

L'ARCHIGINNASIO

ANNO XV - NUM. 4-6 BULLETTINO DELLA BIBLIOTECA
LUGLIO-DICEMBRE 1920 COMUNALE DI BOLOGNA ❖ ❖ ❖

Cinquant'anni di vita musicale a Bologna

(1850-1900)



NELL'autunno del 1850 Gioacchino Rossini, dopo due anni di assenza, ritornava a Bologna « bello, grasso, allegro come appunto lo era prima che partisse da questa città » (1).

Il *Cavaliere* — così allora tutti lo designavano — era affaccendato da visite di amici, da frequenti conversari con conoscenti, da sollecitazioni di musicisti che dalla presenza di tanto celebre maestro speravano in un rinnovamento della vita artistica cittadina.

La loro illusione doveva essere di breve durata. Il giocondo maestro pesarese non si occupava che di ghiottonerie e di manicaretti (2) e dopo qualche mese, trovatosi ancora alle prese con le vicende della politica (la sua « bestia nera »), abbandonava, e per sempre, le mura felsinee (3).

Ne furono tutti desolati, e uno dei più ferventi rossiniani, Gaetano Gaspari, annunciando ad un amico il grave avvenimento,

(1) Lettere di Gaetano Gaspari al Catalani (Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna).

Di questo epistolario inedito mi sono valso non poco anche nel presente lavoro. Il Gaspari, vissuto in tempi dei quali queste pagine sono argomento, è stato un fine ed acuto osservatore del mondo musicale nel quale viveva. La sua obiettività e competenza, il suo linguaggio schietto e convinto con il quale usava esprimere le sue idee, le sue vedute e le sue opinioni in uomini e cose fanno sì che le sue lettere al suo intimo amico Catalani di Modena costituiscano un prezioso documento sincrono.

(2) « Rossini ora sta bene e non parla che di mangiarli squisiti. Con Vincenzino Sighicelli pochi giorni addietro discorreva di certo pesce cotto a lessa e condito con l'aceto prelibato del m.^o Catalani » (Epistolario Gaspari-Catalani).

(3) V. il mio opuscolo: *Rossini a Bologna*. Bologna, 1917.

mente a gradi. Prima si delinea in pochi privilegiati e opera in una ristretta cerchia d'individui, poi s'allarga e si generalizza mercè avvicinati giudizi e prudenti, ma sempre ispirati verso una meta ben decisa ed elevata. Certo non senza resistenze e arresti; ma non si lascia mai indietro un bagaglio d'idee e di assuefazioni senza reazioni e rimpianti.

*
* *

S'affaccia dunque in questo iniziale periodo la figura di un musicista bolognese ragguardevolissima per l'elevatezza degli intendimenti artistici che coltivò, per bontà di magistero che dimostrò e per la rinomanza che si era acquistata all'estero presso famosi maestri: Stefano Golinelli. Contemplativo più che fattivo, portato per indole alla solitudine, al raccoglimento, egli giovò più che altro con l'esempio e per l'autorità, universalmente riconosciutagli, del suo nome.

Nato a Bologna nel 1818 aveva studiato dapprima il pianoforte al Liceo col prof. Donelli, e quindi composizione col Vaccai. Andato a Firenze e incontratosi con Emilio Prudent, che era considerato allora uno dei migliori maestri del pianoforte che fossero a Parigi, poté comprendere facilmente che l'insegnamento impartitogli non aveva certamente avuto la virtù di mettere in risalto le rare qualità del suo talento e, consigliato dal Prudent stesso, si rimise allo studio seguendo i suggerimenti datigli e i metodi della scuola più moderna. Ferdinando Hiller, venuto in Italia ed essendo di passaggio a Bologna, ebbe occasione di ascoltarlo e ne rimase tanto ammirato che, scrivendone in una rivista musicale francese, lo proclamò il più grande pianista italiano dell'epoca.

Questi successi e l'eccitamento dell'Hiller e del Rossini, che già nel '40 gli aveva affidato nel Liceo l'insegnamento del pianoforte, lo persuasero a intraprendere un giro artistico in Italia e poi a Parigi, a Londra e in alcune città germaniche.

E senza dubbio il fatto che un pianista italiano ardisse allora presentarsi al giudizio di pubblici stranieri abituati a sentire quotidianamente i maestri più formidabili del pianoforte, e riuscisse ad ottenerne consenso di applausi e di lodi, dimostra e l'alta coscienza ch'egli aveva del suo valore e l'alto grado della sua abilità. La quale non fu poi solo di esecutore e d'interprete, ma anche di creatore. Le sue duecento composizioni per pianoforte, come alcune per quartetto, indicano in lui una familiarità, in quel tempo rara, con la letteratura strumentale dei maestri stranieri. La *Gazzetta di Lipsia* del '44 parlando dei suoi *12 Studi* scriveva queste belle, vere e significative parole: « Gli *studi* del Golinelli appartengono senza dubbio alle più interessanti composizioni attuali nella sfera della musica di pianoforte, molto più che con essi l'Italia, la quale in confronto della Germania e della Francia stessa coltiva pochissimo questo ramo di musica, dà un segno improvviso di vita, segno di tanta maggiore consolazione ed importanza in quanto che in questi ultimi tempi esso sembrava voler riposare neghittoso sui propri allori... Il compositore di questi studi segue le orme dei nostri più celebri compositori di pianoforte e sebbene non presentino nel medesimo grado le difficoltà di Liszt e di quelli che ripongono il loro scopo nel perfezionamento della tecnica, fanno nulla di meno mostra di somma bravura e provano avere il compositore preso la tecnica non per iscopo, ma per mezzo ».

Questo lusinghiero giudizio di un periodico dove Schumann imperava, l'amore dei suoi numerosi discepoli, la stima che di lui fecero il Rossini prima e poi illustri uomini come il Rubinstein — che lo ebbe carissimo, — costituirono certo le soddisfazioni più profonde di cui godette il Golinelli. Il quale, schivo di far rumore intorno a sè, pur conscio del suo alto valore, non s'immischiò mai troppo nelle vicende della vita musicale della sua città: predicò con l'esempio, ma non meno efficacemente.

Ritiratosi dall'insegnamento nel 1871, benchè vissuto sino al 1891, non lo vedremo più comparire sulla scena degli avvenimenti.

nimenti artistici più gloriosi che nell'ultimo quarto del secolo occorsero a Bologna.

Si era fatto misantropo e solitario, non suonava più il pianoforte in presenza altrui, per quante sollecitazioni gli venissero fatte da amici e da ammiratori e una profonda crisi di misticismo l'aveva quasi condotto a chiudersi in un chiostro. Ma certo l'animo suo doveva gioire vedendo la sua città educarsi a quel genere di musica nobile ed elevato a cui egli l'aveva iniziata e della quale era stato sempre convinto assertore.

Nel 1853 iniziava le sue pubblicazioni l'*Arpa*, un periodico musicale che, pur essendo emanazione di un'agenzia teatrale e pure accogliendo articoli di varietà e di aneddoti, trattò con una certa serietà e con prevalenza argomenti di musica e poté nella sua lunga vita segnalare i fasti più gloriosi della musica bolognese di questo tempo.

Nel primo numero questo giornale, designando il suo programma, asseriva che i suoi propositi erano quelli di « ricondurre le arti sulla via della filosofia da dove qualche poco avevano declinato », di volere « lodare senza viltà, criticare senza livore, mostrare in tutti gli aspetti lo stato attuale delle arti e specialmente della musica in Italia, promuoverne l'onore e l'incremento di tutte ».

Gl'intendimenti erano nuovi e, quello che più vale, furono generalmente mantenuti. Il giornale, oltre a cronache ampie e particolareggiate della vita musicale cittadina, conteneva articoli di critica di qualche valore, specie dopo che il dott. Gustavo Sangiorgi ne ebbe assunta nel '57 la direzione. Comunque ai fini del nostro argomento è doveroso ricordare questo giornale musicale bolognese, sorto precisamente in quell'epoca, quale indice di un rinnovamento che qui si andava iniziando e come prova che nuovi spiriti cominciavano ad informare la vita musicale cittadina.

Si osserva altresì in questo primo decennio che un antico e glorioso istituto, pure senza irradiazioni accentuate, porta un contributo notevole alla educazione e alla coltura musicale promovendo

concerti da camera di singolare importanza: l'Accademia Filarmonica (1).

Nell'ineluttabile decadenza a cui essa andava soggetta, poichè non rispondente più per fatalità storica e per abito di consuetudine all'esigenze delle condizioni evolventesi dell'epoca, questa sua attività, che andiamo segnalando, costituisce forse l'estremo glorioso bagliore della sua vitalità.

Fa una certa meraviglia indubbiamente, conoscendo uomini e idee che allora prevalevano, leggere in data del '53 un articolo in cui un accademico, il m.^o Francesco Maria Albini, si scaglia contro le trascrizioni di pezzi teatrali nei programmi di concerto, e proprio in un momento in cui la voga Talberghiana era all'apogeo e l'invasione del meccanicismo pianistico era nell'Europa musicale in maggior fiore, lamentare che fossero trascurati i trii, i quartetti e i quintetti dei grandi maestri tedeschi « e perfino dimenticati i loro venerandi nomi ». Proponeva — certo appoggiato dal consenso dei più illuminati suoi colleghi e amici fra i quali era il Golinelli — che l'Accademia si facesse eccitatrice del culto di questa buona musica classica.

A dire allora di queste cose e a prendere di tali iniziative, ci voleva, oltre che un certo coraggio di opinioni, una visione del retto cammino in cui occorreva si mettesse la nostra arte musicale. Infatti questi concerti da camera (a cui intervenivano il Cardinale legato, il Senatore di Bologna e la parte più fina e scelta della città per intelligenza, per censo, per nobiltà di casato) s'iniziarono nel '55 e seguirono, pur saltuariamente, per diversi anni, impron-

(1) Dal 1787 a circa metà del secolo scorso visse, e per qualche tempo con prosperità, il *Casino dei nobili* dove si eseguirono opere e oratori di buoni autori fra cui la *Creazione del mondo* di Haydn (1819) e l'*Orfeo* e l'*Alceste* di Gluck. Questa istituzione, che aveva la sua sede nel palazzo Amorini, ebbe naturalmente un carattere aristocratico e di privilegio. Non divido però l'opinione espressa dal Ricci (*I primi cento concerti della Società del Quartetto*. Bologna, 1897) che sembra considerare il *Casino dei nobili* come precursore del Quartetto. Per quante buone musiche (anche d'autore straniero) vi si facessero, non mi pare che si seguisse un indirizzo informato a un criterio ben determinato e con propositi di rinnovamento artistico.

tati sempre a quel senso di aristocrazia e di distinzione che merita ogni vera esibizione d'arte.

Nei programmi, oltre Haydn, prevalevano composizioni di Mozart, di Beethoven e di Schubert, definiti rispettivamente il *genio del dramma*, l'*armonista profondo*, il *bardo ispirato*, qualificativi certamente un po' retorici e vaghi, ma non per questo meno significativi nei riguardi della sensibilità e del gusto musicali che in quel tempo si andava formando.

Interpreti di queste musiche erano professori, o buoni dilettanti di vaglia, cittadini: il Verardi, il Brunetti, il Parisini, l'Aria, i quali in sostanza furono così i veri precursori del quartetto bolognese.

Ma un tirocinio di educazione così fatta non si poteva iniziare e svolgere naturalmente senza ostacoli e tentennamenti. La comprensione, anche da parte degl' intenditori di musica, di queste composizioni riuscì faticosa e incerta. Nei riferimenti dei critici di quell'epoca si leggono, ad esempio, periodi di questo genere: « Beethoven non ha l'affetto e la melodia di Mozart. Vago di novità, capriccioso, egli rapidamente scorre da un pensiero all'altro, qualche volta smarrisce la strada, si perde di vista ». Nei programmi di questi concerti si notano costantemente concessioni al gusto comune del tempo: in mezzo ai trii di Beethoven, ai quintetti di Mozart, ai quartetti di Haydn figuravano sempre romanze e pezzi teatrali del Rossini, del Donizetti, del Mercadante. Ma non era già un gran passo avanti che in una città italiana si facesse di codesta musica e si leggessero a quando a quando periodi come questi? « L'Allemagna può a buon diritto dare una mentita a tutti quei poeti che la sola nostra terra chiamano soggiorno di vera ispirazione e le pagine di Mozart apertamente vi mostrano che il genio è cosmopolita, che è scintilla celeste la quale spande i suoi raggi pure in altre parti della terra ».

La fisima del primato musicale s'andava dunque attenuando per dare posto a una coscienza più netta e ad un esame di coscienza doveroso e più obbiettivo.

L'orizzonte si faceva più ampio, lo sguardo si lanciava oltre i termini consueti di un gretto e malinteso campanilismo artistico.

*
**

Questo iniziale movimento e rinnovamento d'educazione musicale rimase però nel decennio 1850-60 al quale ci riferiamo molto circoscritto: le altre istituzioni musicali e la gran massa ne rimanevano affatto estranee. Nei teatri e nei concerti (pochi a dir il vero), dove aveva appunto occasione d'intervenire il gran pubblico persistevano le viete abitudini e gli adusati costumi.

Al teatro Comunale figurano nel cartellone per lo più opere del Donizetti, del Bellini, del Mercadante, del Pedrotti, dell'Apoloni (uniche novità, alcune del Verdi) concerti centoni del più depravato gusto, e, immancabilmente, balli. Non mancarono nemmeno serate di esperimenti di sonnambulismo, di prestigiazione e lotterie.

Anche quando il teatro si apriva per la grande stagione autunnale d'opera, era ben inteso che esso dovesse essere un lieto ritrovo mondano, dove si facevano visite e cene, dove si andava per pettegolare e per far l'amore, o formare i partiti pro e contro quella prima donna o quell'altra stella danzante; proprio come al bel secolo delle parrucche!

E come ci si appassionavano i nostri buoni nonni a quei furiosi tornei e a quelle galanti gare! Quando nell'autunno del '52 la Gazzaniga sosteneva la parte di Norma e la Frezzolini ⁽¹⁾ quella d'Elvira nei *Puritani* succedevano scene pazzesche ⁽²⁾. La

(1) Erminia Frezzolini fu veramente una delle più ammirate cantanti del secolo scorso: era stata la prima interprete delle opere giovanili di Verdi, che pur così [parco di lodi e di entusiasmi, quando la sentiva nominare o nominandola, soleva portare la mano al cappello e scoprirsi leggermente il capo. (V. G. MONALDI, *Cantanti celebri del secolo XIX*. Roma, « Nuova Antologia »).

(2) Per maggiori e più interessanti particolari si possono leggere le gustose pagine scritte dal FIACCHI in *Bologna d'una volta*, Bologna, 1913 (2^a edizione) e TESTONI, *Bologna che scompare*. Bologna, 1909.

prima che possedeva voce bellissima e nitida, non uguagliava la sua rivale nell'agilità, ma la superava per freschezza di timbro. Onde da parte dei fautori dell'una o dell'altra contrasti e discussioni accese. I gazzanighiani e i frezzoliniani si combattevano con una convinzione degna di miglior causa approfondendo somme enormi per offrire tutte le sere alla loro protetta fiori e doni, applaudendola tumultuosamente e zittendo a vicenda la nemica. Unico risultato positivo di queste teatrali schermaglie, affari d'oro per l'impresa.

Certo in quegli anni le scene bolognesi rivelavano virtuose di canto di grandi meriti e di grande fama, quali la Virginia Boccabadati, la Fanny Persiani-Tacchinardi, che dal '37 al '48 era stata fulgore delle scene dei teatri parigini e londinesi, la Brambilla, Isabella Galletti che era di nascita bolognese e che si produsse qui la prima volta nel *Vittore Pisani* del m.^o Peri. Essa possedeva un temperamento drammatico spiccatissimo e sapeva commuovere le platee sino al delirio per l'impeto potente del suo accento. Era di quelle cantanti che — come fu detto — sentono e fanno sentire.

Infine Antonietta Fricci, che diventò a Bologna proverbiale per i fanatismi che vi suscitò. Era oriunda tedesca, e, cambiato il suo nome primitivo Freich, sposò poi un italiano, il tenore Baraldi e divenne una delle signore della buona società bolognese più stimate per intelligenza e coltura.

Anche il Liceo musicale proseguiva nei vietati sistemi didattici. Sino a circa il 1860 vi rimasero in vigore senza sostanziali mutamenti le norme che lo disciplinavano e che erano state emanate trent'anni prima. Ignaro delle conquiste fatte nel campo della musica in altri paesi, ligio alla consuetudine. All'infuori della scuola di Pianoforte tenuta dal Golinelli e di qualche barlume di modernità che si nota nella scuola di archi, si tirava avanti senza una direttiva e senza un anelito di progresso.

Partito il Rossini, l'Istituto faceva capo all'Assunteria Comunale d'Istruzione, che era già molto se pensava ad ammini-

strarlo (1). Gli esperimenti annuali, ai quali il Rossini aveva pur dato un grande e vantaggioso impulso, si fecero sempre più rari e furono sostituiti dalla tradizionale *Messa di Santa Cecilia* che si eseguiva nella chiesa di San Giacomo.

Ad imitazione di quanto si faceva fin dal seicento dagli accademici filarmonici, nel 1811 si introdusse l'usanza di fare comporre dai vari alunni di composizione del Liceo una messa (ognuno ne componeva una parte) e di farla eseguire agli alunni strumentisti e cantanti. Questa poco artistica usanza — alla cui istituzione non furono da prima forse estranei intendimenti confessionali — s'interruppe dopo pochi anni, ma poi fu ripresa nell'intento che essa dovesse costituire una specie di saggio globale dei risultati artistici del Liceo.

*
* *

La venuta del Mariani quale direttore al Comunale del *Profeta* di Meyerbeer nell'autunno del 1860 segna un'importante data negli annali musicali bolognesi.

Oltre i peana innalzati unanimemente dai critici delle gazzette del tempo (della cui opinione e veridicità tuttavia l'esperienza insegna allo storico di fare buona tara) e le constatazioni contemporanee del favore che lo spettacolo incontrò, ne trovo conferma nel giudizio espresso in una lettera del già citato Gaspari, che era indubbiamente uno dei più reputati e competenti maestri della città in quell'epoca. In data del 21 novembre '60 egli scriveva all'amico Catelani: « Sono stato alla prima rappresentazione del *Profeta* e n'uscii dal teatro sbalordito, entusiasmato: tutte le altre opere a confronto di questa mi sembrano bagatelle e mi sembra del pari che i nostri compositori drammatici se vogliono tenere nuove vie (come tosto o tardi è giocoforza) abbiano a proporsi

(1) L'ufficio di direttore artistico fu tenuto provvisoriamente e lungamente dal m.^o Antonio Fabbri, compositore di molte musiche, specialmente di genere sacro. Era maestro della Cappella del Duomo e fondatore di un'istituzione a beneficio dei musicanti che prendeva il suo nome. Uomo esimio per integrità di vita e bontà di sentimenti, ma imbevuto di idee trapassate e chiuso nel cerchio ristretto di un'arte gretta e paesana.

Meyerbeer per modello. Gli altri maestri solleticano il senso: questo appaga l'intelletto ».

Ho citato questo giudizio non già per sottoscriverlo — la critica moderna certo non trova nel compositore eteroclitico e internazionale le doti che il Gaspari ammirava — ma come segno dell'opinione dei tempi.

Di Giacomo Meyerbeer si era già dato allo stesso teatro l'opera *Roberto il Diavolo* nella stagione 1846-47, ma senza che essa avesse suscitato soverchio interesse. L'opera anzi era apparsa « una musica affatto tedesca la quale non si presta al gusto degli italiani ed era da presagire che non avrebbe avuto quel successo che se ne attendeva al suo primo comparire » (1).

L'ammirazione e una più sicura comprensione avvenute, dopo solo tre lustri, dell'arte di questo maestro straniero e attestate dai documenti ora riferiti, dimostrano che qualche passo in avanti si era fatto.

La Direzione del teatro di quell'anno credette doveroso informare il Meyerbeer del felice esito della rappresentazione e ne ricevette la seguente risposta:

Messieurs les Directeurs.

Berlin, le 2 décembre 1860

La lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser, m'a rendu doublement heureux. Il est en effet bien flatteur pour moi que d'illustres protecteurs de la musique tels que vous, Messieurs, ayez pris la peine de m'annoncer que votre ville, qui a toujours brillé au premier rang dans la culture des sciences et des arts, votre ville, que a produit de si grands génies, et où il y a tant de connaisseurs distingués, que votre célèbre ville, dis-je, ait daigné honorer des ses suffrages éclairés le *Prophète* et l'ouverture du *Pardon de Plöermel*.

Je n'ignore pas du reste, Messieurs, que ce succès est dû moins à mon faible mérite, qu'à l'excellente exécution par tout d'illustres artistes, qui tenaient les rôles, par votre orchestre si renommé et une brillante mise en scène: on doit réussir quand on est interprété par un

(1) V. FIORI, *Teatri, Arte e Letteratura*. (Anno 24, Tomo 45). Bologna, Dalla Volpe, 1846.

éminent directeur de musique, de réputation européenne, tel que l'illustre chevalier Mariani, et une si grande et si célèbre artiste que madame Borghi-Mamo.

Veillez donc, Messieurs les Directeurs, agréer l'hommage de ma gratitude la plus sincère, et s'il n'y avait pas d'indiscrétion à vous en prier, daignez être les interprètes de mes remerciements auprès de tous les valeureux artistes qui ont exécuté mon ouvrage, et surtout auprès de madame Borghi-Mamo et de monsieur le chevalier Mariani.

Veillez me croire, Messieurs,

Votre très dévoué
MEYERBEER

S'apre così con quest'anno un periodo di voga meyerbeeriana che precede e sotto certo riguardo prepara ed esplica il wagnerismo che circa dieci anni dopo doveva potentemente poi affermarsi.

Al grandioso successo del *Profeta* aveva contribuito in gran parte, come attestò il Meyerbeer, l'arte della cantante bolognese Adelaide Borghi-Mamo. Essa apparteneva al novero di quelle famose virtuose italiane che formarono giustamente l'orgoglio del teatro melodrammatico italiano di quell'età: aveva cantato ben sessantacinque sere la *Favorita* all'Opéra di Parigi suscitando l'universale plauso del pubblico di quella capitale e giustamente l'autore dell'opera la diceva « de réputation européenne ». La sua serata d'onore al Comunale di Bologna in questa stagione del 1860 segnò un tripudio.

Ma, com'è naturale, gli sguardi di tutti i bolognesi s'appuntarono specialmente sul nuovo maestro a loro rivelatosi: Angelo Mariani. Nato a Ravenna nell'ottobre del 1824 dopo aver imparato il violino ed essersi fatto apprezzare come concertista, peregrinò in molte città delle Marche e della Romagna. A Bologna il Rossini e a Napoli il Mercadante lo colmarono di gentilezze e di attestazioni di stima. Recatosi a Milano nel 1846 egli si dimostrò, dirigendo i primi spartiti verdiani, veramente un maestro insigne. Ognuno lodava e ammirava in lui la singolare potenza di intuizione onde il carattere speciale di ciascuna musica a lui si rivelava, la facile assimilazione dello stile dei singoli compositori

e la capacità di tradurre, senza distinzioni o predilezioni, le più intime bellezze.

Dopo una breve permanenza all'estero si era stabilito a Genova in qualità di maestro concertatore e direttore del teatro Carlo Felice dove non solo era riuscito a formare un complesso orchestrale disciplinato e valente, ma a portare sulle scene, con una intelligente scelta di spettacoli, un senso d'arte poco comune in quei tempi.

Non avrebbe dunque potuto essere questo maestro romagnolo colui che avrebbe elevato le sorti musicali della città e della sua scuola? I bolognesi, si sa, hanno avuto sempre un debole per i capi del Liceo, direttori d'orchestra!

Le trattative per avere in tal qualità il Mariani — e che poi a nulla dovevano approdare — ebbero la durata di circa otto anni e le vicende ch'esse subirono soltanto in parte sono note (1).

*
**

Si agitava allora con un certo calore la questione di un nuovo e radicale assetto da dare ai tre principali istituti musicali bolognesi: la cappella di San Petronio, il Liceo ed il teatro Comunale.

Per la prima si era già sulla buona via. Nel 1856, dietro regolare concorso, Gaetano Gaspari — giudicato dal Verdi uno dei più dotti maestri italiani del suo tempo — vi era stato preposto dietro regolare concorso. Poi occorre rendere più stabile la situazione di altri componenti la cappella: e nel 1860 appunto era stato nominato primo violino Cesare Emiliani.

A questo fatto doveva susseguire l'elezione del docente della scuola di Violino nel Liceo, reso vacante per la morte del Manetti. Per tale ufficio si ricercava un soggetto che ai pregi morali e alla rettitudine del carattere unisse abilità di magistero e potesse essere eventualmente direttore degli spettacoli al teatro Comunale.

(1) Ne discorse il senatore Alberto Dallolio in un articolo pubblicato nell'*Archiginnasio* del 1913 traendo notizia da alcune lettere del Mariani al padre suo. Ma l'argomento trattato riguarda solo l'ultima fase delle pratiche all'uopo esperite.

Sino all'epoca del Mariani (e in assenza del Mariani anche più tardi e specialmente per spettacoli meno importanti) i teatri italiani non avevano un direttore d'orchestra vero e proprio, ma il primo violino ne faceva costantemente le veci (1).

Passati pertanto in accurata rassegna i più eminenti violinisti che si conoscevano (si facevano i nomi dello stesso Emiliani, del Ferrarini e del giovane Leone Sarti) nessuno parve adatto (2).

Si comprese però che non era facile trovare un individuo che potesse in sè riunire e in eccellente modo tutte le qualità necessarie per svariate e molteplici mansioni e parve miglior consiglio trovare invece una personalità che potesse tenere la direzione del teatro e del Liceo musicale. Il nome del Mariani s'affacciò quindi alla mente di molte persone.

Ma col nome del Mariani, altri fecero, o rifece, capolino: alcuni fra altro pensavano ancora al Tadolini che dopo essere stato direttore dell'*Opéra Italien* a Parigi si era nuovamente stabilito a Bologna e che, già ai tempi in cui il Rossini era consulente pel Liceo, aspirava a simile alto ufficio. Dalle lettere del Gaspari risulta poi che altri aveva perfino interpellato Giuseppe Verdi

(1) Nella Biografia del Mariani dettata dal Ghislanzoni nella *Gazzetta Musicale* (1862) si legge: « Angelo Mariani fu per avventura il primo in Italia che accoppiando l'ufficio di maestro concertatore a quello di direttore d'orchestra insegnasse coll'esempio il miglior mezzo per ottenere, nelle grandi esecuzioni musicali, una vera unità di concetto ».

Anche per consuetudine bolognese il professore di violino del Liceo era altresì direttore d'orchestra. Tale fu, ad esempio, il Manetti, il *terribile Manetti* come allora lo chiamavano, per il suo rigore e per il suo aspetto arcigno. Il Gaspari diede di lui, quando morì nel 1858, questo giudizio alquanto crudo: « Egli non fu direttore, non suonatore, non dotato di squisito sentimento musicale, non istruttore di genere classico (forse da lui nulla o poco compreso), ma non di meno si rese benemerito dell'arte e dei professori supplendo a tai difetti con altre prerogative ».

Anche il Verardi — che gli successe — fu più volte da direttore al Comunale e ci teneva molto a esercitare quest'ufficio. Ma trovatosi nel momento in cui il Mariani venne a Bologna, dovette — e non senza proteste e malumori — cedergli il posto. Accontentossi di esercitare questa funzione in spettacoli di secondo ordine.

(2) La scelta cadde poi su Carlo Verardi, già alunno del Liceo Musicale, il quale riuscì veramente maestro singolarissimo e da lui derivarono i migliori violinisti della moderna scuola di Bologna. Occorre per verità ricordare che la sua elezione trovò non pochi oppositori a cagione della sua indole altera e altezzosa che gli aveva alienato non poche simpatie.

il quale rifiutò la proposta, ma designò nello stesso tempo il Mariani.

Per tal modo il desiderio espresso dalla maggioranza dei bolognesi, fattosi più ardente dopo il successo di quella stagione al Comunale, coincise con l'autorevole parere del grande maestro di Busseto.

Il momento, del resto, sembrava assai propizio. Nonostante le premure delle quali il Municipio di Genova lo circondava, Angelo Mariani pareva deciso a lasciare questa « città antimusicale ». Le dimostrazioni di simpatia e di plauso fattegli dai bolognesi lo avevano affezionato molto alla città nostra, e Verdi, d'altronde, dopo averlo designato come un *alter ego*, lo incitava ad accogliere l'invito.

Libero ormai il Comune di Bologna dai vincoli morali che lo legavano col Rossini, (il quale aveva da Parigi espresso le sue dimissioni da consulente onorario perpetuo del Liceo (1)), non sussistevano altri impacci per dare finalmente a codesto istituto cittadino un definitivo ristabilimento.

Ma il Mariani aveva ricevuto nella stessa epoca sollecitazioni per occupare un posto analogo a Napoli e, come egli si recò colà senza avere dato ai bolognesi una risposta concludente, le speranze concepite subirono una preoccupante stasi. E poi qualche buon timorato e prudente cittadino obbiettava: Mariani artista è indiscutibile, ma chi lo conosce come uomo? Non si diceva da chi gli viveva da vicino ch'egli fosse un vero matto in tutta l'estensione del termine?

In simile congiuntura il Municipio pensò risolvere la questione bandendo un pubblico concorso e lusingandosi tacitamente che, dopo le pressioni amichevolmente fattegli, il Mariani, sicuro della vittoria, vi avrebbe partecipato.

In fatti pochi giorni prima che il concorso si chiudesse alcuni giornali di Bologna, evidentemente ispirati dall'autorità interessata,

(1) V. F. VATIELLI. « Rossini a Bologna », 1917.

pubblicavano articoli laudativi riguardo al maestro. Nel giornale *Teatro, Arti e Letteratura* del Fiori si legge:

« Atteso l'annuncio che venne pubblicato da questa nostra Giunta Comunale per la nomina da farsi mediante concorso di un direttore nel Liceo Musicale di Bologna per la nuova organizzazione di questo stabilimento cotanto necessario ai giorni nostri onde avere con maestri sperimentati distinti allievi nei diversi rami della musica i quali potessero coprire quei posti che fossero mancanti di soggetti adatti, noi non sappiamo quali saranno i concorrenti a questa carica. *Sappiamo bensì che avvi lusinga che il sommo prof. cav. Angelo Mariani, possa intervenire a questo concorso.* In ogni modo però riteniamo che, cadendo la scelta sul professore Mariani, verrebbe approvata, sia dal nostro pubblico come pure da tutte le celebrità musicali, possedendo egli un complesso di doti che è ben raro rinvenire unite in un solo soggetto. Infatti egli è maestro e compositore di musica, distinto professore di violino, inarrivabile direttore d'orchestra, come ne ha dato prove l'autunno dell'anno scorso nel nostro Comunale teatro: in fine egli possiede un carattere fermo e senza rispetti umani, quando si tratta dell'esecuzione degli obblighi da lui assunti. Conchiuderemo adunque il nostro articolo col dire, che il nostro Liceo Musicale organizzato e diretto dal Mariani, restituirebbe alla città nostra quella fama musicale che la resero così celebre nei passati tempi non solo in Italia, ma eziandio in tutta l'Europa, ed è perciò che la sua nomina è sommamente desiderata dall'intera Bologna ».

*
**

Non solo l'invito non fu accolto, ma la implicita presunzione che egli potesse essere messo in discussione e in paragone con altri, dispiacque non poco al Mariani e parve anzi allentare le sue buone disposizioni precedenti in riguardo la sua accettazione.

In ogni modo il concorso non diede verun risultato e per la soluzione della vessata questione si fu di bel nuovo in alto mare.

Intanto nell'autunno di quell'anno (1861) con non minore successo si era svolta sotto la direzione del Mariani stesso la stagione teatrale nella quale erano stati eseguiti gli *Ugonotti* di Meyerbeer che — come già l'anno precedente il *Profeta* — avevano costituito la maggiore attrattiva artistica.

Ora tutto il ritmo della vita musicale cittadina sembrava pulsare più vigoroso e celere. Eminentissimi strumentalisti e concerti vocali avevano luogo nella città. Nel privato teatro Hercolani e al Comunale il Bottesini aveva suscitato colla sua arte somma di contrabassista un vero fanatismo ⁽¹⁾. Camillo Sivori in un concerto dato alla Filarmonica, dove seguitavano sempre le buone esecuzioni di musica da camera interpretate da professori della città, era stato ammiratissimo. Egli ritornò a Bologna raccogliendo nuovi allori anche nel 1868: tutti lo proclamarono Paganini redivivo. Nel '65 il Bazzini suonò in unione con altri professori bolognesi. Con grande favore erano stati pure accolti due oratori: le *Sette parole* di Haydn e lo *Stabat* del Pergolese.

Finalmente un riuscitissimo saggio degli alunni del Liceo musicale e che suscitò la memoria di quelli che avevano avuti al tempo del Rossini, datosi nel '63, ridestò di bel nuovo l'attenzione del patrio Consiglio sulle vicende dell'Istituto ⁽²⁾ per la cui riforma radicale si era antecedentemente nominata un'apposita Commissione ⁽³⁾. La

⁽¹⁾ A darne un'idea riferiamo alcune frasi tolte dal giornale del Fiori: Il contrabasso suonato da Bottesini non è più tale: è una cara voce umana, un flauto dolcissimo, un violino dalle numerose e rapide note, un violoncello dai flebili e cari suoni: è un insieme che desta meraviglia ed incanto.

⁽²⁾ Non ostante le disgraziate vicende a cui andò soggetto, il Liceo, per merito degli eccellenti professori che v'insegnavano, aveva cominciato in quegli anni a dare risultati eccellenti. I programmi dei saggi annuali erano sempre ispirati a un senso di elevatezza artistica e di una certa ben intesa modernità.

⁽³⁾ La Commissione era composta dell'assessore Bertolazzi, del conte Salina, del dottor Brunetti, di Marco Minghetti, del marchese Bevilacqua, del m.^o Aria. Essi discussero un progetto formulato dall'Albini e dal Brunetti, ma non si trovarono d'accordo che nel proposito di sopprimere il posto di Direttore affidando piuttosto questo ufficio a titolo d'onore a qualche maestro di Bologna in maggior vista. Il Minghetti, visto vani i tentativi di conciliare i disparati pareri della Commissione, propose ancora la dilazione di un anno per studiare meglio il progetto.

L'accoglimento di questa proposta sollevò le unanimi riprovazioni: il Golinelli — che era indubbiamente la più spiccata personalità artistica fra i professori del Liceo — diede pubblicamente, protestando, le sue dimissioni.

quale naturalmente, come tutte le commissioni di questo mondo, nulla avendo concluso, fece riaffacciare di bel nuovo il proposito di ripetere il concorso antecedentemente fallito.

Già a questo si era nel '61 presentato un maestro veronese, il Beretta, la cui rinomanza artistica non era, per dire il vero, molto chiara, ma che con una disinvolta sicumera sapeva accaparrarsi le simpatie e sollecitare con astuzia l'altrui favore. Ritentò la prova.

Erano fra i concorrenti più in vista Ruggero Manna di Napoli e Teodulo Mabellini di Firenze. Il primo, vecchio e acciaccato da malanni non aveva probabilità di riuscita ⁽¹⁾, l'altro non risulta che tenesse molto a occupare l'alta cattedra a Bologna; il Beretta ebbe quindi buon gioco. Si affannò in tutti i modi, ricorse a tutte le arti ⁽²⁾ e riuscì all'intento agognato di farsi eleggere direttore del Liceo.

Di buona volontà e di lodevoli propositi non mancava. Affettava un grande disprezzo per gli usati metodi scolastici, affastellò un grandioso progetto di riforme, a cominciare da un aumento sensibile di stipendio per i professori, che naturalmente gliene furono molto grati. Ma codeste sue riforme costituivano un tale cumulo pletorico e indigesto di nuove norme, di nuove scuole, di nuovi oneri che ognuno comprese subito l'impossibilità di applicarli in pratica.

Prendeva ogni giorno iniziative che erano poi destinate a fallire: così fu, ad esempio, quella di convocare a Bologna il secondo congresso nazionale di musica ⁽³⁾, per il quale anche l'Accademia Filarmonica mostrò interessarsi e che era stato pur annunciato con grandi solennità ed esaltazioni: il concorso non ebbe luogo.

Ma il Beretta mostrò più palesi le sue deficienze come docente di alta composizione, ufficio spettantegli per la sua qualità di direttore.

⁽¹⁾ Morì infatti in quello stesso anno.

⁽²⁾ Il Beretta aveva perfino sollecitato una specie di pronunciamento in suo favore dal Corpo insegnante dell'Istituto, che naturalmente non lo volle assecondare su questo punto e generalmente era più favorevole a un'elezione del m.^o Manna.

⁽³⁾ Il primo congresso aveva avuto luogo a Napoli sotto la presidenza del Lauro Rossi. I maestri di Napoli furono poi accusati di aver fatto fallire il congresso che doveva essere tenuto a Bologna.

Naturalmente i malumori cominciarono a farsi sentire. A quanto si diceva, egli non era buono ad altro se non « di andare su e giù pel loggiato del Liceo appestando l'aria con i suoi sigari » (1).

Comprese allora che per sostenersi gli occorreva un'affermazione solenne della sua capacità e si diede a tutt'uomo ad allestire una grandiosa esecuzione dello *Stabat* rossiniano.

Come sempre, presuntuoso quanto audace, non calcolò affatto le difficoltà dell'impresa. Impossibilitato a trovare un contralto e un basso, racimolati pochi e incapaci componenti il coro, egli osò nell'aprile del '64 presentarsi al giudizio pubblico eseguendo solo alcuni brani dell'importante lavoro del quale era vivo ancora il ricordo della prima grande esecuzione.

E meno male se avesse saputo rispondere all'esigenza e al rispetto doveroso dell'arte, ma l'esecuzione si ridusse a uno scandalo e le mormorazioni, le dicerie, le critiche e i commenti non ebbero allora più fine. « Decaduto — scriveva il Gaspari — nell'opinione senza speranza di rialzarsi, non gli resta altro che andare a riscuotere lo stipendio e andare così avanti fino a che ce lo lasciano tra piedi ».

E non andò guari che, dopo un'inchiesta ordinata dal Comune e invano da lui scongiurata, nei primi mesi del '66 il Beretta fu licenziato per inettitudine e il Consiglio radiava dal bilancio lo stipendio del Direttore affidando la direzione artistica provvisoria ad una Commissione di professori (2). Questa Commissione durò

(1) Epistolario Gaspari-Catelani.

(2) Il Gaspari riferendosi, in una lettera del 26 marzo '66, a queste vicende non liete, scriveva: « La terribile catastrofe del Beretta doveva venire un giorno: me ne dispiace per lui, povero diavolo illuso e temerario, ma più me ne dispiace per il Municipio che fa una pessima figura. Il congedo di Beretta vuol dire: confesso io Municipio di essere stato un balordo, di non capire un'acca, di aver ceduto a commendatizie, di essermi posto in condizione tale da dover disdire una solenne deliberazione, di aver rovinato un uomo nell'onore e nell'interesse, di aver sacrificato un celebre istituto, di aver considerati i dotti musicisti bolognesi altrettante talpe o ranocchi, mettendo alla loro testa un travicello, di aver esposto al ridicolo la rappresentanza comunale ecc. ecc. ecc. Siamo pupilli, sempre pupilli! Ma il Municipio pensi bene al rimedio che sarà per adottare: consulti chi ne sa di questa faccenda e non si arrischi di far frettolosamente un grande pasticcio ».

effettivamente quindici anni, non ostante le nuove pratiche ripetutamente e segretamente fatte dal cav. Cesare Dallolio (1) di bel nuovo col Mariani (2).

*
* *

Questi dopo avere diretta la consueta stagione d'autunno de '63, mettendo in iscena il *Faust* di Gounod, ritornò nel '65 per dirigere l'*Africana* di Meyerbeer. Egli era divenuto ormai il vero esponente delle manifestazioni artistiche musicali più importanti che si facevano nella nostra città.

Chiuso il teatro l'anno seguente per addivenire a importanti e necessari restauri, il Mariani tornò costantemente per tutte le stagioni d'autunno successive sino all'anno del suo decesso (1873) seguitando a mettere in iscena opere meyerbeeriane — nel cartellone del 1869 figuravano ancora il *Profeta* (che fu poi sostituito dal *Ballo in maschera* di Verdi), gli *Ugonotti* e *Roberto il diavolo*; nel '71 la *Dinorah* — e spartiti importantissimi quali il *Don Carlos* di Verdi, l'*Ebrea* di Halevy e più tardi le opere di Wagner (3) con artisti di grande rinomanza. Oltre la Borghi-Mamo, già ricordata, cantarono allora sulle scene del Comunale il Cotogni, la Carolina Ferni, Teresina Stolz e ancora la Fricci e la Isabella Galletti.

Le insistenti, per quanto non riuscite, pratiche fatte dai bolognesi, e da noi sopra narrate, per avere fra loro Angelo Mariani, suprema guida delle loro manifestazioni d'arte musicale, sono indice non dubbio di quale forte impulso e di quanto grande fervore fosse egli stato prepulsore. In verità egli fu capace di trasformare beneficamente e di rinnovellare l'educazione e il gusto musicale della nostra città. I precipui meriti della sua attività consistono nell'aver

(1) Il Dallolio era allora assessore all'Istruzione e faceva parte della Deputazione degli Spettacoli insieme al Casarini, al Salina e al Sangiorgi.

(2) v. Alberto Dallolio, op. cit.

(3) A datare dal '64 sino al '72 le imprese del teatro Comunale furono costantemente assunte dallo Scalaberni.

rotto la vecchia tradizione teatrale nostrana e portato a conoscenza una forma di melodramma, la *grand opéra*, che, a cominciare dalla *Muta* di Auber e dal *Guglielmo* del Rossini, ebbe nel Meyerbeer il suo maggiore e tipico rappresentante e finì per attrarre nelle sue grazie il genio di Verdi col *Don Carlos*, di aver la prima volta esibito opere quali il *Faust* di Gounod, che rappresenta come le precedenti, un'emanazione dei nuovi spiriti che animavano l'arte musicale europea. Spiriti nuovi in un vecchio mondo dove il pregiudizio di un presunto primato e la tradizione erano nella generalità profondamente radicati (1).

La *grand opéra* le cui origini prime sono dovute a quella scuola franco-italiana della quale furono campioni maggiori il Cherubini e lo Spontini, cercava di riunire la verità dell'espressione drammatica dell'opera Gluckista, la bellezza plastica del bel canto italiano e l'elaborazione strumentale dei maestri tedeschi. La riunione non riuscì che una miscela e non senza ragione è stato detto del Meyerbeer fu tedesco d'origine, italiano per predilezione e francese per necessità. Ma indubbiamente nei riguardi della coltura musicale bolognese questa forma fu il tramite più immediato e l'elemento più efficace per introdurre un primo soffio di modernità musicale e per trasformar la vecchia sensibilità al contatto di un'arte opposta alla tradizione.

Per quanto inversa nelle finalità, nei mezzi, nelle intenzioni estetiche col dramma Wagneriano, la *grand opéra* storicamente ne fu uno dei ponti di trapasso. Dobbiamo ricordare che Riccardo

(1) Mi hanno raccontato — ed io racconto l'aneddoto solo come un indice e un esponente della situazione in cui si trovava allora Bologna musicale — che alle prime prove d'orchestra il Mariani sollevò non pochi malumori e incidenti nei vecchi suonatori bolognesi per l'esigenza che giustamente dimostrava nel volere che essi seguissero i suoi suggerimenti e si smettessero consuetudini poco artistiche. Era famoso allora suonatore di tromba il professore Brizzi, specialista per l'intensità dello squillo del quale naturalmente faceva mostra ed esibizione di continuo. Si narrava che il Donizetti gli avesse detto che per questa sua virtù il Padreterno l'avrebbe scritturato nel giorno del Giudizio universale. Ora, non appena alle prove il Mariani sentì rintronarsi incompostamente nelle orecchie la tromba di lui, lo redarguì vivacemente provocando con le meraviglie degli astanti le indignazioni del Brizzi e dei suoi ammiratori.

Wagner cominciò nel *Rienzi* coll'essere un meyerbeeriano (1), dobbiamo ricordare che andato a Parigi, attirato dal fulgore di quella vita teatrale, egli scriveva nel 1842 queste parole: « sembra davvero impossibile che nella via che ha seguito il Meyerbeer fino all'estremo culmine si voglia andare ancora più lontano ».

E io penso che senza questa decennale assuefazione del pubblico bolognese a codesta musica rivelatagli dal Mariani con ogni probabilità le prime opere del maestro di Lipsia avrebbero trovato anche qui un terreno troppo scabro e vergine, incapace di accogliere la comprensione di esse; molto meno poi atto a divenirne per l'Italia il centro irradiatore. L'opera del Mariani fu opera dunque di dissodamento e di preparazione.

Come quella svoltasi in una più ristretta cerchia dal Golinelli e nelle sedute di musica strumentale che ebbero luogo all'Accademia filarmonica, doveva condurre poi il fiorire dei concerti della Società del Quartetto, così quella svoltasi in un cerchio più ampio dal Mariani doveva culminare nell'accettazione sincera e piena sino all'entusiasmo del nuovo stile del dramma di Wagner.

Entrambe queste attività assommandosi, fondendosi e ad un punto comune convergendo, dovevano portare la città nostra ad un livello di educazione e ad una acutezza di senso e di comprensione musicali che in Italia non furono certo comuni.

(Continua)

FRANCESCO VATIELLI

(1) Wagner stesso affermò di aver veduto il soggetto di questo melodramma attraverso le lenti della *grand opéra*.