Arrivo del treno*. Nei giorni seguenti, fu il pubblico a giudicare. L'invenzione di Lumière era la notizia del giorno e la sua

superiorità rispetto ad altri procedimenti parve indiscutibile, come si ricava da un articolo apparso su «La Stampa» in prima pagina:

Dal primo Cinetoscopia che replicava per 100 volte un movimento di animazioni fotografiche di brevissima durata, al meraviglioso Cinematografo Lumière che si ammira adesso nell'ex-chiesa dell'Ospizio di Carità, a Torino il progresso della trovata è enorme, ed è tale da far prevedere prossimo il suo perfezionamento assoluto. (19)

Proprio così. In quei giorni, si stava iniziando a scrivere una nuova, grande pagina della storia dello spettacolo in Italia. Con Torino, ancora una volta, come protagonista assoluta.

## Note

(1) «La Stampa», 1 dicembre 1896: “Marionette”.

(2) «La Stampa», 20 settembre 1900.

(3) *Ibid.*

(4) Vedasi il capitolo dedicato a *Il “Teatro d'Arte” e il Politeama Gerbino*.

(5) «La Stampa», 28 ottobre (recensione non firmata).

(6) Dal libretto de *La Gran Via Bicerina*, Tipografia Conte Pietro, Torino 1906.

(7) GIUSEPPE DEPANIS, *I Concerti Popolari ed il Teatro Regio di Torino. Quindici anni di vita musicale. Appunti-ricordi*, S.T.E.N., Torino 1914, vol. I (1872-1878), p. 102.

(8) «La Stampa», 17 marzo 1905.

(9) «La Stampa», 4 dicembre 1898 (articolo non firmato).

(10) «La Stampa», 15 aprile 1897 (articolo non firmato).

(11) «La Stampa», 18 dicembre 1898 (articolo non firmato).

(12) «La Stampa», 18 luglio 1897 (articolo non firmato).

(13) *Ibid.*

(14) «La Stampa», 8 febbraio 1902 (articolo non firmato).

(15) «La Stampa», 8 febbraio 1905 (articolo firmato “g.c.”).

(16) «La Stampa», 17 febbraio 1898 (articolo non firmato).

(17) «La Stampa», 29 giugno 1898 (articolo non firmato).

(18) «La Stampa», 8 novembre 1896 (articolo non firmato).

(19) «La Stampa», 13 novembre 1896, “La fotografia animata”, di G. Ferrari.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

AA.VV., *La bohème*, Programma di sala per l'edizione dell'opera di Giacomo Puccini allestita dal Teatro Regio di Torino in occasione del centenario della prima rappresentazione, Torino 1996.

AA. VV., *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma 1954.

AA. VV., *La nascita del liberty. Torino 1902*, catalogo della mostra "Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo", a cura di Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci, Fabbri Editori, 1994.

AA. VV., *Il sogno della città industriale. Torino fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana, 13 ottobre - 18 dicembre 1994, Fabbri Editori, 1994.

AA. VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. II: Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000.

AA. VV., *Storia di Torino, vol. VII: Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, a cura di Umberto Levra, Einaudi, Torino 2001.

AA. VV., *Teatro dell'Italia Unita*, il Saggiatore, Milano 1980.

AA. VV., *Il titanico oricalco. Francesco Tamagno*, Città di Torino e Teatro Regio Torino, Torino 1997.

AA. VV., *Torino città viva. Da capitale a metropoli (1880-1980)*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1980.

AA. VV., *Tra scienza e tecnica. Le esposizioni torinesi nei documenti dell'Archivio storico AMMA 1829-1898*, a cura di Pier Luigi Bassignana, Umberto Allemandi & C., Torino 1992.

*Le esposizioni torinesi 1805-1911. Specchio del progresso e macchina del consenso*, a cura di Umberto Levra e Rosanna Roccia, Archivio Storico della Città di Torino, Torino 2003.

PIERO ABRATE, GERMANO LONGO, *Cento anni di cinema in Piemonte*, Abacus, Torino 1997.

ENNIO BASSI, *Stefano Tempia e la sua Accademia di Canto Corale*, Centro Studi Piemontesi, Fondo «Carlo Felice Bona», Torino 1984.

ALBERTO BASSO, *Il Conservatorio di musica «Giuseppe Verdi» di Torino. Storia e*

*documenti dalle origini al 1970*, UTET, Torino 1971.

ALBERTO BASSO, *Storia del Teatro Regio di Torino, vol. II: Il Teatro della Città. Dal 1788 al 1936*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1976.

ENNIO BASSI, *Stefano Tempia e la sua Accademia di Canto Corale*, Centro Studi Piemontesi, Fondo «Carlo Felice Bona», Torino 1984.

GUGLIELMO BERUTTO, *I cantanti piemontesi dagli albori del melodramma ai nostri giorni*, Berutto per i tipi di Italgrafica, Torino 1972

GUGLIELMO BERUTTO, *Il Piemonte e la musica 1800-1894*, Berutto per i tipi di Italgrafica, Torino 1984.

MARIA-THÉRESE BOUQUET, VALERIA GUALERZI, ALBERTO TESTA, *Storia del Teatro Regio di Torino, vol. V: Cronologie*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1988.

MIZI BRUSOTTI, *Federigo Bufaletti e la sua arte*, F.lli Bocca, Milano 1938.

ANDREA CAMILLERI, *I teatri stabili in Italia (1898-1918)*, Cappelli, Bologna 1959.

EUGENIA CASINI ROPA (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990.

ALFREDO CATALANI, *Lettere a Giuseppe Depanis*, Istituto di Alta Cultura, Milano 1946.

GIUSEPPE CAUDA, *Chiaroscuri di palcoscenico*, Galimberti, Savigliano 1910.

GIUSEPPE CAUDA, *Astri e meteore della scena drammatica*, Galimberti, Savigliano 1911.

GIUSEPPE CAUDA, *Sulla scena e dietro le quinte*, Astesano, Chieri 1914.

VITTORIA CRESPI MORBIO (a cura di), *Caramba. Mago del costume*, Amici della Scala, Milano 2008.

RODOLFO DE ANGELIS, *Storia del Café Chantant*, Stamperia del Valentino, Napoli 2007.

ALFREDO DE SANCTIS, *Caleidoscopio glorioso*, Giannini, Firenze 1946.

GIUSEPPE DEPANIS, *I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino. Quindici anni di vita musicale. Appunti-ricordi, 2 voll.*, S.T.E.N., Torino 1914-15.

LUCIANA FRASSATI, *Torino com'era. 1880-1915*, Imprimerie Centrale, Losanna 1958.

LUCA FEDERICO GARAVAGLIA, *Romualdo Marenco. La riscoperta di un pioniere*, Excelsior 1881, Milano 2008.

GIANNI GORI, *Tace il labbro. Scritti sull'operetta e altre cronache musicali*, Battello Stampatore, Trieste 1999.

GIORGIO GUALERZI, VALERIA GUALERZI, GIORGIO RAMPONE, *Momenti di gloria. Il Teatro Regio di Torino (1740-1936)*, Daniela Piazza, Torino 1990.

DOMENICO LANZA, *Mezzo secolo di teatro*, a cura di Alberto Blandi, Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, Torino 1970.

GIANNI LEGGER, *DMI – Drammaturgia Musicale Italiana*, Teatro Regio Torino, 2005.

LAURA MARIANI, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Le Lettere, Firenze 2005.

ERNESTO G. OPPICELLI, *L'operetta da Hervé al musical*, Fratelli Melita Editori, Todi 1989.

PERRINO Folco, *Giuseppe Martucci* (Volumi I, II e III), Centro Studi Martucciani, Novara 1992-2002.

GIORGIO PESTELLI, *Beethoven a Torino e in Piemonte nell'Ottocento*, Centro Studi Piemontesi, Fondo «Carlo Felice Bona», Torino 1982.

UGO PIOVANO, *“Otello fu”. La vera vita di Francesco Tamagno il “tenore-cannone”*, Rugginenti, Milano 2005.

GUALTIERO RIZZI, *“Abbiamo passato delle belle serate...”*. *La Compagnia drammatica della Città di Torino 1877-1884*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2002.

GUALTIERO RIZZI, *Una stagione teatrale a Torino: 1905. Contributo per una storia della città*, in «Studi Piemontesi», marzo 1979, vol. VIII, fasc. 1, pp. 65-81.

GUALTIERO RIZZI, *Il teatro piemontese di Giovanni Toselli*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1984.

GIANNI RONDOLINO, *I giorni di Cabiria*, Lindau, Torino 1993.

HARVEY SACHS, *Toscanini*, EDT/Musica, Torino 1981.

LAMBERTO SANGUINETTI, *La compagnia reale sarda (1820-1955)*, Cappelli, Bologna 1963.

MASSIMO SCAGLIONE, *Giovanni Toselli l'inventore del teatro piemontese*, L'Arciere, Cuneo 1992.

MASSIMO SCAGLIONE, *Storia del teatro piemontese da Giovanni Toselli ai giorni nostri*, Editrice il Punto, Torino 1998.

DOMENICO SEREN GAY (a cura di), *Teatro Popolare Dialettale. Indagine-enciclopedia sul teatro piemontese*, Priuli & Verlucca, Ivrea 1977.

HELEN SHEEHY, *Eleonora Duse*, Mondadori, Milano 2006.

DAVID SORANI, *Giuseppe Depanis e la Società di Concerti. Musica a Torino fra Ottocento e Novecento*, Centro Studi Piemontesi, Fondo «Carlo Felice Bona», Torino 1988.

LUCIANO TAMBURINI, *I Teatri di Torino*, Edizioni dell'Albero, Torino 1966.

WILLIAM WEAVER, *Eleonora Duse. Una biografia*, Bompiani, Milano 1985.

ERMETE ZACCONI, *Ricordi e battaglie*, Garzanti, Milano 1946.