

PLATINUM COLLECTION

UMBERTO GIORDANO

ANDREA
CHÉNIER

DEUTSCH / ITALIENISCH

69

DIE SCHÖNSTEN
OPERN DER WELT

Andrea Chénier

Umberto Giordano

Inhalt:

[Die Geschichte der Oper](#)

[Andrea Chénier](#)

[I Personaggi](#)

[Quadro primo](#)

[Quadro secondo](#)

[Quadro terzo](#)

[Quadro quarto](#)

[Andrea Chénier](#)

[Personen](#)

[Erstes Bild.](#)

[Zweites Bild.](#)

[Drittes Bild.](#)

[Viertes Bild.](#)

*Andrea Chénier, U. Giordano
Jazzybee Verlag Jürgen Beck*

*86450 Altenmünster, Loschberg 9
Deutschland*

ISBN: 9783849600693

www.jazzybee-verlag.de

www.facebook.com/jazzybeeverlag

admin@jazzybee-verlag.de

Die Geschichte der Oper

(Ital. *opera*, »Werk«), seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. kurzweg (statt »*opera in musica*«) der Name für musikalisch ausgestaltete Bühnenwerke verschiedener Art, Tragödien (*Opera seria*), Schäferspiele (*Pastorale*) und mythologische Allegorien (*Serenata, Festa teatrale*), die in der kurzen Zeit seit ihrem Entstehen (um 1600) sich so schnell verbreitet und das Interesse des großen Publikums so gefangen genommen hatten, dass die auffällige Spezialisierung des Wortsinnes für diese eine Gattung von Musikwerken begreiflich wird. Die O. ist im Prinzip eine Verbindung der Dichtkunst, Schauspielkunst und Tonkunst zu gemeinsamer Wirkung. Aber die Aufgabe der drei Schwesterkünste ist bei diesem Zusammengehen keineswegs eine gleichartige; denn während die Schauspielkunst durch die mimische und szenische Darstellung dem Werke des Dichters den Schein wirklichen Geschehens verleiht, rückt die Musik (durch die Steigerung der Rede zum Gesang wie durch die instrumentale Begleitung) dasselbe wieder aus der Sphäre der nackten Wahrheit in die höhere des Phantasielebens. Es ist klar,

dass damit direkt der Ausgangspunkt für Konflikte mannigfacher Art gegeben ist, und die Geschichte der O. weist daher fortgesetzt Widersprüche der einzelnen Faktoren und mehr oder minder glückliche Versuche zu deren Lösung auf. Dass aber eine endgültige Lösung des durch die gegensätzlichen Aufgaben der Einzelkünste geschaffenen Problems überhaupt unmöglich sein muss, dürfte kaum in Abrede zu stellen sein. So neigt die O. seit ihrem ersten Erscheinen bald mehr der Befriedigung der Ansprüche der einen, bald mehr der der andern Kunst zu, und sind deshalb verschiedene Phasen zu unterscheiden, deren jede die Literatur um wertvolle eigenartige Typen bereichert hat.

Mit ihrer letzten Wurzel reicht die O. zurück bis in die griechische Tragödie (Äschylos, Sophokles, Euripides), die in der Form des rezitativischen Singens der Texte mit unisoner Begleitung der Kithara die Musik zur Mitwirkung heranzog. Der Wunsch, die Wunderwirkungen der antiken Musik wieder zu gewinnen, gab sogar den direkten Anstoß zur Entstehung der O. Zwar sind mit Musik verbundene dramatische Aufführungen auch im Mittelalter nachweisbar, einerseits in den Mysterien (Passionsspielen), andererseits in den Schäferspielen und allegorischen Huldigungsstücken bei fürstlichen Vermählungen, Geburtstagsfeiern etc.; aber erstere hielten sich gesanglich durchaus im Stile des Gregorianischen Chorals, letztere in dem der Madrigalkomposition. Als gegen Ende des 16. Jahrh. ein hochgebildeter kunstsinniger Kreis im Hause des Grafen Bardi da Vernio in Florenz beschloss, das antike Drama mit Musik wieder erstehen zu lassen, geschah es gleich in der bestimmt ausgesprochenen Überzeugung, dass man dabei dem Kontrapunkt entsagen und den Gesang der Rede ähnlich gestalten müsse. So fand man auf dem Wege ästhetischen Rasonnements eine neue

Stilgattung für die Musik (den *stile rappresentativo* oder *recitativo*), deren Verwandtschaft mit dem auf ähnlicher Basis erwachsenen Psalmengesang der Kirche übrigens besonders bei ihren ersten Anfängen sehr bemerklich ist. In Jacopo Peris »*Dafne*« (1594) und »*Euridice*« tritt die wirkliche O. ins Leben als eine scharf markierte Reaktion gegen das Überwiegen der rein musikalischen Gestaltungsprinzipien zugunsten freierer Entfaltung und deutlichen Vortrags des Dichterwortes: der Gesang ist nur eine Art Deklamation mit Fixierung der Tonhöhe, die Instrumentalbegleitung eine rein akkordliche, nur die Singstimme stützende, und Einzelrede wird von jetzt ab durch Einzelgesang (Solo) und nicht mehr durch mehrstimmigen Chorgesang gegeben. Aber schon Peris Rivale Giulio Caccini, der ebenfalls 1600 Rinuccinis »*Euridice*« komponierte, neigt vielmehr zum virtuosen Sologesang, und der geniale Claudio Monteverde (»*Orfeo*«, 1607) tut einen andern bedeutsamen Schritt, indem er die Begleitung der Instrumente im Sinne tonmalerischer Charakteristik verwendet; die nächsten Meister aber, Cavalli und Cesti, erlösen mehr und mehr die Musik aus ihrer dienenden Stellung, indem sie die Rezitation wieder zu wirklicher Melodie fortbilden. Diese Reaktion zugunsten der Musik gipfelte schließlich in der über ein Jahrhundert währenden souveränen Herrschaft des *bel canto*, der schönen Melodien und der Gesangsvirtuosität (Kastraten) bei den neapolitanischen Opernkomponisten (Al. Scarlatti, Leo, Porpora, Bononcini, Jomelli, Piccini u.a.). Es ist bemerkenswert, dass gerade Italien, die Wiege des neuen Stils, der Schauplatz dieser radikalen Umwandlung wurde, die sich von den Zielen und Prinzipien der Begründer am weitesten abwandte. Diese italienische O. hielt siegreich ihren Einzug in Wien, Dresden, München, Stuttgart, Braunschweig, Madrid, London, Petersburg; in Hamburg erstand zwar 1678 eine selbständige deutsche O., doch eine, deren Ideale von denen der Italiener kaum

verschieden waren (Keiser, Kusser), und die deshalb nach 50 Jahren durch die wirkliche italienische O. verdrängt wurde. Noch schneller erlag die mit Henry Purcell (1658–95) angebahnte englische Nationaloper dem Ansturm der Italiener, zu denen wir, was die O. anlangt, unbedingt auch unsern deutschen Meister Händel rechnen müssen (auch Hasse in Dresden und Graun in Berlin waren solche italienische Opernkomponisten deutscher Nation). Nur in Frankreich stießen die Italiener von Anfang an und fortgesetzt auf energischen Widerstand. Gleich der Begründer der französischen Nationaloper (*Académie de musique*) Cambert (»*Pomone*«, 1671) und der akklimatisierte Italiener Lully (»*Alceste*«, 1674) traten energisch zugunsten der Poesie ein und bewirkten eine kräftige Reaktion gegen das Überwuchern der Melodik, und in ihre Fußstapfen traten in Abständen von ca. 50 Jahren J. Ph. Rameau (»*Hippolyte et Aricie*«, 1733) und der in seiner ersten Periode durchaus den italienischen Meistern anzuschließende Chr. W. Gluck (»*Iphigénie en Aulide*«, 1774), den wir zwar ebenso wenig den Franzosen gönnen, wie Händel den Engländern, der aber gerade so wie dieser geeigneten Boden für seine bahnbrechenden Ideen in fremdem Lande fand. Auch das durch Anregung der mehr inhaltlich als formell der *Opera seria* gegensätzlichen italienischen *Opera buffa* (Pergolesis »*Serva padrona*«, 1733) schnell aufblühende französische Singspiel (Duni [1752], Philidor, Monsigny, Grétry) stellte den Italienern einen neuen kräftigen Damm entgegen, so dass mehr und mehr der Kredit der nur der Gesangsvirtuosität huldigenden Schablonenoper sank; das deutsche Singspiel von Joh. Adam Hiller (1728–1804) bis zu W. A. Mozart (1756–1791) schloss sich zunächst dem französischen an, wenn auch Mozart von der italienischen Manier so viel annahm, wie seine urdeutsche Künstlerseele ihm zu assimilieren gestattete. Die italienische O. feierte in Paesiello, Cimarosa und Rossini ihre letzten Triumphe, und

zwar auf dem neutralen Gebiete der *Opera buffa*; Rossinis »Tell« (1829) gehört bereits in den Bereich der nun die italienische *Opera seria* gänzlich verdrängenden französischen Großen O., deren Hauptrepräsentanten außer ihm seine Landsleute Cherubini (»Medea«, 1797), Spontini (»Vestalin«, 1807) und der Deutsche Jakob Meyerbeer (»Die Hugenotten«, 1836) sind; dass die französische Große O. auf den Schultern Glucks steht, ist zweifellos, doch verlegt sie mehr und mehr ihren Schwerpunkt ins Szenische und wird schließlich zur Ausstattungsooper, bei der Poesie und Musik in die zweite Linie treten. Als vereinzelte Erscheinung von außergewöhnlichem Wert müssen wir Beethovens einzige O. »Fidelio« (1804) hervorheben, die unzweifelhaft auf Gluckschem Boden erwachsen, doch außerhalb der Epochen isoliert dasteht. Die eigentliche deutsche Nationaloper aber nimmt ihren Anfang von dem Moment, wo deutsche Komponisten sich dem Gebiete der deutschen Sage zuwenden und adäquaten Ausdruck für die durch die romantischen Dichter in neue Formen gegossene Poesie suchen und finden (L. Spohrs »Faust«, 1816; K. M. v. Webers »Freischütz«, 1821; Heinrich Marschners »Hans Heiling«, 1833). Auch Franz Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann sind hier zu nennen, die zwar nicht die O. selbst eigentlich förderten, aber die neuen Ausdrucksmittel auf verwandten Gebieten (Lied und instrumentale Stimmungsmalerei) ausbildeten. So wurde es möglich, dass in der imposanten Künstler-Individualität Richard Wagners (1813–83) die Überlegenheit der deutschen O. sich ziemlich plötzlich dokumentierte, derart, dass heute unleugbar die Opernkomposition aller Länder direkt unter ihrem Einflusse stehend erscheint. Mit einer echt italienisch-französischen Großen O. (»*Rienzi*«, 1842) beginnend, damit gleichsam den Fuß auf die Nacken seiner Vorgänger setzend, springt Wagner mit dem »Fliegenden Holländer« (1843) ziemlich unvermittelt auf romantisches

Gebiet über und macht sich zum Vertreter der nationalen deutschen O. Seine in der Schrift »Oper und Drama« (1851) niedergelegten Reformideen knüpfen an die Bestrebungen der Schöpfer der O. an. Aber freilich, welcher ein Abstand zwischen jenen unbeholfenen ersten Versuchen und der sichern Handhabung der durch zwei und ein halbes Jahrhundert fort und fort geübten und verfeinerten Ausdrucksmittel bei dem deutschen Meister! Dass die Wagnersche Lösung des Konflikts der Einzelkünste die geistvollste und einer kritischen Analyse am besten standhaltende von allen bisher versuchten ist, muss bedingungslos zugestanden werden; damit ist aber nicht gesagt, dass nun das Suchen und Versuchen ein für allemal zu Ende wäre. Im Gegenteil beweist die fortdauernde Frische der Wirkung der komischen Opern, wie Mozarts »Figaro«, Rossinis »Barbier von Sevilla«, Boieldieus »Weiße Dame«, Adams »Postillon von Lonjumeau«, Lortzings »Wildschütz« und Bizets »Carmen«, dass auch jene Lösungen, bei denen der Gesang selbst und nicht die Instrumentalbegleitung der Hauptträger der musikalischen Ausgestaltung bleibt, eine ästhetische Berechtigung haben. Die Zugkraft der italienischen O. neapolitanischer Observanz ist freilich vollständig gebrochen, und Italiener, Franzosen, Slawen und Engländer stehen heute ganz im Banne der deutschen Meister. Der letzte Altmeister Italiens, G. Verdi, dessen frühere Werke noch ganz den alten Geist atmen, hat sich mit seinen letzten Werken seit »Aida« (1871) zur Wagnerschen Richtung bekehrt, die Franzosen Gounod (»Faust«, 1859) und Ambr. Thomas (»Mignon«, 1866) sind deutlich durch die deutschen Romantiker beeinflusst, während Massenet und Saint-Saëns trotz versuchten Anschlusses an die Fortschritte der Technik es nicht zu hinlänglich prägnanten Typen gebracht haben, die sich deutlich genug von der abgelebten französischen Großen O. abheben würden, um Aussicht auf dauernde Wirkung zu gewinnen. Von neuern Komponisten

müssen wir noch den Russen Glinka (»Das Leben für den Zar«, 1836), den Böhmen Smetana (»Die verkaufte Braut«, 1866) und die italienischen Meister Mascagni (»*Cavalleria rusticana*«), Leoncavallo (»Der Bajazzo«) etc. nennen. Zu vorübergehender Bedeutung gelangte um die Mitte des 19. Jahrh. die burleske O. oder Karikatur-Operette durch die Franzosen Hervé, J. Offenbach und Lecocq, denen sich die etwas gemäßigeren ähnlichen, aber der komischen O. näher stehenden Produktionen der Wiener Operettenkomponisten J. Strauß und Millöcker anschließen. Sehr groß ist die Zahl der Komponisten, die das Gebiet der O. kultiviert haben, aber ohne Neues zur Lösung der Probleme beizutragen und ohne genügende Kraft des Genies, um auch ohne solche Verdienste sich einen Ehrenplatz in der Geschichte dieser Kunstgattung zu erringen. Von neuern nennen wir nur noch ergänzend die Namen A. Rubinstein, H. Götz (»Der Widerspenstigen Zähmung«), G. Bizet (»Carmen«), E. Kretschmer (»Die Folkunger«), J. Brüll (»Das goldene Kreuz«), V. E. Neßler, K. Goldmark, H. Hofmann, V. Stanford, A. Mackenzie, P. Tschaikowsky, A. Dvořak, L. Delibes, E. Humperdinck, E. d'Albert.

Die ältere Literatur über die O. findet sich in Forkels »Allgemeiner Literatur der Musik« (Leipz. 1792) und in Beckers »Systematisch-chronologischer Darstellung der musikalischen Literatur« (das. 1836, Nachtrag 1839) zusammengestellt. Von den neuern einschlägigen Schriften vgl. Lindner, Die erste stehende deutsche O. (Berl. 1855) und Zur Tonkunst (das. 1864); Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden (Dresd. 1861 bis 1862, 2 Tle.); Rudhardt, Geschichte der O. am Hof zu München (Freising 1865, Bd. 1: Die italienische O. 1654-1787); R. Wagner, O. und Drama (2. Aufl., Leipz. 1869), und dessen übrige Schriften; Schletterer, Die

Entstehung der O. (Nördling, 1873) und Vorgeschichte der französischen O. (Berl. 1885); Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France* (Par. 1873); Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (das. 1895); Hanslick, Die moderne O. (Berl. 1875–1900, 9 Bde.; genaueres, s. Hanslick); Schuré, *Le drame musical* (6. Aufl., Par. 1906; deutsch von H. v. Wolzogen, 3. Aufl., Leipz. 1888); Lobe, Kompositionslehre, Bd. 4: »Die O.« (2. Aufl. von Kretzschmar, das. 1887); Nutter-Thoinan, *Les origines de l'opéra français* (Par. 1886); Bulthaupt, Dramaturgie der O. (Leipz. 1887, 2 Bde.; 2. Aufl. 1902); Kalbeck, Opernabende (Berl. 1898, 2 Bde.); H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen O. im 17. Jahrhundert (Leipz. 1901–04, 2 Bde.); N. d'Arienzo, Die Entstehung der komischen O. (deutsch, das. 1902); Klob, Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen O. (Berl. 1903); Hirschberg, Die Enzyklopädisten und die französische O. im 18. Jahrhundert (Leipz. 1903); Istel, Die komische O. (Stuttg. 1906); O. Neitzel, Führer durch die O. der Gegenwart (Bd. 1: Deutsche Opern, Leipz. 1889–93, 3 Tle. in mehreren Auflagen); Lackowitz, Der Opernführer (1. Bd. in 6. Aufl., Berl. 1899; 2. Bd. in 2. Aufl. 1898; dazu 3 Nachträge bis 1902); Storck, Das Opernbuch (Führer, 4. Aufl., Stuttg. 1904); J. Scholtze, Vollständiger Opernführer (Berl. 1904). Lexika: Riemann, Opernhandbuch (Leipz. 1886, Supplement 1893); Clément und Larousse, *Dictionnaire des opéras* (2. Aufl. von Pougin, Par. 1897; Supplement 1905).

[Andrea Chénier](#)

Dramma di ambiente storico scritto in quattro quadri

I Personaggi

Andrea Chénier

Carlo Gérard

La Contessa di Coigny

Maddalena di Coigny

La Mulatta Bersi

Roucher

Il Sanculotto Mathieu detto »Populus«

Madelon

Un »Incredibile«

Il Romanziere, pensionato del Re (Pietro Fléville)

L'Abate, poeta

Schmidt, carceriere a San Lazzaro

Il Maestro di Casa

Dumas, presidente del tribunale di Salute Pubblica

Fouquier Tinville, accusatore pubblico

Dame, Signori, Abati, Lacchè, Staffieri, Conduttori di

slitte, Ungheri volanti, Musici, Servi, Paggi, Valletti,

Pastorelle, Straccioni

Borghesi, Sanculotti, Carmagnole, Guardie nazionali,

Soldati della Repubblica, Gendarmi, Mercatine,

Pescivendole, Calzettaje, Venditrici ambulanti,

Meravigliose, Incredibili, Rappresentanti della Nazione,

Giudici, Giurati, Prigionieri, Condannati, Ragazzi strilloni

Un maestro di musica, Alberto Roger, Filandro Fiorinelli,

Orazio Coclite, Un bambino, Un cancelliere, Il vecchio

Gérard, Robespierre, Couthon, Barras, Un Fratello
servente (garzone di caffè), ecc.

-

Quadro primo

In provincia; - nel castello della signoria dei conti di Coigny. - Il giardino d'inverno. La gran serra; imitazione pretenziosa di quella di Casa Orléans o di quella Kunsky.

La serra offre ora - sul finire di una giornata dell'inverno del 1789 - un curioso aspetto; sembra un giardino colle sue statue di Bacco, di Flora, coll' altare di Minerva, ed è sala, talmente ovunque vi sono sparsi mobili, - e, perfino fra vasi di piante esotiche, un clavicembalo Silbermann - ed è campagna, anche, verso l' estremo lato sinistro dove, per una mite e microscopica collinetta, aprentesi ai piedi in grotta da ninfe, si sale a una casetta rustica da latteria e pastorelle addossata a un infantile mulino.

»Tal de' tempi il costume!«

All' alzarsi della tela, sotto i rigidi comandi di un arrogante e gallonato Maestro di Casa, corrono Lacchè, Servi, Valletti carichi di mobili e vasi, completando l' assetto dalla serra. Carlo Gérard, in livrea, entra sostenendo con altri servi un azzurro e pesante sofà.

È a lui che principalmente si rivolge il maestro di casa con piglio altezzoso, borioso ed ironico impartendo ordini. Dal giorno che Gérard fu sorpreso a leggere Jean Jacques Rousseau e gli Enciclopedisti, non ironia o servizio più umile o più basso gli è risparmiato.

Il Maestro di Casa.

Questo azzurro sofà
là collochiam ...

Gérard e i lacchè eseguiscano.

Poi il Maestro di Casa accenna verso le sale interne e vi entra seguito da tutti i lacchè, eccettuato Gérard che, inginocchiato avanti all'azzurro sofà ne liscia le frangie arricciatesi e ridona il lucido alla seta rasata, sprimacciandone i cuscini.

Al sofà.

GÉRARD.

Compiacente a' colloquî
del cicisbeo
che a dame maturate
porgeva qui la mano!
Qui il Tacco Rosso al Neo
sospirando dicea:
»Oritia ... o Clori ... o Nice ... incipriate,
vecchiette e imbellettate,
io vi bramo
ed, anzi sol per questo, forse, io v'amo!«
Tal dei tempi il costume!

Dal giardino si avvanza trascinandosi penosamente un vecchio giardiniere curvo sotto il peso di un mobile. - È il padre di Gérard. - Questi gitta lo spolveraccio che tiene in mano e corre a porgere ajuto al padre che tutto tremulo si allontana pei contorti sentieri del giardino.

Guardando commosso allontanarsi il padre.

Son sessant'anni, o vecchio, che tu servi! ...
A' tuoi protervi
arroganti signori
hai prodigato fedeltà, sudori,
la forza dei tuoi nervi,
l'anima tua, la mente ...
e - quasi non bastasse la tua vita
a renderne infinita
eternamente
l'orrenda sofferenza -
hai data l'esistenza
dei figli tuoi ...

*Con immenso sdegno si picchia colla larga mano il petto
susurrando fra le lagrime.*

Hai figliato dei servi!

*Poi si asciuga sdegnosamente le lagrime, torna a guardare
fieramente intorno a sè la gran serra.*

T'odio, casa dorata!
L'imagin sei d'un secolo
incipriato e vano! ...
Fasti, splendori, orgogli di Re Sole!
Regno di Cortigiane tu, o Reggenza,
e dei Lebel
onnipotenza
tu, Luigi Lussuria! ...
O vaghi dami in seta ed in merletti,

volgono al fin le gaje vostre giornate
e le serate
a inchini e a minuetti!
Fissa è la vostra sorte!
Razza leggiadra e rea,
figlio di servi e servo,
qui - giudice in livrea -
ti grido: - È giunta l'ora della Morte! -

La contessa, Maddalena e a Bersi (questa stranamente vestita) appajono al di là dell'arco d'ingresso alla serra.-La Contessa si sofferma a dare alcuni ordini al Maestro di Casa. Maddalena si avvanza lentamente con la Bersi.

MADDALENA.

Il giorno
intorno già s'insera
lentamente!
In queste misteriose
ombre forme fantastiche
assumono le cose! ...
Or l'anime s'acquetano
umanamente! ...

GÉRARD *fra sè guardando ammirato Maddalena.*

Della bellezza
o blanda commozione!
Quanta dolcezza,
per te, nell'anima
soave penetra!
Muojon le idee; tu sopravvivi ai secoli
eterna ... e aristocratica,
tu, la Eterna Canzone!

CONTESSA *entra nella serra e coll'occhiale e con fare altezzoso guarda attentamente se e come è stata disposta.*

A Gérard ed altri lacchè.

Via, v'affrettate
e alla lumiera
luce date!

I lacchè, Gérard compreso, montano su alcuni sgabelli e cominciano ad accendere i bracciali, i doppiieri e a dar luce a tutta la serra, - a poco a poco tutto sfolgora di luce allegra.

A Gérard.

E - dite - tutto è pronto?

GÉRARD.

Tutto!

CONTESSA.

I cori?

GÉRARD.

Stanno di già vestendosi.

CONTESSA.

E i suonatori?

GÉRARD.

Accordan gli strumenti

CONTESSA *volgendogli le spalle.*

A momenti

arriveranno gli ospiti ...

MADDALENA.

Uno è il signor? ...

CONTESSA *con grande compiacenza.*

Uno scrittore emerito ...
un romanzier pensionato dal Re,
Anton Pietro Fléville.

MADDALENA.

E l'altro chi è?

CONTESSA *con sussiego.*

L'Abate, l'Abatino! ...
È un improvvisatore! ... Un dicitore! ...

MADDALENA.

Un viene dall'Italia? ...

CONTESSA *accenna che sì.*

L'Abate da Parigi!

Poi, sorpresa, osservando che ancora sua figlia è in vestaglia.

Maddalena,
ancor così? Ancor non sei vestita?

*Maddalena accenna a sua madre che anderà ad abbigliarsi.
- La Contessa la accarezza e va ad esaminare se nulla
manca anche nelle sale superiori.*

BERSI *corre a Maddalena e si accoccola grottescamente ai
suoi piedi con gesti strani e bizzarri.*

Sospiri?

MADDALENA.

Sì; - io penso alla tortura
del farsi belle!

BERSI *crollando la testa vivacemente.*

Ah tu, sì, belle fai le vesti! - Sì! -

Io le fo brutte - tutte! ...

Si guarda curiosamente gualcendo le pieghe della veste, esclamando.

Tutte ... Tutte! ...

MADDALENA *si avvicina alla Bersi e la calma dicendole sorridendo.*

Soffoco ... moro
tutta chiusa
in busto stretto
sia pur »squame di moro«
o in un corsetto,
sì come si usa,
in seta di nakara! ...

BERSI *la interrompe imitando il gesto caricato, il fare, il sospirare di un patito.*

Il tuo corsetto
è cosa rara!

MADDALENA.

La orribile gonnella
»coscia-di-ninfa-bianca«
mi inceppa e stanca
mi sfianca tutta
e, aggiungivi un cappello
»Cassa-di-sconto« o quello
alla »Basilio« od alla »Montgolfier,«
e tu sei sorda e cieca
e, nata bella,
eccoti fatta brutta.

Ma lontane grida annunciano l'avvicinarsi delle visite. Ma ecco la Contessa che rientra.

MADDALENA *affrontandola coraggiosa.*

Per stasera pazienza!

Mamma, non odi?

CONTESSA.

Sono di già gli ospiti! -

MADDALENA.

Così mi metto: - Bianca vesta
ed una rosa d'ogni mese in testa!

E corre via seguita dalla Bersi.

Già si anima tutto il castello. - I valletti corrono animatamente in su ed in giù apparecchiando le torcie nell'attesa delle slitte.

CONTESSA *nervosa, imparte ordini, ora all'uno, ora all'altro.*

Presto avvertite i cori;

ed a tempo opportuno

pastorelle e pastori!

E che non manchi alcuno!

Su, presto, i suonatori in cantoria!

Un'ondata di volanti colle loro mazze adorne, quale di nastri, quale di lanterne, irrompe per l'arco d'ingresso precedendo e seguendo le dorate slitte.

Ogni slitta ha a lato un nobilissimo ed elegantissimo signore che poi premuroso ajuta a