

Cinquant'anni di vita musicale a Bologna

(1850-1900)

(Continuazione, vedi fascicolo precedente)

Nella narrazione che sto per imprendere del primo periodo wagneriano a Bologna, trascurò quella copiosa messe di aneddoti (in grande parte noti del resto e divulgati) che potrebbero bensì vivificare e adornare questo momento storico, ma che, per l'indole della trattazione che mi sono proposto, nella loro significazione uniforme e uguale, ne intralcierebbero e meno netta ne renderebbero la delineazione. Io miro infatti a spiegarmi piuttosto e a mettere in luce le ragioni precipue che vennero a determinare la fisionomia e l'aspetto di Bologna musicale di questo mezzo secolo, che a soffermarmi a vagheggiarne i particolari, per quanto interessanti e gustosi essi possano essere, che vi si accompagnarono.

Chi ebbe per primo l'idea nella nostra città di eseguire un'opera wagneriana? Per quali ragioni Bologna fu la prima a interessarsi della musica di Wagner? Chi era allora a Bologna tanto rivoluzionario e avvenirista da rischiare di portare qui, per la prima volta in Italia, uno spettacolo così moderno?

Su questo argomento *multi multa dicunt* e, con ogni probabilità, un granello di verità è diffusa in tutte le versioni, sia ch'esse ascrivano il fatto alle mutate relazioni di amicizia fra il Mariani e il Verdi per ragioni femminili ⁽¹⁾ e alla vendetta che quegli ne avrebbe escogitata per cercare di impallidire la sempre maggiore fama nei confronti che ne sarebbero derivati, sia ch'essa debba ascriversi all'intuito, all'acutezza di comprensione e all'influsso di alcuni musicisti locali che ne diedero il suggerimento.

Certo è in ogni modo che Wagner non era nel 1871 un

⁽¹⁾ Cade in quei tempi la relazione intima che s'iniziò fra il grande maestro di Busseto e la Teresina Stolz, che era notoriamente amica del Mariani.

nome ignoto a Bologna, nè del tutto ignota era l'opera sua. In uno degli esperimenti dati al Liceo nel 1869 (esperimenti che, come accennammo sopra, addimostravano criteri e indirizzo informati a una ben intesa modernità e a un giudizioso eclettismo) fu eseguita la sinfonia del *Tannhäuser*. Riproduco qui il brano di un articolo che per questa circostanza dettò nell'*Arpa* il Sangiorgi, il quale fu in quei tempi indubbiamente uno dei critici più equanimi e illuminati:

L'esperimento di studi ebbe termine col nome di un autore che alcuni considerano come un demonio, altri come un angelo, e questo nome oggi tanto contrastato e tanto ripetuto è quello di Wagner. Dalla grande orchestra, composta per intero di alunni e completata con professori nelle parti mancanti, venne eseguita la sinfonia del *Tannhäuser*, sinfonia difficilissima, e che fu riprodotta colla massima accuratezza e con vero grande effetto.

Sul merito del lavoro non ho spazio nè tempo di estendermi molto. Wagner non è nè un demonio, nè un angelo: non è un genio, ma è tale che può dirsi maestro nella scienza, e colle combinazioni armoniche ha trovato la magia della sonorità assoluta. Se Wagner non è un genio, non manca di felicissimi e nuovi pensieri musicali e nella sinfonia in discorso vi sono tratti descrittivi che sorprendono per la grandiosità e per lo stile ⁽¹⁾.

Naturalmente leggendo codesta critica occorre ricordarsi che in quel tempo e in Italia Wagner, se era riguardato nella gene-

⁽¹⁾ Antecedentemente nell'istesso periodico il Sangiorgi parlando del *Rienzi* (allora edito dalla casa Lucca e tradotto da Arrigo Boito) aveva con qualche ampiezza trattato della musica wagneriana, della così detta « musica dell'avvenire », e scriveva fra altro queste giudiziose parole: « Se freddamente consideriamo le cose secondo le leggi di natura ci è duopo concludere che anche in fatto di musica, la musica dell'avvenire non esiste, ma che esiste invece una progressione ardita che è base dello trasformarsi delle varie scuole, che è base di grandi innovazioni, guidate dai canoni del ieri, dal progresso dell'oggi e dalla speranza che un giorno si generalizzi ciò che per avventura può essere il privilegio di un solo... L'arte è cosmopolita, l'arte è umanitaria, e dovrebbe costituire una sola famiglia, perchè ha la ventura di usare un linguaggio che è universalmente noto, e così io credo non si possa mai lodare abbastanza lodare l'editore Lucca, il quale a costo non di guadagnare, ma di rimettere, ha acquistato la proprietà delle opere di Wagner per l'Italia... Può essere che in altri lavori Wagner abbia voluto essere più astruso e meno chiaro, cosa però che io stento a credere perchè chi ha tanta maestria nel disporre le parti non può essere oscuro ancor che il voglia; giudicando però del *Rienzi* io non temo di affermare che è ingiusta ed indecorosa la guerra che vien fatta ad oltranza al compositore alemanno ».

ralità come l'esponente della dottrina e della tecnica musicale tedesca più avanzata, rimaneva noto solo nell'ambito delle sue opere primitive che cominciavano in quell'epoca ad essere edite dalla casa Lucca. Le sue opere più significative e caratteristiche (*Tristano e Isotta* (1865), *Maestri Cantori* (1868), *Oro del Reno* (1869) rimanevano ancora libri chiusi.

Accadeva in sostanza a quei tempi quello che è sempre avvenuto nell'apparizione di geni artistici rinnovatori. Ad un primo periodo di reiezione assoluta e generale, succede quello di una comprensione limitata a spiriti meno misonoisti e più acuti. I quali allargano sempre di più la cerchia dei proseliti, alcuni riducendo al fanatismo, altri — e la maggior parte — ad una accettazione e ad un accoglimento più discreto e riservato. E naturalmente un movimento così fatto, dopo essersi prodotto nell'ambiente dei professori e dei buoni dilettanti, s'irradia a poco nel pubblico con gli stessi contrasti e con gli stessi urti.

La medesima sinfonia del *Tannhäuser*, ripetuta qualche mese più tardi al Comunale in un concerto diretto dal Verardi, incontrò quella stessa buona accoglienza che aveva ottenuto nel più limitato ambiente degli ascoltatori al Liceo Musicale.

A Bologna vi era in verità un nucleo di musicisti che da tempo (e lo abbiamo visto) avevano indirizzati i loro sguardi oltre i confini della loro nazione. Il grande movimento musicale romantico della Germania era stato da loro non solo ammesso ed accettato, a dispetto dei persistenti spiriti nazionalistici che tiranneggiavano il loro gusto e circoscrivevano la loro sensibilità e la loro coltura, ma riguardato come un fenomeno degno di tutto il loro studio e di tutta la loro ammirazione. Il contatto favorevole che aveva preso il pubblico più tardi con l'opera romantica e con la grande opera meyerbeeriana aveva naturalmente sollecitato presso i musicisti di professione una conoscenza sempre maggiore dello stato dell'arte nei paesi stranieri e un desiderio di essere informati delle sue vicende.

Niente mi vieta di ritenere per vero quello che mi hanno a

tal proposito raccontato che, cioè, un certo numero di maestri e di buongustai di musica cittadini facesse allora conoscere ai colleghi o ai preposti e appassionati delle manifestazioni artistiche bolognesi le opere di questo nuovo autore tedesco che si affacciava all'orizzonte italiano e che la casa Lucca di Milano proprio in quegli anni stava lanciando in Italia. E tanto più comprensibile ne era l'accettazione in quanto che quelle opere dalle quali essi potevano farsi un concetto dell'autore, avevano punti di contatto e addentellati con opere di altri autori a loro noti e prediletti.

Questa propaganda non rimase senza frutto. Così nell'estate dell'anno 1871 dovendosi procedere dal sindaco comm. Casarini — uomo a cui Bologna deve non poco nei riguardi della sua rinomanza artistica — al cartellone per la stagione autunnale del Comunale, unitamente al Mariani e a non pochi consiglieri e maestri si decise di rappresentare il *Lohengrin*.

Uno dei giornali cittadini così annunciava l'avvenimento: « Al teatro Comunale il *Lohengrin* verrà dato con un'accuratezza senza pari. Meno il Mariani (1), il sindaco comm. Casarini, la signora Gio. Lucca, il macchinista, lo scenografo, il vestiarista e perfino l'agente teatrale Bolelli trovansi presentemente a Monaco per assistere all'andata in scena del *Lohengrin* onde meditare e copiare quanto sia al caso nostro. Tutto ciò prova all'evidenza che a Bologna assolutamente si vuole che l'esecuzione sia perfetta ».

La notizia diffusa nella città suscitò subito un vivo contrasto d'opinioni sull'esito di questa « musica dell'avvenire ». Chi prevedeva la rivelazione, chi un disastro; i più prudenti ritenevano che il *diavolo non sarebbe stato così brutto come lo si dipingeva*.

Lo spettacolo era preannunciato per i primi di ottobre, ma si vide subito che la difficoltà della preparazione obbligava di rimandare la data. E intanto l'attesa acuiva le discussioni e i pronostici. La lettura del libretto non suscitò soverchio interesse: parve « una sterile cosa » e mancante di contrasto di passioni.

(1) Risulta tuttavia che il Mariani era stato a Monaco antecedentemente per conoscere l'opera e aveva assistito a qualche rappresentazione.

Finalmente la sera del primo novembre i battenti del Comunale si aprirono per la prima rappresentazione (1).

Spigliamo la cronaca dal giornale *l'Arpa* :

La maestosa sala del Bibiena aveva un aspetto insolito. La folla che gremiva, dall'elegante signora al dotto dall'aspetto quasi preistorico, non avevano il sembiante di chi si è riunito per divertirsi, ma invece apparivano tutti quanti giurati che dovessero emettere un *verdetto* in una causa capitale.

Scoccano le otto. Mariani, sfavillante in volto e un poco confuso, si asside sul suo scanno.

Il successo fu grande al primo atto ed entusiastico all'arrivo del cigno. Del coro si chiese la replica e « anche gli oppositori per sistema irruperono in applausi ». Declinò al secondo, che procurò qualche lieve contrasto, ma si rialzò negli atti seguenti e terminò in un trionfo.

Così Bologna, prima fra le città italiane, accoglieva il nuovo verbo wagneriano.

Ci si affaccia ora una domanda: Questo fatto significava forse che essa lo avesse poi pienamente compreso? Nel rileggere le critiche che allora se ne scrissero sorge qualche dubbio. Anzi tutto lo stile wagneriano in *Lohengrin* — che contava nel '71 ben venticinque anni d'esistenza — era ben lungi dall'essersi stabilmente affermato e maturato: è noto che l'autore stesso non l'anoverò che più tardi fra le sue creature più dilette. Sopravvivono in questa composizione troppi residui della grande opera e reliquati melodrammatici usati da operisti anteriori che Wagner doveva poi assolutamente rigettare. Ma furono precisamente quelli che riuscirono in generale più graditi allora agli ascoltatori bolognesi e

(1) Ne furono principali interpreti il tenore Campanini, il baritono Silenzi, la Bianca Blume e la Destin. Maestro dei cori fu il Moreschi e direttore di scena (appositamente scritturato) il tedesco Ernesto Frank che (riferì il Sangiorgi nel suo giornale) ritornò in Germania convinto « che l'Italia è la vera sede dell'arte musicale e che Bologna, fra le cento città del bel paese, è quella che più d'ogni altra giudica spassionatamente i lavori dell'ingegno a qualunque terra appartengano, e che sa loro rendere imparziale giustizia ».

facilitarono maggiormente l'intelligenza dello spartito. Quelle parti, dove invece il *modo di procedere* tipico dell'autore si affermava con maggiore accentuazione, la maggioranza del pubblico sentenziava d'oscurità e accusava di lungaggine: e vedremo fra poco quello che accadde alla rappresentazione del *Tannhäuser*. E che il wagnerismo fosse compreso ancora *per nebulas* dagli intelligenti stessi, appare chiaramente dall'elucubrazioni dei critici contemporanei.

La scuola di Wagner si traduce in questo concetto: in musica si deve pensare, si deve ragionare da severi filosofi e il sentimento non deve essere altro che l'effetto del pensiero non la causa. Wagner vuole tradurre a forza nella musica tutto il positivismo della scienza germanica e in questo senso egli è un vero rivoluzionario, egli inverte completamente il sistema italiano... Nel *Lohengrin* vi sono melodie da scrivere dieci spartiti, ma molte sono appena accennate, non sono svolte, perchè il positivismo incatena la vena dell'autore...

Wagner, trattando la musica esclusivamente come scienza, sovente sacrifica l'effetto al rigore della forma, alle leggi inesorabili dell'unità, e di qui quella tinta monotona che acquista l'intero lavoro, di poi contenta la mente del pensatore ma non rende pago il cuore... Wagner non ci ha tolto il primato dell'arte, perchè sono sempre vane le contese della scienza contro il genio.

Noi possiamo oggi sorridere. Ma in altri paesi, nella Germania stessa, Wagner non aveva trovato certo fino allora una comprensione maggiore, anzi — lo manifestò in una lettera diretta in quei giorni al Boito (1) — egli asserì che il successo bolognese era una prova irrefutabile del profondo senso d'intuizione musicale del popolo italiano.

Il successo lohengriniano a Bologna crebbe nelle successive repliche. « Ogni sera — scriveva *l'Arpa* — si ripetono i due preludi, al finire di ogni atto tutti gli artisti sono evocati più volte al proscenio e feste interminabili si prodigano al Mariani ». Ad una di queste rappresentazioni assistette il Bulow « il quale partì entusiastico della stupenda esecuzione » e un signore tedesco

(1) La lettera fu riportata per intero nel giornale *l'Arpa* di quell'anno (N. 12, 1871-1872).

gettò da un palco una corona d'alloro legata con un nastro dai colori della bandiera germanica al direttore. La sera del 19 novembre si sparse fra il pubblico che affollava il Comunale una notizia: C'è Verdi! Il maestro italiano infatti, nascosto nel fondo di un palchetto, ascoltava l'opera, e invano fu evocato da applausi e da evviva affinché si facesse vedere dal pubblico (1).

Questo grande avvenimento artistico non passò naturalmente senza lasciare tracce; anzi datano da allora le schermaglie furiose che si accesero nella città fra wagneristi e antiwagneristi (2) tanto da degenerare sovente in risse e in attriti personali e mettere a repentaglio la pace dei domestici focolari.

I conservatori, diciamo così, della tradizione musicale italiana accusavano gli avversari quasi di lesa patria, di oltraggio alle glorie paesane e si stringevano compatti intorno all'idolo di Giuseppe Verdi per combattere la nuova divinità teutonica. Per citare qualcuno fra i tanti episodi aneddotici, ricorderò le famose dispute calorose e rumorose che avevano luogo al Caffè delle Scienze fra l'ingegnere L. Lambertini, wagneriano sfegatato (che una volta nell'entusiasmo dell'audizione del duetto del *Tristano e Isotta* a un tale che osservava che questo pezzo durava quaranta minuti, si rivoltò indignato esclamando: *trop curt! trop curt!*) e il basso G. Zucchini, uno degli ultimi grandi buffi dell'antica opera italiana e convinto fautore dei maestri italiani (3).

Uno degli ammiratori dell'arte wagneriana era il vecchio clarinetista prof. Domenico Liverani, intimo amico e fervente fautore del Rossini. E come molti gli manifestavano la loro meraviglia che un rossiniano qual'egli era, applaudisse poi la musica di Wagner, ciò sembrando loro contraddittorio, egli rispondeva che aveva avuto una grazia speciale dalla Madonna di San Luca, la

(1) Lo spettacolo che a Bologna aveva ottenuto così grande favore e aveva così bene impinguato la cassetta dell'impresario Scalaberni che fu trasportato da questi al teatro Pagliano di Firenze. Fu diretto dal Busi, sostituto del Mariani perchè ammalato.

(2) Generalmente i vecchi bolognesi usavano pronunciare Wagner con la *g* dolce.

(3) V. NASCIMBENI, *Bologna Wagneriana*, in *Marzocco* (3 nov. 1912).

quale, mentre gli faceva comprendere come nessuno superasse Rossini, non gli toglieva di capire che nell'arte vi erano altri grandi.

In un ambiente così saturo di dispareri e di opposte opinioni l'autunno seguente furono stabiliti gli spettacoli d'opera, sempre sotto la direzione del Mariani, con il *Mosè* di Rossini, *Norma* di Bellini, *Tannhäuser* di Wagner; criterio eclettico, come si vede, e che continuò a essere seguito per gli anni appresso perchè i gusti più opposti potessero trovare un equilibrante peso.

Alla prima rappresentazione (7 novembre '72) del *Tannhäuser* gli antiwagneriani sembrarono lì per lì avere il sopravvento. L'aspettativa non era minore che per il *Lohengrin*, forse più acuta, dopo le polemiche che da un anno non cessavano d'infuriare. S'andò sino al terzo atto con qualche contrasto, compensato a sufficienza da applausi. Al racconto di *Tannhäuser* scoppiò la bufera e perseguì lo spettacolo fino alla fine (1). I pochi applausi di reazione vennero soffocati dalle grida significative di: Viva Rossini!

La ragione del minor successo immediato ottenuto dal *Tannhäuser* in confronto del *Lohengrin*, mi sembra una prova di più di quanto io venivo testè asserendo sulla comprensione a Bologna dell'opera del maestro di Lipsia in questo primo periodo wagneriano. *Tannhäuser* infatti, benchè al *Lohengrin* precedentemente composto, ha pagine e linee più tipiche del *modus operandi* e fisionomia caratteristica del suo stile e questi tratti furono precisamente quelli che riuscirono a tutta prima alla maggioranza più ostici e oscuri. Nel *Rienzi* e nel *Vascello Fantasma*, rappresentate rispettivamente a Bologna nel '76 e '77, i critici contemporanei noteranno infatti — e certo riferendosi ad un'opinione generalmente diffusa — che vi era una maggiore chiarezza e un senso melodico maggiore per la semplice ragione ch'essi si avvicinavano sempre di più a quella forma di melodramma romantico-meyerbeeriano al quale per un decennio (1860-1870) erano stati assuefatti.

(1) Nelle successive rappresentazioni in questo pezzo furono praticati tagli, che allora furono detti provvidenziali! E il *Tannhäuser* poté in seguito con minori contrasti essere rappresentato per diverse sere.

Nei tre anni successivi non figurano più nel cartellone della stagione autunnale melodrammi wagneriani.

La ragione precipua non credo che sia da ricercarsi in un'assopito favore del pubblico bolognese per l'opera del maestro tedesco, ma nell'essere venuto a mancare allora (13 giugno 1873) colui che era stato il più grande animatore in quest'epoca del teatro musicale cittadino, Angelo Mariani. Animatore prezioso non solo per il valore intrinseco del suo talento, ma per la continuità di indirizzo e di attività.

Per questo, sebbene lo scanno direttoriale del Comunale sia stato negli anni immediatamente successivi occupato da maestri valenti, il Mercuri, l'Usiglio, Marino Mancinelli, che diresse il *Rienzi* e il *Vascello Fantasma*, e Franco Faccio, soltanto alla venuta di Luigi Mancinelli Bologna ritroverà un altro uomo che in simigliante modo saprà continuarne e svilupparne l'opera feconda.

Si hanno tuttavia due manifestazioni teatrali di singolare carattere: nel '73 il clamoroso successo — per quanto effimero — dei *Goti* di Gobatti e nel '75 la riabilitazione del *Mefistofele* di Boito.

*
* *

Sulle vicende fortunate del primo spettacolo ebbero il loro peso elementi sentimentali. Il Gobatti nato nel '52 in un paesello del Polesine, aveva studiato qui e poi a Napoli. Povero, affamato, era ritornato ventenne a Bologna con la partitura della sua opera sotto il braccio in cerca di sorte migliore. Bussò alle porte di protettori e, dopo avere stentatamente raccolte poche migliaia di lire e superati numerosi ostacoli, trovò, mercè la generosità della Deputazione teatrale e del Casarini in special modo, possibilità che i battenti del Comunale gli venissero socchiusi.

Socchiusi, ho detto, perchè prima dell'esecuzione dello spartito le diffidenze, le dicerie, le titubanze non furon poche. I musicisti che assistevano alle prove non ne parlavano con soverchio favore, notavano le non poche mende di tecnica che si riscontravano nella partitura, l'inesperienza del giovane operista.

In codeste diffidenze e in codeste dicerie il pubblico riscontrò una specie di sorda guerra invidiosa che veniva fatta contro il maestro povero e creò un'atmosfera di aspettazione benevola e, direi, pietosa a suo riguardo.

Così si spiegano altresì, dopo il fanatismo della prima rappresentazione, che fruttò al maestro cinquanta chiamate, il corteo trionfale di popolo che l'accompagnò a casa, la cittadinanza onoraria decretatagli dal Municipio, feste e banchetti e insomma una folata di popolarità singolarissima. Il Gobatti divenne lì per lì una specie di espressione del risorto genio musicale italiano e coinvolse nel generale fanatismo anche il buon senso dei critici e degli assennati (1). In sostanza pare a me che il fenomeno Gobatti sia stato determinato sopra tutto da quella parte di pubblica opinione cittadina che, avversa alle novità, tradizionalista e sollecita di glorie italiane, non vedeva di buon occhio l'affermarsi della preponderanza nel teatro della musica straniera e credeva di ravvisare in lui il futuro genio dell'opera nazionale (2).

Manifestazione opposta a questa tendenza, è certamente più importante e significativa, fu la rappresentazione dell'opera di

(1) La successiva attività musicale del Gobatti dimostrò infatti come affrettati e poco sereni fossero stati i giudizi allora espressi sul valore di questo maestro che, dopo un momento di straordinaria fortuna, cadde nell'oblio, nell'abbandono e nella povertà. E chi scrive queste righe ricorda il triste giorno in cui poche persone scesero dall'ospedale di S. Michele in Bosco per accompagnare nel silenzio e nell'indifferenza generale della città la salma di lui al cimitero.

(2) Un sonetto del poeta dialettale Barigazzi stampato allora in onore del Maestro diceva:

*l'Italia in sustanza
l'ha bisogn d'un so fiol ch' batta la grossa,
se no, dop' Verdi mort, l'ha pers incossa.*

e in una poesia francese scritta sempre in quest'occasione si leggevano questi versi:

*Rossini, Bellini, Verdi, Donizetti,
ces maitres d'Italie,
dejà chantant en choeur ta gloire, o Gobatti!*

A dare in ogni modo un sentore della confusione di idee e di pareri che agitavano le menti dei bolognesi durante l'infatuazione generale gobattiana ricorderemo che accaddero in quei giorni vivaci dispute fra wagneriani e antiwagneriani. Gli uni pretendevano che nella musica dei *Goti* ci fossero elementi wagneriani (e uno dei sostenitori di questa tesi era il Casarini) e gli altri che il Gobatti era un operista italiano puro, e fra questi era il Panzacchi.

Boito nel '75, opera che alcuni anni prima era caduta rumorosamente sulle scene milanesi della Scala.

Quello che allora fecero i bolognesi, specie per l'energico intervento del conte Agostino Salina, che si mostrò capace di vincere le contrarietà di fuori e le titubanze cittadine, fu un atto di coraggio e di audacia.

Fra il '60 e il '70 Arrigo Boito era considerato nell'ambiente milanese e italiano in genere come un artista incomprensibile e imbevuto di idee estetiche, esotiche e scapigliate: un poeta romantico bizzarro e involuto, un musicista fautore dell'arte dell'avvenire. Il *Mefistofele* nella sua prima edizione (dove certo non mancavano prolissità e incomposta misura) rappresentato nel 1868 aveva suscitato ire furibonde e intemperanti, contrasti di esaltazioni enfatiche e di opposizioni accanite. Dopo poche rappresentazioni lo spartito veniva ritirato dall'autore e parve in sul momento seppellito per sempre nell'oblio. Ma gli amici e gli estimatori del giovane maestro confidarono in una risurrezione e, come l'ambiente della città lombarda non pareva così facilmente atto a ricredersi e a divenire sereno, si rivolsero a Bologna che per i fasti del suo teatro, sul quale si erano date con tanto successo le opere più *moderne*, si presumeva essere la città italiana che presentasse le migliori garanzie per la comprensione e per un più giusto apprezzamento dell'opera sua. Le trattative furono laboriose e non senza opposizioni di alcuni autorevoli bolognesi. Fra questi il Panzacchi, che era stato invece uno degli assertori più dichiarati e decisi del Gobatti (ricordate il verso stecchettiano famoso: *i Goti del... Panzacchi?*) e al quale ora l'accettazione di cotesto melodramma a Bologna, dopo il clamoroso insuccesso milanese, pareva affatto temeraria. Ma l'opposizione fu vinta e l'opera, sfrondata delle sue esuberanze e notevolmente modificata dall'autore, curata nel decoro scenico e interpretata da eccellenti artisti (1), fu rappresentata il 4 ottobre.

(1) Principali interpreti furono il basso Romano Nannetti, il tenore Italo Campanini ed Erminia Borghi-Mamo. Direttore, il Maestro Emilio Usiglio.

La cronaca della serata presenta molte analogie con quella della prima esecuzione del *Lohengrin*: lo stesso affluire di pubblico eletto, con l'aggiunta di un numero maggiore di critici e di musicisti venuti espressamente da Milano, le medesime disposizioni d'animo e le più divergenti previsioni, le stesse alternative di approvazioni e di contrasti che tuttavia riuscirono solo a determinare una reazione che aumentò il favore della maggioranza degli spettatori; e da quella sera *Mefistofele* iniziò la sua fortunata esistenza.

Questi due avvenimenti possono considerarsi come due intermezzi di quel periodo di vita musicale bolognese caratterizzato dalla rappresentazione delle opere wagneriane del primo stile e sotto certi aspetti ad esso aderenti.

A Wagner infatti, che sino dal '72 era stato fatto cittadino onorario bolognese (1), si tornò negli anni seguenti col *Rienzi* nel '76 e col *Vascello Fantasma* nel '77. Quando il primo fu annunciato nel settembre di quell'anno insieme all'*Africana* di Meyerbeer, i giornali si affrettarono a calmare l'eventuale ribellione degli antiwagneriani dichiarando che questo melodramma « non può dirsi della scuola dell'avvenire, perchè Wagner conserva in questo lavoro la sua prima maniera che non è agli antipodi della scuola italiana ».

Parole che esprimono un certo esatto apprezzamento, ma che d'altronde provano che, se pur meno cocenti e acute, le lotte pro e contro l'opera del maestro tedesco non fossero assopite. Per esempio, proprio in quei giorni si era venuti a conoscenza che la signora Lucca era andata a Bayreuth per offrire a nome degli

(1) È nota l'interessante lettera di ringraziamento che Wagner indirizzò per tale circostanza al Sindaco di Bologna. In essa sono specialmente rilevabili due periodi. Quello in cui, riaffermando il suo proposito di creare un'arte nazionale tedesca e di sottrarla dall'influenza dell'opera italiana, si preoccupava che i suoi « concittadini di Bologna non fossero esposti al rimprovero di mancato patriottismo »; l'altro in cui vuol spiegare perchè, sotto l'auspicio della parola *Libertas* che fregia lo stemma della città, fosse stata possibile la comprensione dell'arte sua e come il genio italiano si mostrasse « libero da qualunque legame per accogliere volenteroso le creazioni altrui ».

italiani una corona d'argento all'illustre maestro e questa offerta a nome d'una intera nazione fatta dalla rappresentante della casa editrice italiana, concessionaria delle sue opere, era apparsa arbitraria. In quell'occasione la signora Lucca aveva pensato d'invitare Wagner a Bologna ad assistere ad una rappresentazione del *Rienzi*. E il 4 dicembre Bologna accolse Wagner con grandi feste e con larga ospitalità. Al teatro fu fatto segno ad applausi insistenti e calorosi, a cui egli rispondeva applaudendo a sua volta gli esecutori, e il giorno dopo il Municipio offriva al proprio glorioso cittadino onorario un banchetto nella sala dell'Albergo d'Italia (1).

(Continua)

FRANCESCO VATIELLI

Francesco Albergati e Carlo Gozzi

FRNESTO Masi nel suo libro « La vita, i tempi, e gli amici di Francesco Albergati Capacelli » (2) parlò a lungo delle relazioni fra il commediografo bolognese e Carlo Gozzi; egli però non conosceva un documento da me rinvenuto (3) che porta una singolare luce sulla questione che divise questi due uomini così influenti sui loro contemporanei, che rappresentarono due correnti antitetiche, una in favore, l'altra contro l'imitazione francese. Inoltre il biografo dell'Albergati, a parer mio, non ha lumeggiato come doveva questo personaggio, vuoi per certa simpatia che ha

(1) Sui particolari di questo avvenimento il lettore potrà leggere con interesse e con curiosità quanto ne scrissero il Panizzardi (*Wagner in Italia*, Palagi, Genova, 1914), il Nascimbeni (l. c.), il Glasenapp e il Dallolio (*Giornale d'Italia*, 14 febbraio 1903).

(2) Bologna, 1878.

(3) Questo documento è conservato nell'Archivio di Stato, Archivio Albergati, fascio I. È di 25 pagine di formato grande, scritte per metà. Che sia d'Albergati lo prova il fatto che le note marginali e correzioni sono di sua mano e che le autocritiche del « Saggio amico » e dell'« Amor finto e vero » sono identiche alle lettere del Marchese ai critici del Teatro Nuovo applaudito (Venezia, 1790).

influito sul critico sì da renderlo benevolo laddove tale benevolenza era immeritata, sia perchè del materiale che era a sua disposizione non ha saputo convenientemente giovare.

Dalle vecchie carte polverose e corrose della ormai estinta casa Albergati piena di canovacci, traduzioni, abbozzi di commedie, tragedie, appunti, lettere di critici, di letterati, di principi del sangue, di cardinali, di filosofi, di ballerine, di abati scrocconi, di tutto un mondo settecentesco che gravitava intorno al munifico signore di Zola, balza fuori la figura caratteristica del galante Marchese. Era egli filosofo epicureo, ma tale filosofia non gli vietava d'essere in pari tempo violento e vendicativo, senza freno nelle sue passioni e nei suoi odi, implacabile verso chi in un modo o in un altro l'avesse offeso; tantochè non sapremmo essere pienamente convinti della sua innocenza nel delitto di Zola, benchè dal processo non risulti colpevole. La lettera anonima qui riprodotta è un documento abbastanza significativo del carattere d'Albergati. Questi avversava Carlo Gozzi per le ragioni che dirò.

Il nostro commediografo aveva in gioventù scritto una commedia il *Sofà* (1) imitato dalle famose fiabe gozziane e dedicato al Gozzi con parole assai lusinghiere. D'averla scritta se n'era poi amaramente pentito, ma non perciò si trattenne dal ripubblicarla nel Teatro nuovo (Pasquali 1774, Venezia) con una prefazione in cui commiserà sè stesso e il suo maestro. Egli era un ammiratore fervente e devoto del buon Goldoni, dal quale si faceva aiutare e consigliare, e a cui tributava lodi entusiastiche. Però poco a poco, incitato dagli esempi che venivano d'oltr'Alpe s'era rivolto al dramma diderotiano, lagrimoso e sentenzioso. Senza essere tacciati di troppa malizia, potremmo dire che in questi amori entrasse in non piccola parte la Bettina Caminer colla quale

(1) Crébillon figlio scrisse un racconto intitolato ugualmente il *Sopha* (La Haye, F. H. Scheurleer, 1742) da cui poi ne derivarono infiniti altri del genere. La stupidissima e castigatissima commedia d'Albergati, però, non ha nulla a che fare colla libera e spiritosa storia di Crébillon.