

LUIGI ROGNONI

ANGELO MARIANI TRA VERDI E WAGNER

Il centesimo anniversario della morte di Angelo Mariani non può passare inavvertito; e non solo per Ravenna, dove egli vide la luce l'11 (o il 12) ottobre 1822, ma per tutta l'Italia musicale, segnatamente per quella che ancora continua e credere (nonostante le carenze istituzionali e politiche) ad una funzione artistica e sociale del teatro d'opera. Mariani fu non solo il primo direttore d'orchestra italiano, nel senso moderno della parola, ma tra i primi a promuovere e a realizzare una seria e concreta riforma di tutto l'apparato tecnico e artistico del teatro lirico italiano.

Per comprendere l'importanza dell'opera svolta da Angelo Mariani, bisogna tenere presente la situazione della cultura musicale italiana alla metà del secolo scorso. Mentre in Germania la tradizione della musica strumentale e sinfonica aveva avuto un grande sviluppo col romanticismo, e da Beethoven in poi la figura del direttore d'orchestra si era sempre più delineata nelle sue funzioni tecniche e interpretative, rendendo quindi possibile la creazione di orchestre stabili, formate da elementi professionali, in Italia il 'fenomeno' del melodramma, dalla metà del Settecento, era andato progressivamente imponendosi in modo assoluto eclissando ogni interesse per la musica strumentale.

Nella prima metà dell'Ottocento l'Italia non è che una cucina di operisti e il mito del 'bel canto', già impostosi nel Settecento, domina in tutto il mondo. Se l'industria operistica è redditizia ed ha indubbiamente una sua funzione sociale nella vita della penisola, una netta chiusura verso ogni altro valore dell'arte musicale caratterizza la cultura italiana della prima metà dello Ottocento; e non solo nei confronti della musica sinfonica, ma anche di ogni forma di opera che non sia quella stagliata sul

modello italiano. In definitiva tutto il nostro Ottocento sarà dominato dai quattro 'grandi': Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi che furono compositori essenzialmente operistici. Per gli impresari del tempo (e per il pubblico) quel che contava, in uno spettacolo d'opera, erano i cantanti e le loro virtù canore; le orchestre, raccogliatrici ed eterogenee, scritturate per ogni singola stagione, passavano in seconda linea; e a dirigere era solitamente incaricato il primo violino che, col primo colpo d'archetto dava l'avvio a tutti gli altri suonatori. Quanto all'accompagnamento dei pezzi cantati, il più delle volte erano i cantanti che stabilivano tempi e arbitri. Questa situazione perdurava ancora alla metà dell'Ottocento, soprattutto nei teatri di provincia, quando Angelo Mariani iniziò la sua carriera di direttore d'orchestra.

Le prime notizie biografiche sull'infanzia e la formazione musicale di Mariani furono date nel 1887, quattordici anni dopo la sua morte, da Silvio Busmanti, consigliere dell'Accademia Filarmonica di Ravenna (1); nella Biblioteca Classense esiste anche un manoscritto autobiografico di Mariani che deve essere stato certamente la fonte delle scarse notizie fornite dal Busmanti, le quali ci dicono che i primi studi musicali (teoria e violino) furono intrappresi con Pietro Casalini e con Giovanni Nostini, che era 'primo violino direttore' nelle orchestre d'allora. Iniziò anche lo studio dell'armonia col Levini a Rimini e fu quindi ammesso al Liceo musicale di Bologna nel periodo in cui Rossini era direttore. Sappiamo che l'interesse del ragazzo era soprattutto rivolto più che agli studi teorici, alla tecnica degli strumenti. Ben presto divenne un eccellente violinista; non solo, ma praticò un po' anche tutti gli altri strumenti, compresi quelli a fiato, la cui conoscenza gli sarà di grande vantaggio quando comincerà a dirigere.

Il suo primo contatto con un insieme strumentale avvenne nel 1843 a S. Agata Feltria, dove fu chiamato a dirigere la banda comunale, mentre già suonava il violino e la viola in orchestra a Macerata. In questo periodo si dedica anche alla composizione, scrivendo due *Ouvertures* e una *Sinfonia in sol min.* che riscuotono consensi e vengono lodate da Rossini. Sarà bene rilevare subito che Mariani fu un musicista che ebbe netta coscienza delle proprie capacità e dei propri limiti e che, come compositore, non volle mai cimentarsi nel teatro d'opera, a differenza

(1) S. BUSMANTI, *Cenni su Angelo Mariani*, Tip. Ravennana, Ravenna 1887.



BOLOGNA, *Civico Museo Bibliografico Musicale*. Ritratto ad olio di Angelo Mariani, conservato nel Corridoio degli Artisti.

di altri direttori d'orchestra che vennero dopo di lui. Scrisse (e in un'epoca in cui si credeva solo all'opera) soltanto musica da camera, qualche cantata, un *Requiem* e diversa musica per canto e pianoforte. Avrebbe potuto facilmente imporre una propria opera lirica, se l'avesse composta, quando la sua fama di direttore d'orchestra era diffusa in tutto il mondo, ma non lo fece mai; anche se aveva manifestato talvolta idee piuttosto singolari e nuove in proposito. Di fronte a Meyerbeer, a Verdi e a Wagner dei quali fu, a turno, l'araldo in Italia, si sentiva come 'complesato' ed era perfettamente cosciente che la sua fama di 'interprete' non avrebbe mai potuto compensare quella di epigono dei tre grandi operisti.

Sembra che il suo primo contatto con un'orchestra regolare, in qualità di direttore, sia avvenuto in quello stesso anno 1843 a Bagnacavallo, o nel 1844 a Faenza. Comunque si suole far datare il suo esordio come direttore d'opera nel carnevale 1844 a Messina dove viene chiamato, in qualità di primo violino, per dirigervi la *Saffo* di Giovanni Pacini, e dove le sue straordinarie qualità di animatore furono subito notate. Mariani aveva allora vent'anni ed era ormai consapevole della strada che dovrà seguire. È tuttavia costretto ad interrompere il suo programma di lavoro, perché non si sente di rifiutare gli insistenti richiami dell'Accademia Filarmonica di Faenza, dove ha esordito come applaudito violinista, la quale gli offre ora la cattedra di violino nella Civica Scuola musicale. E vi rimane per due anni; cioè sino al maggio 1846 quando viene chiamato al Teatro Re di Milano per dirigervi *I due foscari*, sesta opera del trentatreenne compositore parmigiano Giuseppe Verdi. Da questo momento iniziano i suoi rapporti di amicizia fraterna col futuro autore del *Don Carlos*, che dureranno ventitré anni, spezzati infine da malintesi e pettegolezzi, ma anche, forse, da una più avvertita coscienza progressiva di Mariani, come vedremo.

Il successo ottenuto, spinge l'impresario Boracchi a scritturare nell'autunno dello stesso anno Angelo Mariani per dirigere al Carcano di Milano *I Lombardi* di Verdi.

Nel 1847 è ancora a Milano dove, tra l'altro, deve concertare e dirigere, al Carcano, *I baccanali*, opera di un certo Uranio Fontana. Trattandosi di opera nuova, Mariani si accinge ad un lavoro di scrupolosa preparazione; allorché l'Imperial regia polizia austriaca, nella persona del suo commissario Bolza, fa sapere al teatro che l'opera del Fontana deve essere rappresentata,

non si sa per quali ragioni, il più presto possibile e fissa perentoriamente una data parecchi giorni prima del previsto. Protesta energicamente Mariani e con lui l'impresario, l'autore, i cantanti, facendo presente, tra l'altro, che neppure le scene e i costumi sono pronti. Ma il Bolza è irremovibile e dichiara che per quel giorno si dovrà 'dar spettacolo'. Mariani lo prende in parola e finge di cedere. Il giorno fissato si dà puntualmente 'spettacolo', ma anziché *I baccanali* del povero Fontana, il pubblico esterrefatto e compiaciuto si trova sulla scena e in orchestra il *Nabucco*, l'opera politicamente più esposta di Verdi che già quattro anni prima alla Scala aveva scatenato un putiferio di applausi al grido « Viva Verdi e abbasso l'Austria ». Come era prevedibile (e Mariani lo sapeva benissimo), altrettanto avvenne al Carcano e questa volta alle acclamazioni per Verdi si unirono anche quelle per Mariani che si sapeva l'artefice del tiro giocato alla Imperial regia polizia; la quale tuttavia si limitò a redarguire aspramente il giovane direttore d'orchestra, minacciandolo di prigione, ma non ne fece nulla.

Tuttavia non tirava aria buona per Mariani che fu costretto a lasciar Milano e di lì a poco l'Italia.

Diresse ancora una stagione al Teatro Eretenio di Vicenza; e tentò una grande esecuzione di massa (con 500 coristi) sul magnifico sfondo palladiano del Teatro Olimpico, dirigendovi i cori che Giovanni Pacini aveva scritto per l'*Edipo re* di Sofocle.

Accettò quindi l'offerta di direttore di opere italiane al Teatro di corte di Copenhagen e, nel novembre 1847 partì per la Danimarca. Poco dopo il re Cristiano VIII muore e Mariani scrive una *Messa in requiem* per le esequie del sovrano che suscita una notevole impressione e ampi consensi, con l'offerta di divenire Direttore stabile della Cappella reale. Ma le improvvise notizie dei fermenti rivoluzionari che gli giungono dall'Italia, lo sconvolgono: rifiuta l'invito danese e ritorna in Romagna, dove partecipa ai primi moti del 1848 e si arruola come volontario nella prima guerra di Indipendenza. Poco si sa circa la sua reale partecipazione alle vicende belliche, delle quali il Mariani stesso ci ha lasciato scarsa testimonianza. È però chiaro che dopo la reazione del 1849, egli pensò bene di emigrare, accettando la direzione dell'Opera di Costantinopoli.

Dopo il successo del *Requiem*, Mariani pensa ora di dedicarsi seriamente alla composizione; e in questo periodo scrive diversa musica, tentando timidamente anche il teatro, ma non

con un'opera, bensì con una cantata scenica, molto... risorgimentale, intitolata *Matilde o la fidanzata del guerriero*. S'è già detto che Mariani non vorrà mai affrontare il teatro d'opera, dal quale rimarrà, come compositore, sempre alieno. Molti anni dopo, rievocando il periodo di Costantinopoli e la citata cantata drammatica, scriverà all'amico e compositore Angelo Catelani, in una lettera del 1863, queste parole che rivelano, in tratti vivi, il carattere e l'avvertita coscienza artistica del Mariani: dopo questa cantata, dunque, « non volli più scrivere per il teatro, giacché quello, secondo me, non è che un mercato dell'arte, un intrigo di giornali venali, pirati vigliacchi, che incensano le gole stupide di esseri che peggio degli artigiani vogliono usurparsi, profanandolo, l'ambito nome di artista. Che bel nome *Artista* eh? Tu lo comprendi, o mio Catelani, in tutta la sua verità; ma poche sono le anime elette che lo sanno distinguere dal mestierante. Tu... devi soffrire di veder avvilita l'Arte in questo secolo che fa di tutto per convertire l'uomo in macchina e il suo cuore in una moneta da cinque franchi » (2).

* * *

I tempi maturano e anche in Italia si comincia a sentire la esigenza, da parte di alcuni teatri, di una organizzazione stabile e continuativa che garantisca agli spettacoli lirici, che attirano sempre più folle di pubblico, risultati artistici di più sicuro e qualitativo rendimento.

Tra i primi teatri, il Carlo Felice di Genova avverte questa esigenza: ci si ricorda di Mariani, la cui esordiente fama è ancora viva in Italia e lo si richiama da Costantinopoli, offrendogli la direzione artistica con un contratto a lunga scadenza. Mariani accetta e nel 1852 giunge a Genova. Gli vengono dati pieni poteri ed egli, per prima cosa, riforma di sana pianta l'orchestra, che si componeva di 56 elementi, dei quali però solo 36 erano stabili. Fidandosi del suo orecchio musicale assoluto, seleziona accuratamente ogni componente dell'orchestra e, in breve tempo, ottiene risultati senza precedenti. In quello stesso anno 1852 esordisce con la *Luisa Miller* di Verdi; dirige quindi *l'Ernani* e il *Marin Falliero* di Donizetti. Nel frattempo ha avuto modo di conoscere *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer, allestito poco prima alla Pergola di Firenze, ma con scarso successo; se ne è entusia-

(2) Cf. U. ZOPPI, *Mariani, Verdi e la Stolz*, Milano 1947, p. 40.

smato e ha deciso di metterlo in scena a Genova.

Si butta con calore allo studio di questa partitura e ne prepara una accurata concertazione: l'opera ottiene un grande successo e rimane in cartellone per ben 28 sere. Dopo questo risultato, Mariani vuol conoscere anche le altre opere di questo ebreo tedesco che pontifica all'Opéra di Parigi; ed entra in rapporti con lui; diviene così un ardente fautore dell'opera meyerbeeriana, senza rinunciare con questo al suo amore per Verdi, anche se gli eccessivi entusiasmi del giovane direttore d'orchestra lasciano un tantino perplesso il nostro Peppino. Così nelle stagioni successive, una serie di opere meyerbeeriane vanno in scena al Carlo Felice di Genova: *Gli Ugonotti*, *Il profeta*, *L'africana* e *Dinorah*. Accanto a Meyerbeer e oltre alle opere italiane (dal *Matrimonio segreto* a *Norma* e *Sonnambula* a numerose opere rossiniane, compreso il *Tell*, e verdiane) Mariani, rotto il ghiaccio, introduce in Italia anche altre opere straniere, tra cui *L'ebrea* di Halévy, *La muta di Portici* di Auber, *Zampa* di Hérold e, nel 1864, *Faust* di Gounod che sostiene ben 32 rappresentazioni in meno di due mesi.

Ma è soprattutto di Verdi e infine di Wagner che Mariani offrirà interpretazioni memorabili.

* * *

Come preparava e concertava un'opera Angelo Mariani? Era un finissimo esperto di voci ed anche un ottimo maestro di canto, anche se rifiutava di impartire lezioni, tranne in rari casi, come avverrà con Teresa Stolz, della quale finirà con l'innamorarsi ed averla compagna per molti anni.

Seguiva personalmente le prove al pianoforte coi cantanti e già stabiliva con essi i tempi e gli 'effetti' particolari che voleva ottenere; ed era piuttosto intransigente nei confronti degli arbitrî virtuosistici che spesso i cantanti volevano imporre; era però propenso a valorizzare in ciascuno le doti vocali e musicali più naturali e congenite. Gino Monandi, che aveva una ventina di anni quando Mariani era all'apice della propria carriera, ricorda di aver assistito alle prove in orchestra del maestro ravennate:

Sino al Mariani, i direttori, compresi i più valenti, come il Ferrarini, il Donati, il Sarti, il Bassi, il Cavallini e il Rossi eransi limitati ad ottenere dalle orchestre esattezza, equilibrio, intonazione, vale a dire le qualità indispensabili a una buona esecuzione... Col Mariani l'orchestra assurge, a un tratto, alla missione d'interprete, di collaboratrice vera del pensiero e del

sentimento dell'autore. S'intende che è il Mariani che indovina, raccoglie e fa suo questo pensiero e questo sentimento, e, fattolo suo, egli possiede il privilegio di trasferirlo all'orchestra; e il fenomeno di trasmissione avviene con rapidità e universalità meravigliosa. Buona o appena mediocre che fosse infatti l'orchestra da lui diretta, egli otteneva sempre tutto l'effetto da lui sentito e voluto. Il sistema da lui adottato alle prove era questo. Impugnata la bacchetta egli dava il cenno, e via giù di seguito, si leggevano alcune dozzine di pagine di partitura, senza fermarsi mai e tornare indietro una sola volta. Compiuto questo primo sbizzo faceva principiare da capo la lettura, ma prima egli stesso coloriva ed esprimeva il sentimento della musica, cantandone qualche frase con quella sua voce tenue, ma oltremodo insinuante. Talvolta facevasi dare un violino e suonava la frase con accento impareggiabile: generalmente però la cantava e, afferrata quindi la bacchetta, continuava con essa, col movimento della testa e soprattutto degli occhi, a dare e trasmettere il significato del suo pensiero. Quando dirigeva non v'era suonatore che non lo guardasse negli occhi e non cercasse di leggervi la sua intenzione, talvolta inaspettata e improvvisa (3).

Altre testimonianze ci dicono che Mariani, soprattutto per le opere nuove, proponeva una prima lettura di intere scene, e talvolta di un atto, dopo averne illustrato il contenuto all'orchestra; iniziava quindi la prova vera e propria, con uno studio analitico dei singoli pezzi.

Oggi questa immagine di una prova così romanticamente vissuta potrà far sorridere più d'uno dei divi odierni della bacchetta che riservano per il pubblico la studiata coreografia del gesto, mentre durante le prove svolgono invece un più o meno ottimo lavoro artigianale in maniche di camicia; e potrà far sorridere il fatto che Mariani perdesse del tempo ad una prima lettura di seguito, senza curarsi degli inevitabili sbagli e imprecisioni. Ma io credo che era forse proprio questa prima lettura a stabilire un contrasto vivo, una tensione, a riscaldare tutti gli esecutori, e a rendere quindi più efficace il lavoro di studio, di rifinitura e di fusione dell'insieme strumentale e vocale. Se si pensa alla routine dei giorni nostri, dove assai spesso un professore d'orchestra inizia una prova di un pezzo sinfonico o di un'opera, senza conoscerne una nota e viene sottoposto dal direttore a estenuanti esercizi frammentari e prove di sezioni strumentali separate, senza potersi render conto dell'unità espressiva dell'opera che sta provando, si comprende a che cosa mirasse il Mariani con quella prima lettura: far conoscere ad ogni singolo

(3) G. MONANDI, *Orchestre e direttori nel secolo XIX*, « Riv. Mus. It. », XVI, Torino 1909, pp. 536-37.

orchestrata e all'orchestra l'opera nel suo insieme o quanto meno un pezzo conchiuso dell'opera che dovevano poi accingersi a studiare e a provare onde raggiungere l'equilibrio voluto per una corretta interpretazione.

La figura del direttore interprete-ricreatore nasce in epoca romantica (basti pensare a Mendelssohn o a Listz) e porta con sé anche quella carica di istrionismo che raggiungerà il culmine nel nostro secolo, dove al mito del divismo canoro sembrerà succedere quello della bacchetta direttoriale. Fenomeno inevitabile che non diminuisce però la portata storica dell'avvento del direttore d'orchestra e dell'enorme balzo qualitativo compiuto dalle orchestre e dai teatri, anche se oggi assistiamo ormai spesso ad un dubbio 'perfezionismo' nelle brillanti esecuzioni orchestrali congelate nei mezzi meccanici di riproduzione. Probabilmente, assuefatti all'indifferente e 'perfetto' suono delle nostre orchestre, inorridiremmo se potessimo ascoltare oggi le orchestre di Mottl o di Nikisch, di Richter o di Mahler, e tanto più del nostro Mariani. Ma avremmo certamente torto, perché l'entusiasmo e il calore d'allora sembra essere oggi spesso vietato: nell'epoca dei *masmedia* e della tecnologia industrializzata, la ragione formalizzata vieta al soggetto un corretto uso soggettivo della tecnica; e questo si verifica spesso anche nelle tecniche dei linguaggi artistici. Ma per ritornare al nostro Angelo Mariani, quel che conta è riconoscergli oggi la priorità funzionale nell'aver saputo agire in modo altamente progressivo all'inizio di quella riforma organica e strutturale dell'orchestra dei nostri teatri d'opera, che dovevano poi, nello spazio di pochi decenni, divenire di livello e di fama mondiale.

L'opera svolta dal Mariani al Carlo Felice di Genova in 21 anni (dal 1852 al 1872) fu esemplare. E fu a Genova che, per la prima volta in un teatro italiano, alla denominazione tradizionale di « Primo violino, direttore dell'orchestra », stampata in cartellone, venne sostituita, nel 1860, per Mariani la qualifica di « Maestro concertatore e direttore delle musiche ».

* * *

Mariani, assumendo l'impegno con Genova si era riservato il diritto di dirigere anche in altri teatri. Bologna fu la seconda città nella quale egli operò con successo.

Nel 1860 il Teatro Comunale gli offriva la direzione della stagione d'autunno (che iniziava il 4 ottobre) con la qualifica di

« Maestro concertatore delle musiche e direttore degli spettacoli ». Era un ulteriore riconoscimento, poiché Mariani, ormai da anni, si occupava anche del palcoscenico e seguiva attentamente l'allestimento scenico e la realizzazione dei costumi, intervenendo spesso con consigli e proposte che quasi sempre coglievano nel segno.

Diresse quell'anno *Un ballo in maschera*, l'ultima opera composta dal suo amico Verdi, il quale non esitava a dichiarare che solo Mariani sapeva penetrare, in giusta misura, nello spirito delle sue partiture. Seguì *La Favorita* e quindi una novità per l'Italia, *Le pardon de Ploërmel* di Giacomo Meyerbeer, primitivo titolo dato alla *Dinorah*. L'anno successivo vi porta ancora Meyerbeer con *Gli Ugonotti*, e di Verdi dà una esecuzione mirabile del *Simon Boccanegra*.

È in questi anni che Mariani conosce Teresa Stolz (Teresina Stolzová), cantante cecoslovacca già nota in Germania e in altri centri musicali europei. La incontra a Trieste e ne è colpito dalla voce limpida e ben timbrata, con un'ampia estensione che va dal sol basso al do diesis acuto; nota però che l'imposto della voce, appreso secondo il metodo delle scuole di canto tedesche, ne limita le qualità vocali e che il metodo del canto italiano (che insegna a cantare di 'testa', anziché di petto) le gioverebbe. Teresa si sottopone allora ad un nuovo tirocinio vocale sotto la guida del Mariani, il quale è ben lieto di darle lezioni; e con esse nasce l'idillio che si tramuterà poi in amore.

Nel 1864 Teresa Stolz canta per la prima volta in Italia, sbalordendo il pubblico ed ottenendo un frenetico successo. È Mariani che l'ha chiamata a Bologna dove, sotto la sua direzione, canta la parte di Matilde nel *Tell* rossiniano, quindi quella di Elvira nell'*Ernani* e poi di Margherita nel *Faust* di Gounod.

L'anno successivo, 1865, canta alla Scala, superbo soprano drammatico nella *Giovanna d'Arco*. Verdi ne è ammirato e da questo momento nasce un'amicizia tra il compositore e la cantante che diviene ancor più viva e feconda nel sodalizio genovese, quando Verdi, con la moglie Giuseppina, decide, a partire dal 1866, di trascorrere l'inverno in riviera e affitta un appartamento a Villa Sauli, dove abita il Mariani e dove spesso soggiorna anche Teresa che ha casa poco lontano, a palazzo Corallo.

Continuando la sua attività come direttore stabile (si direbbe oggi) al Carlo Felice di Genova, dopo aver diretto le due stagioni del 1860 e '61 al Comunale di Bologna, Mariani ne di-

viene a partire dal 1864 il direttore più frequente e, praticamente, ne assume la direzione artistica (anche se ufficialmente non può accettarla) determinandone l'orientamento che ne farà in pochi anni uno dei teatri lirici più 'progressivi' d'Italia e comunque il teatro che avrà il merito di aver per primo rappresentato nella penisola un'opera di Richard Wagner. E il merito esclusivo fu di Angelo Mariani, giunto all'apice della fama e del prestigio in grazia dei quali poté osare quello che nessun altro, impresario o direttore d'orchestra, avrebbe saputo arrischiare: la rappresentazione, per la prima volta in Italia, del *Lohengrin* di Richard Wagner.

L'interesse per il 'nuovo' era stato sempre vivo in Mariani e si concretava anche nella ricerca teorica e nella sperimentazione. Un piccolo documento, rintracciato da Guglielmo Barblan tra le carte di Filippo Filippi, conservate nella Biblioteca del Conservatorio di Milano, è piuttosto significativo a questo proposito. Si tratta di un foglietto di carta pentagrammata sul quale il Mariani ha scritto una scala esatonale che ha quindi armonizzato e dedicato « al mio egregio amico Filippo dott. Filippi in segno di stima », con la data: « Bologna, 10 ottobre 1864 »:

The image displays a handwritten musical score on four systems of staves. The first system shows a single bass staff with a hexatonic scale: a whole note followed by six half notes (F, G, A, B, C, D) and another whole note. The second system consists of two staves (treble and bass) with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The treble line features a series of eighth notes with slurs and ties, while the bass line has whole notes. The third system also has two staves, with a more complex melodic line in the treble and a bass line of whole notes. The fourth system shows a final melodic phrase in the treble and a bass line of whole notes. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and rhythmic markings.

Quel che è curioso in questa armonizzazione è il risultato che si avvicina più a modulazioni e a certi stilemi cromatici wagneriani che non (è evidente) a quelli del futuro autore di *Pelléas et Mélisande*. La musica di Wagner era certamente già nota al Mariani, ma il ricavarne stilemi cromatici sulla base di una scala esatonale (che è la negazione del cromatismo) è per lo meno singolare e sorprendente se non geniale. Ed è anche significativo che Mariani abbia voluto inviare questo suo 'giochetto' proprio al Filippi che era il critico più avanzato e 'avvenirista' del tempo, e col quale, pochi anni dopo, il nostro direttore d'orchestra doveva farsi araldo di Wagner in Italia.

Non conosco le composizioni di Mariani di questo periodo, né so se continuò a comporre, ma (come osserva giustamente il Barblan) « è evidente che il Mariani non dette a questa sua argomentazione armonica il semplice peso di un arido passatempo scolastico: e basta scorrere la delicata e ariosa armonizzazione per restarne del tutto persuasi. Sarebbe interessante anzi... studiare la produzione del Mariani posteriore al '64 per vedere se egli usò tale scala anche in sede di composizione » (4).

* * *

Ma ritorniamo all'attività teatrale del Mariani. Dovettero passare ancora alcuni anni prima che si giungesse al grande avvenimento.

Eravamo nel 1869. Nella situazione politica dell'epoca, confortata da un provincialismo culturale che in musica confinava con la stupidità, proporre l'opera di un teutone e per di più di un 'avvenirista' come Richard Wagner, era un'impresa assai arischiata e passibile di essere tacciata di disfattismo antinazionale. La retorica del 'bel canto' imperversava non solo nel minuto pubblico, ma anche nella critica e nella 'colta' borghesia; e che tra l' 'anima latina' e lo 'spirito tedesco' ci fosse un abisso incolmabile era opinione diffusa. Di fronte al dominio incontrastato dei quattro Grandi, sembrava non solo una follia, ma un oltraggio proporre Wagner in un teatro italiano, anche se l'esigua schiera di wagneriani andava aumentando per merito di alcuni letterati e di qualche musicista testa calda tra cui era Arrigo Boito. L'anti-

(4) G. BARBLAN, *Angelo Mariani e la sua « scala esatonale »*, « *Collectanea Historiae musicae* », I, Firenze 1953, pp. 171-74.

tesi Verdi-Wagner era già nell'aria da tempo. La polemica aveva come centro Milano; ed era dai 'tradizionalisti' fatta più per sentito dire che per conoscenza di causa e in termini piuttosto provinciali. La 'scapigliatura' milanese reagiva invece con consapevolezza e conoscenza diretta del teatro musicale wagneriano, anche se talvolta con ingenuo furore. Uomini come Arrigo Boito, Franco Faccio e Filippo Filippi avevano pienamente compreso la portata artistica, sociale e culturale del 'fenomeno' Wagner. Milano viveva però, più di ogni altro centro lirico, del mito della opera italiana e del 'bel canto' e proporvi un'opera di Wagner sarebbe stata una provocazione; a parte il fatto che nessun teatro, e tanto meno la Scala, avrebbe arrischiato una simile impresa.

Non così Bologna, che già da diversi anni, per merito di Mariani soprattutto, si mostrava aperta agli interessi culturali e artistici più vivi; e che vantava, inoltre, una antica tradizione musicale (e non solo operistica) con la sua celebre Accademia Filarmonica. Così gli editori milanesi Francesco e Giovannina Lucca, che da anni avevano seguito gli sviluppi del dramma musicale wagneriano e ne erano divenuti ardenti sostenitori, in concorrenza per di più con Ricordi che deteneva il monopolio dei quattro Grandi, Verdi in testa, mirarono senza esitazione al Comune di Bologna e nell'estate del 1869 proposero al sindaco Camillo Casarini e all'impresario Scalaberni il *Lohengrin*, l'opera che ritenevano più adatta per un primo approccio al teatro wagneriano in Italia.

Naturalmente si pensò subito ad Angelo Mariani come direttore e concertatore; il quale per conto suo s'era già interessato di Wagner, ed accettò con entusiasmo la proposta.

Tuttavia il progetto non poté essere subito realizzato per varie difficoltà e per l'incerta situazione internazionale che teneva l'Italia in sospenso. Le trattative furono riprese nell'estate del 1871 e questa volta andarono in porto con la decisione che Mariani avrebbe allestito e diretto il *Lohengrin* alla fine di ottobre di quello stesso anno.

L'annuncio destò rumore in tutta Italia; e cominciò a circolare la voce che Mariani, già amico intimo di Verdi, suo ardente sostenitore e direttore di tante sue opere, si era guastato con lui a causa di Teresa Stolz, della quale Mariani era innamoratissimo e gelosissimo; ed era seccato perché Teresa frequentava con troppa assiduità casa Verdi; e che quindi, per fargli dispetto, aveva deciso di contrapporgli Wagner...

Il meschino pettegolezzo è tipico del provincialismo della eterogenea borghesia musicale dell'epoca. Mariani era un solido musicista, propenso agli entusiasmi, e se si vuole, anche ad ingenui e maldestri comportamenti. Se s'infiammò per Wagner (così come gli era capitato molti anni prima per Meyerbeer) fu perché vide la portata artistica e culturale del teatro wagneriano, che in nulla infirmava il teatro verdiano, ma indicava forse una via aperta nell'avvenire dell'opera. Indubbiamente un raffreddamento con Verdi c'era stato, ma all'ultimo momento, quando la decisione di mettere in scena il *Lohengrin* a Bologna era già stata presa; e forse si acutizzò durante le prove dell'opera wagneriana, ad alcune delle quali Verdi dovette certamente assistere, quasi in incognito, come sembra dimostri lo spartito del *Lohengrin*, conservato nella biblioteca di S. Agata, e cosparso di annotazioni a matita (della mano di Verdi), con punti interrogativi ed esclamativi che denotano quanto meno perplessità. D'altronde è verosimile che Verdi si seccasse, proprio perché in quegli anni la contrapposizione Wagner-Verdi si era acutizzata negli ambienti musicali italiani.

Ancora nel 1867 Mariani aveva accompagnato Verdi a Parigi per assistere alla prima del *Don Carlos* che era caduto fragorosamente. Mariani aveva attribuito l'insuccesso alla cattiva esecuzione parigina; per risollevare l'opera, circa la quale Verdi era ormai sfiduciato, decise di metterla subito in scena a Bologna.

La testimonianza diretta di Gino Monandi è assai viva e preziosa:

A proposito del *Don Carlos* si può dire veramente che la riforma portata dal Mariani nelle orchestre italiane abbia avuto con quell'opera colossale il suo adattamento completo. L'esecuzione del *Don Carlos* a Bologna oserei dire che valse al Mariani tanta gloria quanto al Verdi medesimo. Affidando all'amico Mariani la voluminosa partitura, dopo l'insuccesso di Parigi, il Verdi non dissimulò i suoi timori, fondati soprattutto sulla soverchia mole della musica e sulla poco felice riuscita dei ballabili. Ai timori di Verdi, Mariani rispondeva: «Lasciami fare e vedrai che nessuno si accorgerà della lunghezza dell'opera; e in quanto ai ballabili spero di carvarne fuori qualcosa... e forse, chissà, che non riusciremo a strappare qualche *bis!*... ». E Mariani mantenne la parola. Fra i miei ricordi teatrali quello del *Don Carlos* è certo uno dei più cari. L'entusiasmo di quelle rappresentazioni fu intenso, clamoroso, sincero, continuo, tanto che all'ultima sera si gridava più che alla prima. È vero che in quel *Don Carlos* cantavano la Stolz, la Fricci, il Cotogni e il Capponi, ma il successo vero, grande, potente, fu proprio della musica e della interpretazione impareggiabile del Mariani. Citerò un solo esempio dell'accorgimento intuitivo del Mariani.

In uno dei ballabili del *Don Carlos* lo stacco del motivo si afferma con un 'accento in terra' marcattissimo; orbene, egli immaginò di cambiare quello accentato, cominciandolo invece in 'aria'... L'effetto fu straordinario. Quel modesto ballabile, mercé la felice trovata del Mariani, divenne una delle cose più geniali del *Don Carlos*. Mariani, del resto, era sempre così: lo studio dell'effetto egli lo intensificava soprattutto nei punti più scadenti e meno determinati della partitura, e non già, com'è consuetudine dei direttori, nei pezzi, nei periodi e magari nelle frasi in cui l'autore, per conto suo, ha sentito e indicato chiaramente l'effetto voluto. Quello studio era sempre guidato da intelletto e gusto d'arte squisitamente suggeritogli dalla conoscenza sicura ed esatta dell'opera (5).

Nel frattempo circolavano voci circa un imminente matrimonio tra Teresa Stolz e Mariani; ma egli non si voleva legare ad una donna, consapevole fors'anche del male (la tisi) che lo minava da anni e soprattutto perché aveva sempre amato la propria libertà di scapolo. La Stolz finì con l'allontanarsi da lui, per frequentare in modo sempre più assiduo Verdi, anche nella sua dimora di S. Agata. In questa situazione, rinfocolata da pettegolezzi e malintesi, quando, dopo il successo del *Don Carlos*, Mariani diresse a Bologna nella stagione successiva 1869-'70, *La forza del destino*, fu riferito che Verdi non ne era soddisfatto ed aveva fatto, in privato, parecchi appunti a quell'esecuzione. I rapporti tra loro sembrarono così guastarsi irrimediabilmente.

Su questa vicenda si è poi lavorato di fantasia, dopo la morte di Mariani, arrivando persino a concludere che si trattava di « una riproduzione un po' in piccolo insomma dell'episodio Bülow-Wagner » (6).

Deciso l'allestimento del *Lohengrin* per il 1871, Mariani si gettò con foga nel lavoro; e si sa che, già sofferente e ammalato, lo studio e la concertazione dell'opera wagneriana dovettero costargli una notevole fatica.

Era la prima volta che si sarebbe rappresentata un'opera del 'rivoluzionario' tedesco in Italia; e le incognite erano molte. Alle prove musicali volle dedicare, contrariamente al consueto, un intero mese, come risulta chiaramente dalla lettera indirizzata da Mariani al fedele amico Carlino del Signore, in data 13 ottobre 1871 (la data per la 'prima' era stata fissata al 1° novembre): « Faccio le prove del *Lohengrin* ancora a piano forte: da quanto

(5) MONANDI, saggio cit., pp. 537-38.

(6) F. SCANZONI, « La Tribuna », 11 ottobre 1921, cit. da M. PANIZZARDI, *Wagner in Italia*, 2 voll., II, Genova-Milano 1923, p. 54.

vedo intorno a me pare che soddisfino tutti coloro che vi hanno interesse. Lunedì prossimo incomincerò quelle d'orchestra. Abbenché sappia che la mia opinione nulla valga, devo a lode del vero fare un elogio a questa orchestra e al corpo coristico che sembrami migliore degli anni scorsi » (7).

Proprio dei cori si preoccupava Wagner, se il 23 ottobre, sollecitato dall'editore Lucca, inviava a Mariani, da Tribschen, una lunga lettera, dettata in francese a Cosima, con la quale lo ringraziava « pour la peine que vous prenez pour mettre en scène mon *Lohengrin* et les résultats que vous avez déjà obtenus. Je viens vous en exprimer ma reconnaissance, et en même temps appeler particulièrement votre attention sur les coeurs, qui doivent dans toute cette oeuvre prendre une grande partie à l'action » (8). Wagner terminava la lettera rimpiangendo di non essere stato invitato a Bologna dall'impresario, poiché avrebbe potuto discutere col Mariani e assistere direttamente all'allestimento dell'opera. Mariani gli rispose subito, assicurandogli che era sua « abitudine di mettere in opera il massimo zelo nei lavori musicali (qualunque siano) affidati alle mie cure: tanto più poi, quando s'innalzano dalla linea comune e raggiungono la celebrità come il vostro *Lohengrin* » (9); e s'inalberò per il mancato invito a Bologna di Wagner al punto di far sapere che lo avrebbe invitato a sue spese. La giunta comunale decise allora di invitare Wagner per la 'prima' e gli inviò un telegramma. Ma era tardi: Wagner sarebbe certamente venuto a Bologna se lo avessero chiamato prima e la sua presenza sarebbe certamente stata preziosa per Mariani. Rispose cortesemente ringraziando, ma dichiarandosi nell'impossibilità di venire a Bologna.

Mariani andò dunque in scena coraggiosamente senza l'ausilio di Wagner, in un'atmosfera di grande tensione, alla data fissata, il 1° novembre; e fu un successo spontaneo e totale. Successo che corse immediatamente per tutta Italia e si ripercosse particolarmente a Milano dove gli antiwagneriani avevano la loro roccaforte.

Pochi mesi dopo, ai primi di febbraio 1872, una nuova opera di Verdi, rappresentata alla vigilia del Natale scorso al

(7) ZOPPI, op. cit., p. 264.

(8) Rip., anche in fac-simile, PANIZZARDI, op. cit., II, pp. 22-26.

(9) Ibid., p. 26. Il carteggio Wagner-Mariani (2 lett. di Wagner e 3 minute di Mariani) è pubblicato nelle citate opere di Panizzardi e di Zoppi. Gli autografi appartengono alla collezione di L. Rognoni, Milano.

Cairo, andava in scena alla Scala: *Aida*, protagonista Teresa Stolz, che ottenne un successo strepitoso, accentuato da una violenta reazione nei confronti del « barbaro germano » e dei « rivoluzionari, pazzi da catena, traditori dell'arte e della patria » (parole testuali di un giornale milanese!!) che lo sostenevano... (10). Il dissidio era ormai incolmabile; e Mariani dovette soffrirne molto; ma non per questo rinunciò alla sua fede nel teatro wagneriano, proponendo che se ne allestisse per la stagione autunnale dello stesso anno un'altra opera; e fu il *Tannhäuser*. Intanto Wagner era in procinto di coronare il suo sogno col teatro di Bayreuth ed invitò Angelo Mariani a presenziare alla posa della prima pietra, fissata per il 22 marzo. Ma Mariani, stanco e sofferente, non se la sentì di partire per la Germania. Wagner gli inviò allora, quel giorno stesso, una lettera, chiamandolo « chère collègue », rimpiangendo di non avergli potuto « serrer la main » in quell'occasione memorabile e augurandosi di poterlo incontrare presto.

Non s'incontrarono mai. Il *Tannhäuser*, diretto da Mariani, andò in scena al Comunale di Bologna l'11 novembre e fu violentemente contrastato da un gruppo di antiwagneriani, in massima parte milanesi che erano giunti appositamente per far cadere lo spettacolo, ma che incontrarono la pronta reazione della maggior parte del pubblico; cosicché alla terza serata fu un successo pieno e un vero trionfo per Mariani.

Ormai gravemente ammalato, ritornò a Genova, ed ebbe ancora la forza di dirigervi una stagione al Carlo Felice nella primavera del 1873. Sino all'ultimo aveva desiderato di incontrare Wagner. Morì il 13 giugno, senza aver neppure rivisto Verdi che da molto tempo si era allontanato da lui.

Se fosse vissuto avrebbe forse potuto essere il primo direttore italiano invitato a Bayreuth.

(10) ZOPPI, op. cit., pp. 340-41.