



TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA
FONDAZIONE

di Roberto Verti

[A BOLOGNA, LUOGO DEGLI SCAMBI](#)

[LA TERRA DELLE FENICI \(PRELUDIO\)](#)

- [Prima del Comunale: il "guasto" dei Bentivoglio](#)
- [Bologna capitale del sistema produttivo dell'opera](#)
- [Il Comunale e la città: al centro del quartiere degli Studi](#)

[UN TEATRO IN UNA CITTÀ DI TEATRI](#)

- [L'incendio del Corso, il secondo teatro di Bologna](#)
- [Il Comunale: un superstite, tra i più antichi teatri d'opera italiani](#)

• [I TEATRI DI BOLOGNA](#)

- [In Piazza Maggiore: il Teatro della Sala](#)
- [Il predecessore del Comunale: il Teatro Malvezzi](#)
- [Tra S. Stefano e Farini: il Teatro Zagnoni \(Formagliari\)](#)
- [In Strada Maggiore: il Teatro Marsigli-Rossi](#)
- [A due passi dal Comunale: il Teatro Contavalli](#)
- [In via S. Stefano: Il Teatro del Corso](#)
- [L'Arena del Sole](#)
- [Il Teatro Brunetti \(Duse\)](#)
- [Il Teatro de' Felicini in S. Salvatore](#)
- [Il Teatro Taruffi in S. Giorgio in Poggiale](#)
- [Il Casino dei Nobili in Piazza S. Stefano](#)
- [Il Teatro Loup in Piazza Calderini](#)
- [I Sampieri](#)
- [I Teatri di collegio](#)
- [Il Teatro di Villa Aldrovandi Mazzacurati](#)

• [IL COMUNALE E IL SISTEMA TEATRALE](#)

- [Il Comunale fuori dalla città](#)

- Il sistema teatrale cittadino: stagioni, generi e gerarchie

- IL COMUNALE E L'INDUSTRIA DELL'OPERA

- In una città di cantanti

DALLA FABBRICA DEL BIBIENA AL WORK IN PROGRESS (ARCHITETTURA E RESTAURI)

- Nel Settecento: Algarotti e le critiche al nuovo Comunale
- Il primo Comunale, fino al 1820
- Il primo restauro: 1818-1820
- A metà Ottocento: il Comunale come oggi lo vediamo (1853-1854)
- L'incendio del 1931 e la nuova facciata
- L'ultimo restauro e il "ritrovamento" degli affreschi: 1980-1981

VOCI, FANTASMI E PROTAGONISTI DELLA SCENA (STORIA ARTISTICA)

- Bologna città di comunicazioni e relazioni, nella Regione della musica
- I "bolognesi": Gluck, Wagner e gli altri
- 14 MAGGIO 1763
 - Il Trionfo di Clelia: in millecinquecento all'inaugurazione del nuovo teatro
- DALL'ANCIEN RÉGIME ALL'ETÀ NAPOLEONICA
 - L'Oratorio a Bologna
 - Nel Settecento: il modello di Parma e quello di Bologna
 - Repertorio settecentesco, fino all'esordio di Rossini cantante
 - L'opera comica e l'avvento del repertorio, aspettando Rossini
- IL CIGNO E IL BELCANTO. GLI ANNI DI ROSSINI
 - Rossini e i teatri della città
 - Esordi del melodramma romantico
 - Semiramide in salotto
 - La Malibran e l'età del belcanto
- DA NABUCCO AL GRAND OPÉRA
 - Gli aristocratici nel cast
 - Nabucco, 1843
 - Verdi e Meyerbeer
 - Bologna colta e le altre scene, verso il grand opéra
 - Arrivano i francesi (attendendo Wagner)
- WAGNER, LA RIVOLUZIONE COME ANTIDOTO

- [Le vere \(?\) ragioni della wagnerianità bolognese](#)
- [La prima italiana del *Don Carlos*, e il Wagner "francese"](#)
- [Verdi-Wagner, Ricordi-Lucca, Milano-Bologna](#)
- [Verdi al *Lohengrin*: second'ordine, palco 23](#)
- [DALLA FIN DE SIÈCLE ALLO SCHIAFFO A TOSCANINI](#)
 - [La Società del Quartetto e i grandi maestri: Mariani Mancinelli Martucci Toscanini](#)
 - [1931: lo schiaffo a Toscanini](#)
 - [Mascagni sul podio](#)
- [NOVECENTO, DOPO PARSIFAL](#)
 - [Capodanno 1914 e la gara per la prima del *Parsifal* fuori da Bayreuth: vince il Comunale alle tre del pomeriggio](#)
 - [Gino Marinuzzi](#)
 - [La prima italiana della *Rondine*, 1917](#)
 - [Antonio Guarnieri, Ottorino Respighi](#)
 - [Da Pertile e Caruso, grandi voci di un secolo](#)
 - [Gli anni '50: Wagner in tedesco](#)
 - [Epopée bolognesi: Sergiu Celibidache e Molinari Pradelli](#)
 - [La *Carmen* di Arbasino, 1967](#)
 - [Il *Faust* di Ronconi, 1975](#)
 - [La prima del *Grand Macabre* di Ligeti e Topor, 1980](#)
 - [La *Damnation de Faust* di Cobelli, 1982](#)
 - [La prima volta di Herzog: *Doktor Faust*, 1985](#)
 - [Salvatores, prima dell'Oscar, e *La gatta inglese*, 1986](#)
 - [La Tetralogia di Pier'Alli, 1987-1992](#)
 - [Wozzeck e *Butterfly*, Decker e Bob Wilson, 1995](#)
 - [Le Feste Musicali: dal concerto con Veronelli al viaggio in treno con John Cage](#)
- [DAL DECENTRAMENTO DEGLI ANNI SETTANTA ALLE SCOMMESSE DEL DUEMILA](#)
 - [Il "decentramento": sull'Appennino con Gaslini e i Filarmonici](#)
 - [Concerti Break e Aperitivo](#)
 - [Un antico teatro italiano e i nuovi mercati](#)
 - [Dalla fine del secolo al presente: Delman, Chailly, Thielemann e Daniele Gatti](#)

A BOLOGNA, LUOGO DEGLI SCAMBI

Raccontando le vicende del Teatro Comunale di Bologna ci si propone qui di accompagnare il lettore lungo l'itinerario della storia di uno tra i principali teatri d'opera italiani. Un itinerario che vorrebbe privilegiare tentativi d'interpretazione critica dei nodi fondamentali della storia d'un teatro, e non già di corroborare quella tendenza alla lettura tassonomica, a mo' di galleria del genio e del divo, tenacemente diffusa tra i cultori del melodramma.

La storia di un teatro inizia, prima che ne sia stata decisa l'edificazione, nella cultura della città destinata a ospitarlo e nella storia dei teatri che lo hanno preceduto. Nelle maggiori piazze teatrali italiane, invariabilmente, la storia del teatro collocato al vertice gerarchico del sistema teatrale cittadino partecipa del vissuto artistico e produttivo delle sale sue consorelle: si iscrive insomma in un incessante dialogo di competenze e d'esperienze, di interazioni istituzionali.

L'Italia fu ed è tutt'oggi la terra dei teatri, ricchissima ancora di teatri storici superstiti, vestigia di intensi rapporti tra i centri e le periferie. Al Teatro Comunale di Bologna, inaugurato nel 1763, toccò in sorte di nascere nella città degli studi e degli impresari, la residenza di celebri maestri e teorici del canto e di un grande uomo di musica come Padre Giovanni Battista Martini, cui l'intera Europa musicale si rivolgeva deferente per ottenerne conforto, e la sede, per quasi due secoli, di una quantità impressionante di professionisti della scena e di operatori dell'industria dell'opera.

In una città che non era residenza d'una corte, il Teatro Comunale ha fornito fin dalla sua fondazione un contributo importante alle attitudini d'una Bologna luogo degli scambi, in continua, alacre acquisizione e rielaborazione di stimoli provenienti dall'esterno. Fino a divenire il santuario italiano del culto di Richard Wagner, dei cui drammi ospitò la quasi totalità delle prime rappresentazioni in Italia.

Narrando le specificità di un teatro – attraverso la sua storia architettonica e artistica, il suo dialogo con la città e con i sistemi teatrali – questo percorso intende suggerire qualche chiave interpretativa del ruolo che questi luoghi elettivi del rispecchiamento d'una società hanno interpretato per secoli. E che tuttora interpretano o dovrebbero interpretare, divenuti come sono, oltre che luoghi dello spettacolo, parte integrante dei beni culturali di un paese che troppo spesso pare dimentico di avere dato al mondo, con l'Opera, il proprio più straordinario contributo collettivo d'arte e di cultura nell'età moderna.

Questo scritto è dedicato a Luisa e Alice. Esso compare qui con una nuova organizzazione dell'indice, (adeguato alla consultazione online), senza note bibliografiche e con lievissimi ritocchi e un aggiornamento rispetto alla versione originaria, pubblicata nel 1998 nella collana delle Guide Artistiche Electa, Milano.

LA TERRA DELLE FENICI (PRELUDIO)

L'Opera è la terra delle fenici: nessun'altra produzione dell'ingegno collettivo degli uomini ha provocato altrettanti frenetiche successioni di tramonti e rinascite, altrettanti avvicendamenti di luoghi, simbolici e materiali.

Da sempre, l'uomo ha sostanzialmente conservato i monumenti della vita religiosa e civile delle proprie città: ha modificato, incrostato e costruito chiese in luoghi destinati al culto da tempo immemore; ha conservato i palazzi, i segni dell'identità sociale e del potere individuale. Ha, invece, furiosamente abbattuto e ricostruito, dislocato, azzerato e reinventato i Teatri. Che, oggi, consideriamo giustamente come un bene culturale: degno d'essere conservato a futura memoria. E non già o non solo per l'eventuale prestigio della fabbrica architettonica: certo, la Scala del Piermarini, lo Scientifico di Mantova e il Comunale di Bologna di Antonio Galli Bibiena, il Cuvilliers di Monaco – che del resto fu salvato dalle bombe grazie a un illuminato e tempestivo smontaggio e trasloco – meriterebbero conservazione e tutela anche solo per il segno geniale degli artisti che li disegnarono; ma la gioia con la quale la popolazione delle città europee offese dalle guerre (e in ispecie di quelle tedesche e italiane) riprese via via possesso dei propri teatri risarciti basterebbe di per sé a mostrare che quei teatri sono bene culturale per la memoria e il presente di ciò che "contengono" e hanno contenuto, e cioè per le storie raccontate da Goldoni e da Metastasio, per il canto di Verdi e di Puccini.

Per questo motivo – ovvero, per dirla con male parole, causa la prevalenza del contenuto sul contenitore – i teatri si sono abbattuti e ricostruiti, ridislocati, abbandonati e sostituiti: magari per una loro raggiunta inadeguatezza allo scopo, a esigenze nuove. E su questo disincanto utilitaristico s'è intrecciato quel segno del destino che ha fatto per secoli, dei teatri, le più fragili e fenicee creature architettoniche, incapaci, come nessun'altra, di resistere alla furia delle fiamme.

Questa è anche la storia del Teatro Comunale di Bologna, nato il 14 maggio del 1763 affidando al "todesco" Gluck l'incarico di tenerlo a battesimo nella città che tutto il mondo musicale visitava per rendere omaggio o chieder consiglio a un grande saggio immobile, Padre Giovanni Battista Martini, o per far visita al più grande cantante della storia, il Farinelli adagiato nelle dorate melanconie della sua villa fuori porta.

Anche il Comune di Bologna nacque, feniceo, per risarcire una perdita: quella del glorioso Teatro Malvezzi, che perì tra le fiamme nel 1745 e si trovava a un passo dal luogo che ancor oggi ospita la sala del Bibiena. Il Comunale è uno tra i più antichi superstiti di quella generazione di teatri in muratura, strategicamente collocati in zone nevralgiche del tessuto urbano, nata all'indomani delle guerre di successione spagnola e della pace di Aquisgrana. Segni di nuove volontà, del desiderio di rendere virtualmente imperituri questi luoghi che sempre più stavano facendosi icone di una identità collettiva.

Oggi, pur vantando le nostre città una quantità unica al mondo di teatri storici in attività, non è possibile rendersi conto di quale sia stata la reale consistenza dell'ordito su cui si è tessuta la storia dell'opera. Non solo si è smagliato, e quasi ovunque interrotto, il dialogo strettissimo che per secoli ha indissolubilmente legato centri e periferie, ma nelle piazze principali non è più concesso leggere traccia di quell'autentico sistema teatrale cittadino sul quale si strutturò un sapere produttivo d'antica e collaudata tradizione.

Il florilegio di studi intorno alla principale sala teatrale delle maggiori città italiane (in vistosa assenza di indagini sulle sale "minori") è molto sintomatico. Un'astrazione critica del primo teatro di una città dall'assieme del contesto che ne guidava le sorti finisce per essere esiziale; e soprattutto oggi, in tempi di vistoso incremento degli studi sulla geografia e sul sistema produttivo dell'opera. Basti pensare, rimanendo a Bologna, al ruolo della Deputazione dei pubblici spettacoli, che per lungo tempo organizzò la vita teatrale disponendo e ridisegnando gerarchie, e guidando il trasferimento di spettacoli dall'una all'altra sala, intese come parti integranti di un organizzato sistema teatrale (spesso, l'opera che otteneva buon successo in un teatro minore veniva trasferita al Comunale; viceversa accadeva per i titoli accolti con freddezza nel primo teatro della città).

Come la quasi totalità dei teatri storici italiani, il Comunale fu costruito per accogliere il melodramma. In una città non assoggettata a un potere cortese, esso s'incaricò, col beneplacito del legato pontificio, di rappresentare l'autorità municipale; i suoi obblighi di decoro ne fecero, quindi, un luogo di spettacolo "alto": opera comica nelle stagioni secondarie, per non dire della prosa, e non molti furono infine quegli spettacoli d'arte varia che erano soliti affollare le serate libere dalle rappresentazioni d'opera (esperimenti d'elettricità animale, esibizioni di automi e ciarlatani o di ballerini sulla corda: pochi questi spettacoli, al Comunale, anche se a metà degli anni 1880, in piena stagione di sacrali seduzioni wagneriane, poteva capitare d'imbattersi in curiosi "serragli di belve viventi" con tanto di gorilla quadrumano, orso bianco, struzzo, serpenti boa e a sonagli e persino "Mister Bobby", elefante dell'Asia occidentale che un certo signor Bruch, padrone del serraglio, garantiva essere "la bestia più intelligente dopo l'uomo").

In questo sistema teatrale – ed era né più né meno ciò che accadeva nelle altre piazze dotate di molteplici sale – alla stagione principale di un teatro ne corrispondeva una secondaria nell'altro; e completava la scena quel teatro diffuso – di strada e di piazza, di prato e d'arena, di festa e di fiera, di baracche di burattini e recite di collegio e di convento – del quale s'è perduta quasi ogni traccia. Tale si è configurato, grossomodo fino alla svolta dell'ultimo dopoguerra, il quadro della città spettacolarizzata, nel quale la storia del principale teatro di una città è l'emergenza prima e più vistosa di un passato e d'un presente che non possono però concludersi tra le mura di una singola fabbrica teatrale.



Per oltre due secoli e mezzo, dopo la distruzione del Palazzo Bentivoglio, le piante della città di Bologna testimoniarono la lacuna del "Guasto" operato agli albori del Cinquecento (qui, in un particolare dell'icnografia di Matteo Borboni, 1638). L'area fu definitivamente destinata nel 1756 al futuro Teatro Comunale.

Glorioso superstito, il Teatro Comunale porta con sé non solo la propria storia ma la storia tutta di quella città (ed è ancora una referenza simbolica) che lo ospita nel luogo in cui si era ammirato lo splendido palazzo dei Bentivoglio – ultimi Signori di Bologna – fino a quando, agli albori del Cinquecento, il popolo infuriato lo rase al suolo impedendone il tramandamento d'ogni vestigia.

Se un teatro è bene culturale non solo per il merito dell'architetto che lo ha disegnato, il Comunale è testimone di quegli umori che non solo in esso, ma per esteso nell'intera vita musicale bolognese trovarono rispecchiamento. La sua storia artistica fa fede in tal senso: è la storia di un teatro che ha proposto, per quasi due secoli e mezzo, poche premières ma, di contro, una messe di segnali d'un peculiare *genius loci*. Segnali tra i quali spicca quell'attenzione per gli stimoli provenienti d'altrove che finì per fare del Comunale – nell'epoca in cui a Bologna lavorava il primo direttore e concertatore moderno, Angelo Mariani – un palcoscenico offerto al grand'opéra francese (e all'adozione immediata del *Don Carlos* verdiano nel 1867, a pochi mesi dalla prima parigina) in dapprima inconsapevole e poi studiata preparazione allo sbarco sul Reno emiliano degli eroi wagneriani nati sul Reno germanico.

Il Comunale è stato il maggiore teatro di una città che dal tardo Seicento fino all'età del trionfo dei Ricordi e dell'editoria industriale ha avuto il ruolo di capitale del sistema produttivo dell'opera italiana, come bene ha dimostrato nei suoi studi lo storico italo britannico John Rosselli. Il teatro costruito nel luogo del "guasto" bentivolesco troncheggiava, fin dagli esordi, sul tessuto di una città che era residenza d'una impressionante quantità di agenti, impresari, cantanti, ballerini, strumentisti, disegnatori e noleggiatori di scene e di costumi; la città sede della potente corporazione dell'Accademia filarmonica che diplomò Wolfgang Amadé Mozart per l'accortezza di Padre Martini; la Bologna che il presidente del parlamento di Borgogna Charles De Brosses, nel 1740, aveva definito nelle sue lettere di viaggio come il "gran seminario della musica italiana", essendone evidente il ruolo di città degli studi e della formazione teorica e pratica dei musicisti.

Vent'anni prima, nelle pagine argutissime del suo *Il teatro alla moda* dato alle stampe nel 1720, Benedetto Marcello aveva del resto affidato al dialetto bolognese la colorita parlata della "virtuosa moderna" e della di lei madre, personaggi immaginari ma non troppo di quel libro uscito con un frontespizio delirante che lo garantiva stampato "ne' Borghi di Belisania per Aldiviva Licante, all'Insegna dell'Orso in Peata". Rinvenuta a Venezia una copia del libello recante l'annotazione di una legenda manoscritta, fu Gian Francesco Malipiero a spiegare che cosa si celasse dietro a quelle fantasiose note tipografiche: "Borghi" stava per Caterina Borghi, cantante bolognese così come Cecilia Belisani ("Belisania"); "Aldiviva" era Vivaldi, l'"Orso" l'impresario Orsatto, mentre "Licante" era anagramma di Canteli, ovvero il cognome dell'ennesima cantante di Bologna, Caterina Teresa Cantelli.

Rispetto ai rumorosi ed emozionati affetti espressi dal loggionismo bassopadano, Bologna ha tutt'oggi una posizione leggermente defilata; può essere, chissà, che il pubblico di una città ancora caparbiamente affezionata ai propri trascorsi wagneriani, nonché ospite di quel culto degli studi e della Storia che nel Liceo musicale formò le attenzioni di un Respighi, senta ancora l'eco di un passato mai concesso per intero e senza condizioni al mito del melodramma.

Chissà. Vero è che anche quello speciale dialogo istituzionale che cifra l'identità passata e presente di Bologna trovò per lungo tempo nella vita musicale cittadina una testimonianza esemplare di laico intreccio tra le ragioni del sacro e del profano: quando, per dirne una, uomini di musica di statura internazionale come Luigi Mancinelli e dopo di lui Giuseppe Martucci avevano rivestito, all'un tempo, le cariche di direttore principale del Teatro Comunale, di maestro di cappella in San Petronio e di direttore del Liceo musicale.

Se la Storia serva, com'è d'uso credere, per comprendere meglio il presente, non s'intende qui discutere. Essa può servire a rilanciare attenzioni, forse. Il Teatro Comunale di Bologna è ancora al centro della vita di una città. E non solo per il suo ruolo produttivo, che ne fa uno tra i più importanti teatri d'Italia. Lo è anche per la collocazione "strategica" che ne volle fare un tassello fondamentale nel cuore di quella che sarebbe divenuta la cittadella universitaria, nel quarto urbanistico che già nel primo Settecento andava disegnandosi come luogo d'elezione della cultura e delle arti, vista la concomitanza dell'Istituto delle Scienze voluto dal Marsigli nel 1711 e della gloriosa Accademia Clementina. Un autentico esperimento di specializzazione di un'area urbana cui l'imperiosa collocazione di uno tra i primi grandi teatri in muratura italiani fornì l'impulso decisivo, conducendo nell'arco di un paio di generazioni alla programmatica convergenza della sede principale dell'Ateneo, della Pinacoteca e dell'Accademia di Belle Arti, e, ancora in seguito alle soppressioni napoleoniche, alla nascita, nel vicino ex convento di San Giacomo, del Liceo musicale che avrebbe formato, tra i primi suoi allievi, Gioachino Rossini e Gaetano Donizetti. Una progettualità che il piano regolatore del 1889 avrebbe condotto a organico compimento, dilatando il campus universitario verso la via Irnerio nata dagli sventramenti d'ispirazione haussmanniana.

Se, sul piano nazionale, dei teatri d'opera si discute perlopiù per quell'ingombrante rete di finanziamenti che li distingue e li accompagna fin dagli albori di quella costosissima forma di spettacolo ch'è il melodramma, sul piano locale – dove si decide infine la natura fondante di una identità nazionale – un teatro d'opera è un'entità che dialoga con la città intrecciando coi contenuti produttivi e artistici il proprio ruolo di polo attrattivo e significante.

Su quel "quartiere" delle arti e della cultura nel quale si trova, dal 1763, il Teatro Comunale, si gioca una delle più importanti scommesse della società civile bolognese. La centralità di questo teatro in un segmento urbano che è andato perdendo proficua vitalità e ha conosciuto forti tensioni muove di per sé a ricercare vie utili per reintegrare la vita di un teatro all'interno della società che vi si dovrebbe rispecchiare e, tornando forse all'antico, riacquistare appieno, per l'appunto, la coscienza di quelle funzioni di rispecchiamento.

I teatri hanno bisogno d'affetto. E non solo quando uno di essi, tra i più belli del mondo, è costretto ad andarsene tra le fiamme, Fenice tra le fenici, come accadde a Venezia la sera del 29 gennaio 1996, per l'incuria e la malevolenza degli uomini.

UN TEATRO IN UNA CITTÀ DI TEATRI

La sera del ventinove gennaio 1996 a Venezia cominciò a incenerirsi la Fenice. La mattina dopo rimanevano le mura di quel magico perimetro asimmetrico, tra Campo San Fantin e un rio che s'allarga in un trivio d'acqua, dove i gondolieri spesso si dicono ciò che pensano delle reciproche mamme e sorelle e signore, per la gioia del viandante. Nata nel 1792 per risarcire la perdita – commerciale – del Teatro di San Benedetto (una fenice a sua volta, distrutto dalle fiamme nel 1774 e prontamente restituito al pubblico), la Fenice sorse in quell'area un po' sbilenca di San Fantin per volontà della società di palchettisti che ha continuato a venire ricordata nel "Societas" stagiato sulla facciata, annerita ma superstita, del teatro veneziano. La storia teatrale di Venezia – con Napoli, città ombelico del mondo del melodramma, per secoli – è, come accade per ogni altra importante piazza d'opera in Europa, la storia di cento fenici, di cento incendi e rovine e cento ricostruzioni, del lavoro infernale e gioioso che per molte generazioni ha mostrato il desiderio d'una società civile di trovarsi riflessa, virtualmente in ogni sera dell'anno, nelle proprie scene teatrali.

Un altro ventinove gennaio, quello del 1944, è la data in cui finì, simbolicamente e di fatto, la storia di una Bologna che al pullulare di torri fece corrispondere la generosa abbondanza di teatri votati all'opera. S'era appena applaudita una *Bohème* d'inizio anno, in quel gennaio 1944, e nel Teatro del Corso si stava provando un *Barbiere di Siviglia*. Titoli da opera impresariale, destinati con matematica certezza a empir le sale di quel secondo teatro bolognese che, da lungo tempo, si dedicava alla prosa intercalando con gli acuti drammi e commedie. Si provava il *Barbiere*, e dal cielo piovevano bombe. Gli orchestrali si salvarono, il Maestro pure: come sarebbe accaduto per la Fenice di Venezia, nessuna vita fu perduta. Fu perduto per sempre, invece, un teatro non privo di gloria, fratello per dimensioni, e dignitoso fratello minore per prestigio, del Teatro Comunale.

Anche il Corso era una fenice: l'idea di edificarlo in via Santo Stefano nacque all'alba dell'Ottocento in felice autonomia dalla perdita d'altri teatri, e cioè non per risarcimento ma per arricchimento di un tessuto già nobile e gemmato da almeno cinque teatri aperti al pubblico. Destino volle, tuttavia, che, a pochi mesi dalle prime richieste d'autorizzazione per edificare la nuova sala, le fiamme ne distruggessero un'altra: quella del Teatro Zagnoni, nome assunto nel tardo Settecento dall'antico Formagliari. Il quale ebbe funzioni di secondo palcoscenico della città dall'inaugurazione del Comunale fino al 1802, quando, nella prima domenica di settembre, le fiamme ne divorarono con tremenda impellenza le strutture lignee erette sul quadrivio detto della Croce dei Casali, ovvero l'attuale incontro tra le vie Castiglione e Farini: per nemesi, il luogo nel quale si trova la sede centrale della Cassa di Risparmio di Bologna, il cui aiuto al Teatro Comunale data molti anni, e il luogo sul quale s'affaccia la sede dell'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna, ovvero l'istituto che a più riprese ha promosso l'indagine sui teatri storici superstiti in una regione destinata per secoli a offrire, con le Marche, il più formidabile ordito teatrale d'Italia e forse d'Europa.

Il lettore che sia giunto fin qui si chiederà: e il Comunale?

Anzitutto, occorre giustizia e rispetto dei morti: in fondo, il Teatro Comunale di Bologna – nato ufficialmente il 14 maggio 1763 su disegno di Antonio Galli Bibiena – è stato baciato dalla fortuna. È tuttora in piedi, pur avendo mutato fisionomia più volte, riadattato e restaurato benché, rara avis, mai "ricostruito"; l'ultima reinaugurazione è del 1981, e cinquant'anni prima, passato per le fiamme che ne avevano distrutto il palcoscenico, il Comunale, appena riaperto al pubblico, in occasione d'un concerto commemorativo di Martucci aveva vissuto la sera del ben noto "schiaffo a Toscanini" (ancora la cabala, a volte cercata e a volte no: era il 14 maggio 1931, centosessantottesimo compleanno del Teatro).



Il Teatro Comunale di Bologna nel 1931.

Il senno del poi altera le prospettive, fa sì che dal generoso panorama attuale dei teatri italiani si sia indotti a dedurre, automaticamente, l'idea che essi rappresentino un disegno fedele della storia. Non si pensi, per esempio, che i due secoli e mezzo di vita del Comunale appartengano a ordinaria amministrazione. Nella regione costellata di teatri al cui centro ideale la sala del Bibiena si colloca, le fabbriche settecentesche superstiti si contano sulle dita d'una mano, e una sola, di "grandi" dimensioni, può paragonarsi per longevità al teatro bolognese: si tratta dello splendido Teatro Masini di Faenza, inaugurato nel 1788, dieci anni prima che Ferrara, sette lustri dopo Bologna, si dotasse dell'attuale Comunale per ovviare all'obsolescenza delle sue nobili ma vetuste sale teatrali.

Allargando l'orizzonte, il Teatro Comunale di Bologna appare in realtà come uno tra i più antichi "grandi" teatri in muratura sopravvissuti e ancora vitali come sedi d'opera nel paese del melodramma, superando per anzianità la Scala edificata dal Piermarini nel 1778, il Verdi di Trieste nato nel 1801, e, di gran lunga, il giovane Costanzi inaugurato nel 1880 e poi divenuto Teatro dell'Opera di Roma, nonché il Massimo di Palermo, cui un *Falstaff* diede vita nel 1897. Ed essendo stato il Comunale sottoposto a qualche restyling, ma senza mai perdere per il fuoco o le bombe l'integrità della fabbrica, per qualche verso neppure il teatro che fu il più importante nella storia dell'opera – il San Carlo inaugurato a Napoli nel 1737 – ha interi diritti per vantare maggiore anzianità materiale: perlomeno se si tiene in conto che nel 1816 un incendio lo distrusse pressoché integralmente, inducendo Ferdinando I di Borbone a ordinare svelti lavori che ne riesumassero l'identità per mano di Antonio Niccolini.

Per il resto, Torino, Genova, la Verona d'inverno o Firenze (messi a parte gli eventi destinati alle antiche e minute proporzioni della Pergola, riveduta a metà Settecento dallo stesso Antonio Galli Bibiena), ospitano l'opera in teatri comunque più "giovani" del Comunale bolognese se non moderni oppure ricostruiti, come accadde dopo il 1945 per il recupero molto discusso del fascinoso Filarmonico veronese, che pur passato attraverso mille traversie condivise col Comunale di Bologna il patrimonio genetico architettonico, essendo stato disegnato nelle forme originarie da Francesco Galli Bibiena, zio e maestro di Antonio. E teatri ricchi di storia operistica come l'Argentina di Roma (1732) – dove ebbe luogo la clamorosa première del *Barbiere* rossiniano raccontata da Stendhal – hanno trasferito da tempo le scene verso altri generi teatrali, per non dire del talk-show.

I teatri di Bologna



I principali teatri pubblici bolognesi:

- 1 Teatro della Sala 1547-1788
- 2 Teatro Formagliari (Zagnoni) 1636-1802
- 3 Teatro Malvezzi 1651-1745
- 4 Teatro Marsigli-Rossi 1710-1825
- 5 Teatro Comunale 1763...
- 6 Teatro del Corso 1805-1944
- 7 Arena del Sole 1810...
- 8 Teatro Contavalli 1814-1979
- 9 Teatro Brunetti (Duse) 1865...

A questa sommaria anagrafe teatrale non s'è accennato per confortare qui una difesa di primati municipalistici (nella quale i bolognesi non hanno peraltro mai esercitato eccessivo rigore). Piuttosto, si vorrebbe avvertire il lettore intorno a ciò che lo storico del teatro Claudio Meldolesi ha osservato trattando d'altre piazze: "se noi dicessimo che la vita teatrale [di Bologna, nel nostro caso] fu quella del teatro comunale, ragioneremmo come l'esploratore che, tornato a casa, pretendeva di dare il senso di una foresta sconosciuta descrivendo il suo albero più noto". Può essere utile, quindi, percorrere sommariamente la carta dei principali teatri storici bolognesi.

Il primo teatro importante, attivo fin dal 1547 e ospite con fasto del melodramma delle origini già nel primissimo Seicento, fu il Teatro della Sala, noto anche come Teatro del Pubblico e aperto nel Palazzo del Podestà. Inutile dire che anche le sue strutture lignee conobbero le fiamme (se ne ebbe nuova veste nel 1624). Questo primo Teatro Pubblico, giunto alla metà del Settecento diroccato e più che dimesso, destinato ormai com'era al devastante giuoco della pallacorda anziché alle rappresentazioni teatrali, non ebbe praticamente modo di intrecciare la propria storia col Comunale, poiché la decisione di demolirlo venne quando il teatro del Bibiena era stato inaugurato da soli quattro anni.

Due teatri di prima grandezza si trovarono a condividere le sorti col Teatro della Sala dei tempi migliori: uno, il già citato Teatro Malvezzi, finì per fungere da stimolo alla ricerca d'un progettista per il futuro Comunale allorquando, in una notte del 1745, le fiamme lo divorarono; l'altro, il Teatro Formagliari inaugurato già nel 1636, tenne aperto il palcoscenico di pari passo col Comunale fino all'incendio del 1802.

Il Malvezzi era collocato dalla metà del Seicento nel palazzo di proprietà dell'illustre famiglia bolognese in San Sigismondo. Ovvero al centro dell'attuale zona universitaria bolognese, separato dall'attuale Piazza Verdi da un solo isolato che apre sulla via Belmeloro. Si trattava di un teatro che nel suo assetto definitivo esibiva per il suo tempo medie dimensioni, ordinato com'era su quattro file di sedici palchi. "Nel 1697 – scriveva Giuseppe Guidicini nei volumi dedicati alle Cose notabili della città di Bologna – fu aggrandito, rimodernato ed abbellito con pitture dei fratelli Galli Bibiena, e nell'estate vi fu dato il *Perseo* del dott. Pier Jacopo Martelli, con musica di diversi. Finalmente il venerdì notte del 19 al 20 febbraio 1745, terminata la rappresentazione del Giustino, vi si manifestò un terribile incendio alle ore 6 circa italiane, che in meno di un'ora interamente lo distrusse. Si pretese che fosse cagionato dalla lumiera della platea, altri vollero che a bella posta vi si fosse messo fuoco, finalmente s'incolpò un fulmine artificiale che diroccava una capanna nella rappresentazione. Questo teatro era largo da muro a muro piedi 32, ed era lungo dal muro del palchetto di mezzo al muro dello sfondo del palco scenico, piedi 103 e oncie 9. La famiglia Malvezzi non curò di riedificarlo, per cui si progettò dopo vari anni la costruzione di un nuovo teatro, che fu poi eseguita sul Guasto Bentivogli".

Tra i maggiori teatri bolognesi, il Formagliari – noto nel tempo anche come Teatro Guastavillani, Barbieri, Casali e Zagnoni – fu il primo, insieme con il Marsigli-Rossi, a condividere parte della propria storia con il Comunale, fino alla sua citata distruzione nel pomeriggio del 5 settembre 1802. I primi spettacoli tenuti nelle proprietà Guastavillani datano al 1636: nell'età del dominio dell'opera veneziana, fu questa la scena bolognese privilegiata nell'accoglienza del nuovo melodramma.

Un piano del palazzo fu presto adattato a "teatro formale, palco, scene, macchine e palchetti" all'angolo tra la via Castiglione e l'attuale Farini, dove oggi si trova la sede centrale della Cassa di Risparmio di Bologna. Il teatro "era al piano superiore avente tre ordine di palchi, e di un quarto per i servitori. La sua direzione era da ponente a levante, ed a questa seconda regione corrispondeva il palco scenico, che aveva uno sporto di legname sulla via di strada Castiglione" (ancora Guidicini). Secondo un modello fortunato in età barocca ed oggi testimoniato, tra gli altri, dal Filarmonico di Verona, il Formagliari era dotato di palchetti che salivano gradatamente dal palcoscenico verso il culmine della cavea, via via leggermente sfalsati verso l'alto e verso la scena, volendo facilitare in questo modo la visuale degli spettatori più distanti dall'azione. Un tipico teatro di palazzo, collocato al piano nobile e costruito in legno: nell'infinita polemica scatenata dalle scelte di Antonio Galli Bibiena intorno al Comunale, non sarebbe mancato – come vedremo – chi avrebbe lusingato l'"infinita armonicità" di questa e d'altre sale lignee rispetto all'"innaturale" fabbrica in muratura proposta per il Comunale.

L'altro teatro che, in attività dal 1710, fu compagno di strada del Comunale delle origini, fu il Marsigli-Rossi. Esso si trovava, come genericamente annota Corrado Ricci, (I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII), "quasi di fronte al palazzo Hercolani, in via Maggiore, oggi Mazzini, un poco verso le torri, in una casa che dai Rossi passò per eredità a' Marsigli-

Angelelli". Collocato di fronte al portico della chiesa dei Servi, all'interno in una proprietà che confinava col vicolo Bolognetti, il teatro offriva qualche spazio contiguo a uso caffè e trattoria. Anche qui legno, tre ordini di palchi e un loggione per un teatro che fu insignito del ruolo di Teatro Civico sotto l'occupazione napoleonica e le cui tracce si sono perse pressoché integralmente: questa volta, e ciò dà sollievo, non già per le fiamme ma per eutanasia ordinata dalla pubblica amministrazione.

Il Marsigli-Rossi ospitò le ultime opere in musica nel 1820, aprendo la stagione del carnevale 1821 a una compagnia di prosa. Nel momento in cui il Marsigli-Rossi concludeva la propria carriera, la vita teatrale bolognese si affidava a una buona quantità di sale pubbliche e private, tra le quali il Comunale, il Teatro del Corso, il Teatro Contavalli (dal 1814) e l'Arena del Sole, edificata a cielo aperto nel 1810.

Nella sua monografia sul Marsigli (Un teatro bolognese del secolo XVIII), stampata nel 1900, Giuseppe Cosentino racconta i malumori dei proprietari dei teatri bolognesi in merito alla "privativa accordata al teatro della Comune, per la quale, quando esso è aperto con opera serie in musica e ballo eroico, tutti gli altri debbono restare chiusi". Lamentele, quindi, e su queste, l'innesto degli interessi dell'impresario Carlo Redi, deciso a monopolizzare l'insieme delle sale cittadine. Alla Deputazione agli spettacoli del Comune viene la mosca al naso, e si ordina "una visita generale ai teatri, che ebbe luogo il 28 maggio 1821". L'ispezione giunge anche al Marsigli-Rossi, e constata "che alcune delle scale sono in legno, ristrette e piuttosto scomode, che la platea è un terrapieno parte selciato in mattoni e parte formata di legno rovere, che le colonnette che sostengono i diversi ordini dei palchi sono anch'esse di legno", che il palcoscenico è angusto e pericoloso, il graticcio pericolante, le macchine consunte e così via. Esito ne fu che, nel 1825, si prese atto dell'eccessivo costo dei necessari restauri e il Marsigli fu definitivamente abbandonato. "Le intemperie compirono l'opera di demolizione", e la nobile sala decaduta finì per trasformarsi in un cortile interno adibito a deposito scoperto di cementi.

Non più edificante fu la fine del Teatro Contavalli, inaugurato nel 1814, ornato di dipinti e fregi dei Basoli, e costruito su una "porzione di convento di S. Martino acquistato dal dott. Antonio Contavalli il 10 marzo 1810" (Guidicini). Nato a ridosso di un convento, nelle adiacenze della sala del Bibiena, quel teatro che nell'Ottocento ospitò più d'un titolo rossiniano mai dato al Comunale è divenuto negli anni Ottanta un condominio residenziale: e dopo aver militato nel Lumpenproletariato dello spettacolo, finito come fu, a suggello di già dignitosi trascorsi come sala cinematografica, tra i cinema a luci rosse. La sua storia novecentesca è stata quella d'una sala dedicata in buona parte al teatro leggero dialettale, benché ancora negli anni Trenta vi si potesse assistere all'opera, messa in scena da compagnie di giro principalmente votate a quel repertorio comico che aveva segnato anche gli anni migliori del Contavalli, in esatta e organizzata complementarità col Comunale.

Nell'attesa più o meno inconsapevole della Restaurazione, la città ebbe modo di mettere a profitto le programmatiche attenzioni napoleoniche verso le scene, e lo fece anche dotandosi di un buon numero di nuovi edifici teatrali. Il Contavalli fu inaugurato quattro anni dopo l'Arena del Sole e dodici anni dopo l'apertura del citato Teatro del Corso, in una città che già stava giovandosi dell'attività coordinata di almeno cinque sale pubbliche.

Durante la stagione d'autunno del 1805 (l'inaugurazione del nuovo teatro aveva avuto luogo il 19 maggio), aveva esordito al Teatro del Corso un Rossini tredicenne, interprete di Adolfo nel cast della Camilla di Paër, in anni che impegnarono il futuro Cigno dell'opera italiana nell'apprendistato bolognese tra le mura del neonato Liceo musicale. Il Corso ha mantenuto per qualche generazione un livello produttivo in rari casi equivalente ma pur sempre paragonabile a quello del Teatro Comunale; per di più, le dimensioni del teatro, che appoggiava il fondo del palcoscenico sulle mura della chiesa di San Giovanni in Monte, erano ragguardevoli e consone. Alla funzionalità del complesso, proseguendo e perfezionando una antica tradizione, contribuivano, ai lati dell'ingresso principale su via Santo Stefano, la disponibilità di alcuni appartamenti destinati al personale e ai cantanti e di una sala da caffè (oggi, oltre a qualche campata di portico, del Corso rimane il nome sull'insegna d'una pizzeria). All'inizio del Novecento il teatro fu sottoposto alla sua più importante ristrutturazione: modificato il loggione, fu sfondato il piano che separava il terzo e il quarto ordine di palchi per favorire la realizzazione di una galleria modellata sugli esempi europei e nazionali di molti politeama.

L'Arena del Sole, che ha subito reiterati interventi di adeguamento e restauro prima di ritornare al pubblico in veste di teatro polivalente nel 1994, era stata invece inaugurata nel 1810 come teatro diurno, con un tendone posto a riparare dal sole gli spettatori. Raramente ospite di spettacolo musicale, l'Arena completò il quadro delle sale bolognesi ottemperando a una funzione specializzata, e divenendo così un luogo elettivo dello spettacolo popolare.

La serie dei teatri principali che affiancarono i propri percorsi a quelli del Comunale si chiude con un'altra sala ancora in attività, quella del Teatro Brunetti, divenuto Teatro Duse nel 1897 in onore alla divina Eleonora e sede ormai storica del teatro di prosa a Bologna. Nato per trasformazione del vecchio San Saverio, il teatro fu inaugurato nel 1865 con dimensioni e capienza rilevanti (all'epoca, circa duemila posti), in una città che era giunta all'Italia unitaria dopo aver mantenuto grossomodo invariato, nel corso di secoli, un numero d'abitanti che s'aggirava intorno alle settantamila unità. Il Brunetti, forte di una notevole modernità degli apparati tecnici, andava così ad arricchire il settore del centro storico cittadino che già poteva giovare della presenza importante del Teatro del Corso. Prima di mutare il nome e divenire Teatro Duse, il Brunetti ebbe funzione di utilissima spalla del Comunale negli anni 1880, quando Luigi Mancinelli, fondatore dei "Concerti popolari", dava smalto ai cartelloni con molteplici sortite sinfoniche dell'orchestra bolognese, aperta anche all'importazione appassionata del repertorio tedesco.

Dal Seicento, oltre quaranta altri palcoscenici aperti in residenze private hanno inoltre costellato la vita teatrale della città. Essi affiancarono le sale principali e quelle di teatri di breve storia tra i quali merita citarne almeno alcuni: il Teatro de' Felicini in prossimità della chiesa di San Salvatore; il Taruffi vicino a San Giorgio in Poggiale (demolito nel 1806, parte del materiale da esso proveniente fu letteralmente "trapiantata" e servì ad arricchire il Teatro Sampieri di Cento al momento del suo passaggio in proprietà a Giuseppe Majocchi); il Casino dei Nobili nel palazzo Amorini-Bolognini-Salina in piazza Santo Stefano (ospite di drammi gluckiani nel Settecento ma anche, nel secolo successivo, della Malibran e persino di un *Guglielmo Tell* in forma di concerto); il Teatro Loup aperto nel 1827 da un illuminato e facoltoso commerciante nel palazzo già Ghisilieri in Piazza Calderini (poi sede del Club felsineo) e offerto nel 1829 nientemeno che a una *Semiramide* rossiniana che il libretto dichiarava messa in scena da "una compagnia di giovani dilettanti studiosi di musica".



Il minuscolo teatro della Villa Aldrovandi-Mazzacurati, splendido esempio di sala aristocratica, avulsa dal sistema produttivo cittadino.

Piccoli teatri di palazzo e sale da ballo adibite alle rappresentazioni furono espressione di famiglie grandemente appassionate alla musica e alle scene come quelle dei Sampieri (il marchese Francesco, accademico filarmonico, giunse a far rappresentare nel 1823 il proprio melodramma *Gl'illinesi* al Comunale) o degli Albergati, per non dire – ma si esce dal contesto del melodramma – della fervente attività concertistica delle accademie e di un numero abbastanza cospicuo di arene estive aperte perlopiù presso i limiti del centro storico o fuori porta.

Tracce dell'inesausta attività drammatica dei collegi si trovano nel ben conservato Teatro del Collegio San Luigi, collocato nella sede tardo ottocentesca del collegio in via d'Azeglio, e nel minuscolo teatrino nel pio ospedale Baraccano, ospite nel corso del Novecento di qualche episodio di "decentramento" ante litteram del Comunale e, in tempi meno lontani, di qualche raffinato appuntamento delle Feste Musicali (la struttura in legno e tela del teatrino, in seguito smontata, ha seguito il melanconico itinerario proprio di molte sue consorelle).

Un raro gioiello superstite è il piccolo teatro settecentesco di Villa Aldrovandi Mazzacurati, aperto sul fianco della villa aristocratica per il diletto di cenacoli colti adunati di fronte a una scena larga all'incirca sette metri. Il teatrino è visitabile ma il suo effettivo impiego, dopo restauri relativamente recenti, è proceduto a singhiozzo; del suo utilizzo passato – anch'esso mai sistematico e limitato a pochi eventi – rimangono scarse testimonianze. La discrepanza tra il fascino architettonico di questa sala e la sua presenza di contro assai sobria nella storia degli spettacoli bolognesi è un caso emblematico della discordanza tra il panorama dei teatri storici superstiti e l'effettivo quadro d'insieme della vita teatrale di una città.

Il Comunale e il sistema teatrale

Il progressivo mutamento d'assetto materiale e produttivo dei teatri bolognesi è specchio del mutar delle scene nel mondo teatrale italiano.

Pur destinato fin dagli esordi al ruolo aulico quando non altezzoso di prima sala cittadina, il Teatro Comunale si è trovato nel tempo a convivere variamente coi propri compagni di strada. Ha sempre giocato il ruolo protagonista, al quale era predestinato sin da quando Antonio Galli Bibiena ne tracciò i primi prospetti. Dal secondo dopoguerra, tuttavia, si è trovato ad amministrare non solo l'eredità propria, ma quella della cultura operistica e, per esteso, musicale, di una città.

È ingenuo pensare che, oggi, nell'hic et nunc della 'globalità' delle esperienze, a un teatro italiano ben gestito si imponga il dovere di farsi cittadino d'Europa e del mondo, premettendo a tale coscienza d'identità quella della sua precisa collocazione in un ambito non già locale, ma nazionale. È ingenuo pensare che tali coscienze siano doverose oggi, perché, in realtà, su di esse si è strutturata la storia intera dei nostri teatri, da sempre. Vero è, piuttosto, che mai prima d'ora i particolarismi produttivi e le tentazioni centripete hanno contribuito a lacerare tessuti che la storia aveva reso assai tenaci: in altre parole, molti nostri teatri, oggi, sono in realtà usciti da quell'ampio orizzonte di interazioni che pure ne aveva segnato il percorso passato. In proposito, merita spezzare una lancia a favore del Teatro Comunale di Bologna.

Dagli anni Sessanta in poi, pur attraversando contingenze disparate e mutamenti dei modelli produttivi su scala nazionale, il Comunale ha infatti mantenuto, nel panorama italiano, una collocazione spiccatamente propositiva e originale. Su tali temi si ritorna nella parte di questo scritto dedicata all'itinerario artistico di questo teatro: basti qui sottolineare il riconoscimento unanime che toccò alle primogeniture bolognesi negli anni d'oro (i Settanta) di una politica del decentramento, quando gli organismi produttivi del Comunale invadevano proficuamente i luoghi "non deputati" della città e molte realtà della provincia e della regione, spesso diffondendo repertori non consueti e offrendo innovative proposte di dialogo con un pubblico allargato. Da quella vivace sperimentale è uscita tra altre cose un'attenzione mai sopita, e anzi ulteriormente rafforzata in tempi recenti, verso il mondo della formazione e della scuola. E merita ricordare anche il ruolo decisivo del Comunale, fin dai loro primi anni di vita, nel percorso di due festival non lontani da Bologna e poi destinati a fama nazionale e internazionale, come il Ravenna Festival e il Rossini Opera Festival di Pesaro.

Osservando l'assieme dei profili produttivi dei teatri d'opera italiani, il Comunale può ben vantare, su questo piano, primati probabilmente indiscutibili. Tutt'oggi – non unico, ma tra i più solerti – il Teatro bolognese collabora attivamente, favorito anche dall'attenzione di specifiche leggi regionali, in un contesto di coproduzione e collaborazione di circuito con i teatri di tradizione dell'Emilia-Romagna, regione che esplicita nel presente i tratti ereditari di quello che fu il più ampio e articolato "sistema regionale" dei teatri nella storia italiana.

Mutatis mutandis, in una regione complessa, ospite di teatri di tradizione collocati quasi senza eccezione al vertice del proprio segmento quanto a prestigio e produttività, il Comunale appare come un efficiente esecutore testamentario di quella funzione di ganglio produttivo dell'opera che a Bologna fu assegnata dalla storia.

Come altre città italiane, Bologna ha ospitato un autentico sistema teatrale articolato per tipologie e repertorio. Con tale sistema, cui afferivano le sale pubbliche sottoposte a regolamenti e controlli municipali, dialogavano e talvolta interferivano i piccoli teatri aristocratici, le accademie e in generale l'intensa attività musicale ospite delle residenze signorili. Un simile coordinamento funzionale dello spettacolo teatrale si riscontra nella storia delle principali piazze italiane: Napoli e Venezia (quest'ultima per lungo tempo disposta a una teatralizzazione integrale della propria vita civile e del proprio tessuto urbano, giungendo a esibire anche otto teatri pubblici di primo livello di cui almeno quattro contemporaneamente attivi), Torino, Roma, Milano (si pensi, per non dire delle sale minori, all'integrata convivenza ottocentesca della Scala, della Canobbiana e del Carcano) o Firenze, città ricchissima di teatri d'origine perlopiù accademica.

In tale contesto i teatri cittadini hanno operato dal Seicento maturo all'età pucciniana e, in progressiva elisione dell'efficienza "sistematica", fino a Novecento inoltrato, articolando la coesistenza dei luoghi di spettacolo su diversi piani: quello delle gerarchie produttive e quindi dell'entità degli investimenti; quello del repertorio (a scalare per prestigio, dall'opera seria all'opera comica alle compagnie di prosa, con gli spettacoli d'arte varia a riempire i vuoti di programmazione); quello stagionale (come altrove, quando in un teatro si dava l'opera seria gli altri proponevano opera comica, farse o corsi di commedie e tragedie in prosa; per inciso, diversamente dalla quasi totalità dei teatri italiani, il Comunale manteneva come stagione principale non già il Carnevale, ovvero la stagione che prendeva inizio la sera di Santo Stefano, bensì l'Autunno).

Nell'Ottocento, per esempio, divenne consueta l'interazione tra l'Arena del Sole e il Teatro del Corso: quest'ultimo, benché destinato in buona parte all'opera, ospitava di frequente le compagnie di comici che, al contrario, comparivano di rado al Comunale; per molti anni, le medesime compagnie di prosa ospiti dell'Arena tennero quindi stagione, in tempi contigui, anche al Corso. Inoltre, il controllo esercitato dalla Deputazione dei pubblici spettacoli finiva per imporre "redistribuzioni" degli spettacoli sulla scorta del loro ottenuto o mancato successo: ciò che comportò in più casi il trasferimento immediato al Comunale di opere che avessero guadagnato particolare consenso al Contavalli, al Marsigli-Rossi o al Corso. Senza tener conto dell'attività di prosa (che allontanerebbe ulteriormente i numeri del Comunale da quelli del contesto cittadino) una sintesi puramente indicativa dello scarto quantitativo – inversamente proporzionale ai costi e per conseguenza alla qualità – tra il Comunale e le altre sedi di opera e oratorio della città è fornita dai seguenti specchietti riassuntivi, elaborati a saggio sul brevissimo periodo e aggirando le annate nelle quali il Comunale non ospitò opera (per esempio, con una sola breve eccezione, dal 1780 al 1792). I periodi testimoniati vanno da una stagione di carnevale all'altra; tra gli oratori vengono considerate anche le "azioni sacre", nonché un *Mosè* rossiniano dato in forma di concerto dalla Società del Casino nel 1829; non vengono considerate le serate d'occasione:

1768-1772	opere serie	opere comiche	oratori
Comunale	8		
Formagliari	1	16	
Marsigli-Rossi		2	
Felicini		2	
Chiese e oratori (3 sedi)			6
1795-1799			
Comunale	5		
Zagnoni (ex Formagliari)	2	7	1
Marsigli-Rossi		4	
Chiese e oratori			1
1807-1811			
Comunale	3	13	
Corso	1	2	2
Marsigli-Rossi		24	
Accademia Polinniaica			1
Accademia dei Concordi			1
1827-1831			

Comunale	18	12	
Corso	1	6	
Contavalli	1	3	
Loup	2		
Società del Casinò			1

Alla luce di questi dati sommari apparirà evidente come i tardi anni 1820, perdurando costantemente la specializzazione del Comunale nell'opera seria, mostrino una spiccata inversione di tendenza nel rapporto tra la quantità dei titoli rappresentati nel principale teatro di Bologna e quelli proposti dalle altre sedi, che perdono il predominio assoluto nell'ambito comico e, soprattutto, vedono diminuire sensibilmente il numero degli allestimenti. Tale tendenza sarà confermata negli anni a seguire e fino al pieno Novecento, offrendosi sempre più, i teatri minori, al repertorio di prosa, vernacolare, di varietà e infine al cinema.

Il Comunale e l'industria dell'opera

Il Teatro Comunale di Bologna è teatro di sobri primati. Esso nacque come teatro della Città, espressione di una società civile rappresentata da un Senato aristocratico che a suo modo riuscì a tener testa ai napoleonici durante la dominazione francese, e sottoposta per secoli al controllo esercitato da un Legato pontificio. È stato il teatro principale d'una città senza corte, seconda per importanza nello Stato della Chiesa, disposta per antica consuetudine a un proficuo dialogo con l'esterno (non se ne dimentichi il primato universitario) e a scambi culturali e commerciali che ne favorirono un ruolo cardinale nella macroregione formata dall'Emilia, la Romagna e le Marche.

Se il "merito" del Comunale si dovesse valutare sulla scorta delle premières che ne punteggiano la storia, esso si ritroverebbe ampiamente superato dall'assoluta maggioranza dei grandi teatri superstiti in Italia; per rimanere solo alla regione che lo ospita, in questa classifica il Comunale risulterebbe sopravanzato almeno dai teatri di Parma e di Modena, capitali ducali, e almeno per un lungo lasso di tempo anche da Reggio Emilia ("vicecapitale" che, per qualche generazione, affidò a una prestigiosa e antica stagione di fiera una messe di prime assolute). All'avarizia di premières, la Bologna "importatrice" potrebbe contrapporre il vanto di prima città wagneriana d'Italia: ciò che in effetti è accaduto e accade, confermando la regola. Ma s'è già detto che le peculiarità di Bologna e del suo primo teatro vanno ricercate altrove.

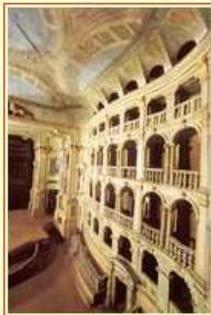
Alla solidità del tessuto teatrale cittadino Bologna ha affiancato una funzione di fulcro d'un ampio sistema di circuitazione dell'opera. Oggi, in tempi di discussione e vitale progettualità intorno ai temi della città metropolitana, merita ricordare come questa città si giovasse, di fatto, del proprio inserimento in un vitalissimo ordito di piazze teatrali più o meno importanti, satellitari rispetto al principale centro urbano (come San Giovanni in Persiceto, Budrio, Crevalcore, i cui teatri sono tuttora in attività) oppure offerte a un intenso dialogo produttivo con la Bologna "capitale degli impresari", come si osserva prendendo a saggio i casi di Cento e Pieve di Cento, dei teatri addensati lungo la direttrice della via Emilia fino alla Romagna, o anche Bagnacavallo, o Lugo, piazza di rango – "dov'as'fa qui gran Uperùn" – già citata nel 1720 da Benedetto Marcello nel suo *Teatro alla moda* per bocca della madre della giovane cantante bolognese che sciorina un curriculum di prestigio e la bellezza delle gambe al fine di ottenere una scrittura.

Quest'ultimo tema si sarebbe ritrovato anche nelle pagine dei Mémoires di Giacomo Casanova, che a Bologna incontrò Farinelli nel 1772 ed ebbe modo di trascorrere piacevolmente il tempo libero tramite i servizi compiacenti dell'abate Severini, col quale strinse immediata amicizia scorrazzando per quel "gran seminario della musica italiana" di cui fornì particolarissime istruzioni per l'uso: "Durante la quaresima, l'abate mi fece conoscere tutto ciò che v'era di meglio a Bologna quanto a ballerine e cantatrici. Bologna è il vivaio di questa genia, e tutte queste eroine del teatro sono assai ragionevoli e molto a buon mercato quando si trovano in patria. Ogni settimana il mio abate compiacente me ne faceva conoscere una nuova e, da vero amico, vegliava sulle mie economie".

Il gran numero di professionisti dell'opera residente a Bologna ha fornito per molto tempo certezze; anche attraverso la loro presenza la città ha dialogato coi circuiti teatrali esterni, ed inoltre, in plurisecolare intreccio tra Studio e Mercato, ha intrattenuto rapporti fondamentali coi centri più importanti attraverso il prestigio della sua scuola di canto: cesenate per nascita e bolognese per formazione e trascorsi professionali fu il primo autore di un trattato sul canto pubblicato in lingua italiana, il castrato Pier Francesco Tosi, morto nel 1732 dopo una vita trascorsa come cantante e insegnante tra le più prestigiose corti d'Europa; bolognese fu Francesco Antonio Pistocchi, uno dei maestri di Padre Martini e di Antonio Maria Bernacchi, a sua volta maestro di straordinari interpreti mozartiani, nonché dell'altro insigne pedagogo Giovanni Battista Mancini e dello stesso Farinelli; bolognese era quel Lorenzo Gibelli che, ormai stravecchio (mori quasi centenari), avrebbe consegnato rudimenti di antichissima scuola al Rossini bambino.

Di fronte a una galleria così gloriosa di pertinenze operistiche (dai commerci alla tecnica di scena e all'interpretazione), non stupisce che Bologna si sia trovata in ambasce quando, in attesa di Wagner, si trovò a metà Ottocento pressoché orfana di tutto ciò che aveva saputo sostenerne l'orgoglio.

Dalla fabbrica del Bibiena al work in progress (architettura e restauri)



Il Teatro Comunale nel modellino ligneo realizzato da Martorelli e Gambarini sotto la direzione di Antonio Galli Bibiena. Evidenti la curvatura a campana della sala, la profondità del proscenio e l'alternanza di ordini e ornati nelle file dei palchi, in seguito condotti a un disegno unitario.

Nel 1763 – l'anno in cui il Teatro Comunale di Bologna viene inaugurato – Francesco Algarotti pubblica a Livorno la seconda edizione del suo Saggio sopra l'opera in musica. Algarotti è uomo di cultura internazionale, avvezzo alle corti d'Europa, poligrafo per vocazione: scrive su Newton e sulla traduzione di Annibal Caro dell'Eneide, sulla storia di Roma e quella degli Incas, sulla pittura e sul teatro d'opera. In quel librettino che al di là delle sue modeste proporzioni sarà destinato all'empireo del trattatissimo operistico, Algarotti affronta per ordine le componenti del teatro per musica del suo tempo: libretto, musica, maniera del cantare e del recitare, balli, scene e, infine, il Teatro inteso come fabbrica architettonica.

Di architetti e teatri esistenti, Algarotti ne nomina ben pochi. Trova "singolarmente mirabile" il teatro di Fano, ovvero lo scomparso Teatro della Fortuna di Jacopo Torelli, e apprezza un teatro bolognese, l'antico Formagliari: "Molto acconcia altresì per la miglior disposizione dei palchetti è una invenzione di Andrea Sighizzi scolare del Brizio, e del Dentone, e predecessore dei Bibbiena, che l'hanno più volte dipoi posta in opera anch'essi. E sta in questo; che i palchetti, secondo che dalla scena camminano verso il fondo del teatro, vadano sempre salendo di qualche oncia l'uno sopra l'altro, e similmente vadano di qualche oncia sempre più sporgendo all'infuori. In tal guisa meglio si affaccia ogni palchetto alla scena; e l'uno non impedisce punto la vista dell'altro; massimamente se traforato sia l'assito che gli divide, a modo di rastrello o di stia: come praticato vedesi nel teatro Formagliari di Bologna, che fu dal Sighizzi ordinato in tal forma".

Ma si legge anche, nelle pagine dell'Algarotti, di certi altri teatri costruiti "onde la fabbrica poté riuscir bella agli occhi di alcuni, ma né buona, né bella che chi diritto estima". Uno di quei teatri, che l'autore non nomina, è il Comunale di Bologna.

Già all'indomani della presentazione del modellino ligneo del Comunale che Antonio Galli Bibiena aveva preparato per rispondere alla commessa ottenuta dal Senato di Bologna nel

gennaio 1756 il teatro che avrebbe dovuto essere edificato sul luogo del "guasto" bentivollesco iniziò a trovare detrattori. Bibiena fu costretto persino, e certo immeritamento, a passare le forche caudine del giudizio dei suoi colleghi membri della rinomata Accademia Clementina; fu bersagliato di fogli volanti satirici e libelli feroci, dell'invidia professionale di architetti celebri come Alfonso Torreggiani (autore della facciata della cattedrale bolognese di San Pietro) e Carlo Francesco Dotti (fantasioso creatore del portico e della basilica di San Luca), poco disposti a trovarsi messi da parte nella loro città e pronti a esibire subitaneamente e documentate risposte al memoriale proposto dal Bibiena al Senato: se la calunnia è un venticello, quello che colpì Antonio, esponente di una tra le più prestigiose famiglie di scenografi e architetti teatrali d'Europa, fu un ciclone.

Pare che Algarotti in persona, prima di rieditare il suo Saggio, avesse persino tolto lavoro ad Antonio, consigliando nel 1760 il teatro di Parma a soprassedere dall'idea di affidare quattro scene al Bibiena. Tale incontenibile furia non è tuttavia inspiegabile.

La metà del Settecento fu il momento della gran voga dei nuovi teatri in muratura; mutavano le prospettive, il luogo teatrale assumeva sempre più una valenza monumentale, di collocazione urbanistica spiccatamente simbolica. Si tendeva a costruire teatri sempre più capienti, sempre più capaci non solo di rispondere funzionalmente alla bisogna ma anche di autorappresentarsi. Ogni nuovo progetto portava con sé una messe di argomentazioni ideali e pezze d'appoggio che giustificassero le scelte tecniche quale non s'era mai conosciuta prima. Si andava abbandonando la pianta a U caratteristica dei primi teatri ad alveare secenteschi (uno dei primi esempi si era avuto con il Teatro della Sala di Bologna, cui seguirono tra gli altri il romano Tordinona, il vecchio Ducale di Milano e, con varianti, lo stesso teatro di Torelli a Fano), e ottenevano favore altre soluzioni, come la pianta a ferro di cavallo (il Teatro Argentina, a Roma), o come la curiosa opzione della pianta a campana cara ai Bibiena, architetti di cifra forte e inconfondibile (Francesco, zio di Antonio Galli Bibiena, aveva eseguito un saggio straordinario di quella pianta "eufonica" col Filarmonico di Verona; Antonio, non pago di avere proposto quella soluzione a Bologna, l'avrebbe confermata più tardi col Teatro Scientifico di Mantova e il Teatro dei Quattro Cavalieri a Pavia).

Insieme con la scelta della costruzione in muratura, la pianta a campana fu il bersaglio privilegiato degli strali antibibieneschi di Francesco Algarotti. "A far sì che in un teatro, per grande ch'ei fosse, vi si potesse, ciò non ostante, comodamente udire, hanno ancora avvisato alcuni, che molto vi facesse la figura interna di esso teatro. Per sciogliere un tal problema sonosi di molto lambiccati il cervello. Ma senza dare gran travaglio alla Geometria hanno finalmente prescelto fra tutte le figure quella della campana, che piace loro di chiamar fonica. La bocca della campana risponde alla imboccatura della scena; e il palchetto di mezzo viene ad esser posto colà, donde nella campana è sospeso il battaglio. Quale sia il fondamento di così raffinata invenzione, è facile a vedersi; la similitudine cioè, o l'analogia, che immaginarono doversi trovare tra il suono reso dalla campana, e la figura della campana medesima che il rende". Il veleno algarottiano si sparse poi sulla scelta della muratura (se uno strumento musicale è fatto di legno, perché un teatro dovrebbe esser fatto di pietra?), nonché su quegli architetti che usavano empire i teatri d'ogni tipo di ornati: "pedanteria, dirò così, che ci è rimasa dal secolo del cinquecento, in cui né scrivania facevasi, né armadio senza porre in opera tutti gli ordini del Coliseo". Un bell'en plein di sarcasmo sadico, non c'è che dire. E altre chiuse ben appuntite, del tutto analoghe, sarebbero venute più tardi – in una fine Settecento illuminista e ad avvenuta acquisizione del razionalismo del Patte (sostenitore della pianta ellittica) – dal trattato di Francesco Milizia.

Antonio Galli Bibiena difese il proprio progetto, portando argomenti che si sarebbero ritrovati più volte in analoghe contese sparse nel paese del melodramma: la decisione di costruire completamente in muratura come escamotage per ovviare all'incombente pericolo del fuoco e per assicurare durevolezza alla fabbrica; la forma a campana scelta perché risultata altrove "di totale gradimento a' Musici, e agli Spettatori"; gli ornamenti semplicemente "più adatti di vivo che di legno".



Lo scheletro della platea, messa a nudo durante i lavori del 1980-81.

Il Teatro Comunale che Galli Bibiena pensò, e quello che in gran parte effettivamente realizzò e servì agli spettacoli almeno fino ai primi importanti rimaneggiamenti intorno al 1820, si legge nello splendido modellino in legno tuttora conservato. Qualche elemento sperimentato al Comunale sarebbe servito, pochi anni più tardi, per il bellissimo Teatro Scientifico di Mantova, anch'esso informato su pianta a campana, anch'esso elevato a partire da un bugnato rustico e per sua fortuna esente da quel successivo intervento "moralggiante" che a Bologna (1818-1820) vide modificare nonché "riempire" gli spazi tra le colonnine nei parapetti dei palchi.

Il modellino di Galli Bibiena ci avverte anche su qualche uso comune nei teatri di medio Settecento: per esempio con l'adozione della ringhiera che corre lungo le pareti della platea, destinata di norma – come raccontava nel 1740 De Brosses – ad accogliere pubblico maschile volentieri disposto a chiacchierare negli intervalli con le signore sedute al prim'ordine, nonché con l'avanzamento della ribalta, comportante una "invasione" della platea da parte del palcoscenico che aiutava non solo la visuale degli spettatori ma, soprattutto, il correr della voce dei cantanti. Inoltre, testimone della tradizione che si sarebbe interrotta solo con l'adozione dilagante a macchia d'olio del "golfo mistico" (la buca d'orchestra wagneriana amata anche da Verdi), il modellino rende ben visibile la balaustra che, sola, separava l'orchestra di minute dimensioni dell'opera Settecentesca dal pubblico che in platea sedeva al medesimo livello su panche mobili o assisteva agli spettacoli in piedi, nella parte posteriore della sala.

Affascinante è il gioco d'illusione prospettica proposto nella soluzione originaria dal Bibiena nel raccordo tra il soffitto e l'arco scenico, col proscenio su due alte colonne di ispirazione classica. Una delle discordanze più importanti tra il modellino e l'effettiva realizzazione di Antonio Galli Bibiena, oltre alla riduzione dell'ampio boccascena originario, risiede nella decisione di semplificare l'alternanza di ordini e di ornati tra le file dei palchi, dove tra l'altro scomparirono, già dai disegni del 1758, le colonnine binate.

Come le chiese, ogni teatro ci è giunto, se non in forme diverse, modificato a più riprese, imbellettato e ridecorato rispetto al progetto originario (si pensi, ancora, alla Fenice veneziana, la cui icona è legata al teatro sciagurato di Senso, quello ricostruito dopo l'incendio nel 1836 e dotato di una rutilante decorazione ottocentesca: le linee settecentesche della Fenice s'erano perdute ben prima di quella sciagurata notte del gennaio 1996).

Seguendo un percorso "normale", anche il Comunale è stato rimaneggiato a più riprese: i lavori più importanti ebbero luogo in quattro riprese: negli anni 1818-1820, quando tra l'altro si costruì, per uso dei veglioni da ballo, anche il meccanismo – conservato benché non più attivabile – atto a sollevare la platea al livello del palcoscenico; negli anni 1853-1854 (evidenti tutt'oggi i mensolei posti a reggere gli architravi nel boccascena, per non dire del gioco d'oro e rosso che ha costituito la "tinta" del Comunale fino al 1980); negli anni 1931-1935 (con l'immediata ricostruzione del palcoscenico distrutto da un incendio nel 1931 e il successivo completamento della facciata); infine, tra il 1980 e il 1981, quando il Comunale – optando per i tessuti su un ritorno al color verde delle origini (benché assai più carico di quello, pastellato, di Galli Bibiena) – è stato restaurato ovviando ai gravi di rischi di stabilità dovuti all'intervento voracissimo di colonie di tarli sui travi interni alla struttura degli ordini dei palchi.

E se i teatri, come le chiese, costituiscono di fatto una fabbrica sempre aperta, il Comunale, per ironia della sorte, ricorda la concittadina San Petronio per quella sua eterna facciata incompiuta, essendosi essa mostrata a grezzo per quasi centottant'anni nella parte sovrastante il portico, completata con una terrazza negli anni Trenta.

Il percorso architettonico del Teatro Comunale di Bologna è stato indagato a più riprese da Wanda Bergamini, che informa sui più importanti interventi in un suo sintetico ed efficace contributo su La fabbrica del Teatro, pubblicato nel 1981 all'interno dell'opuscolo che illustrava il restauro del Comunale. Il primo fu quello operato intorno al 1820 da Giuseppe Tubertini, architetto comunale e disegnatore del teatro di San Giovanni in Persiceto tuttora attivo: "Fu ricostruita la volta pericolante della platea, dipinta ad ornato da Mauro Berti che finse, seguendo Bibiena, una soluzione architettonica nella quale però, con mutata concezione, il figurista Pietro Fancelli dipinse le allegorie di Musica Poesia Pittura e Storia. Si sopprime la cornice che correva alla sommità della sala e della trabeazione del boccascena; l'articolazione delle superfici venne anche mitigata dalla rettifica dell'andamento dei parapetti dei palchi, come delle sottostanti cornici di sostegno, mutate anche le forme delle mensole e degli ornati relativi negli archivolti dei palchi stessi che ebbero i balaustrini a fusto svasato, con collarino di fogliame". Inoltre, fu modificato con la collocazione di due architravi il boccascena: uno dei temi conduttori dell'intervento del 1820 era quello dell'adeguamento tecnico, non ultima causa la concorrenza del recente, e tecnologicamente più agguerrito, Teatro del Corso (il palcoscenico del Comunale ottenne così "la copertura rialzata e più agevoli attrezzature").



Durante i rifacimenti del 1853-54 il boccascena fu arricchito da imponenti mensoloni; fu imposta anche la dominante cromatica a rosso e oro mantenuta dal Comunale fino ai restauri del 1980-81.

In anni prossimi all'Unità d'Italia, tra il 1853 e il 1854, il Comunale avrebbe ottenuto l'assetto tuttora leggibile. All'intervento fu chiamato Carlo Parmeggiani, cui sostanzialmente si chiese di migliorare il comfort della sala, in ottemperanza alle esigenze di un pubblico borghese che non avrebbe visto malvolentieri qualche eco dei grandi modelli teatrali francesi. Il Comunale fu letteralmente "addobbato": chi non è ragazzo e ha frequentato quel teatro ricorderà bene la sala fino al 1980, quando ancora, di quel restyling di Parmeggiani, si manteneva intatta la cifra, con tendaggi apposti alla volta dei palchi, e il ritmo del rosso teatrale alternato all'oro della decorazione. "All'imposta della volta – scrive ancora Wanda Bergamini in merito al make-up di Parmeggiani – si crea un cornicione che costituisce il parapetto dei palchi di loggione, nella cui distribuzione spaziale si è più volte intervenuti nel tempo. È ancora trasformata la dipintura della volta, parafrasando la precedente nell'intenzione prospettica [...]. Modifiche toccarono pure alle mensole del terzo ordine dei palchi, ma le novità più ampie si ebbero nel boccascena con l'inserimento dei quattro mensoloni degli architravi, soffittati a lacunari. All'ornamento plastico, ancora esistente, parteciparono con perizia artigianale Antonio Tognetti, Giuseppe Pacchioni, Vincenzo Testoni, Agostino Viallet. La verniciatura lucida con bianco di zinco si intendeva confacente all'addobbo di bandinelle, tende, cuscini e carte di Francia nei palchi".



La facciata su Piazza Verdi fu completata, sopra il porticato, solo nel 1935, dopo l'incendio del palcoscenico avvenuto quattro anni prima.

Qualche altro intervento negli atrii e a completamento della decorazione si ebbe negli anni a seguire. Il teatro fu dotato di illuminazione elettrica nel 1907. Nel 1931, come si è detto, un incendio distrusse il palcoscenico, lasciando intatta la sala. La ricostruzione, molto tempestiva, fu affidata ad Armando Villa. Si seguì poi con la decisione di risolvere finalmente il problema dell'incompletezza della facciata, lasciata al livello del portico nel Settecento, causa difetti pecuniari che avevano impedito il completamento del progetto col quale Galli Bibiena avrebbe inteso accordare il fronte al tessuto dell'allora via di San Donato (oggi Zamboni). La sistemazione della facciata fu opera di Umberto Rizzi.



Latona e Apollo bambino affrescati con gusto neoclassico da Felice Giani nel palco n. 11 del primo ordine.

Prima del 1980 il pubblico del Comunale popolava palchi perfettamente "democratici": disposti in teorie basate su un modulo immutabile che, al di là degli improvvisi allargamenti alle baracche del terzo ordine e al palco reale, non conservava alcun segno di quel passato in cui ogni proprietario di palco era uso "arredare", letteralmente, quell'estensione di casa propria. Oggi, più d'un palco del Comunale esibisce invece decorazioni ad affresco, riesumate in occasione degli importanti restauri che hanno avuto luogo tra l'estate del 1980 e l'autunno 1981. E qualche palco è anche tornato al precedente assetto del parapetto. Così come li hanno descritti Ippolita Adamoli, Pier Luigi Cervellati e Andrea Emiliani, i lavori diretti da Vincenzo Stupazzoni sono consistiti anzitutto nel consolidamento delle strutture portanti e dei solai, impellenza verificatasi allorché, nel giugno 1980, si dovette prendere atto che i legni sottostanti il pavimento del loggione erano stati pressoché integralmente annullati dai tarli. Dopo il restauro del 1981 la sala del Teatro Comunale ha riottenuto maggiore sobrietà e si è riavvicinata, anche nei suoi cromatismi a dominante eburnea, all'aspetto determinato dai lavori del 1820.

Voci, fantasmi e protagonisti della scena (storia artistica)

Voci. Non solo quelle dei protagonisti della scena, ma anche le voci delle fabulae, quelle del dibattito critico, quelle del racconto di un teatro attraverso gli occhi del suo pubblico quotidiano e quelli dei viaggiatori. Le voci di un giudizio, le opinioni. Tra esse non mancano le testimonianze di uno speciale destino (o, forse, di un "naturale" destino). Per molti versi, l'immagine del Comunale segue dappresso quella di Bologna e della sua regione: efficienza, sapere produttivo e alacrità (nell'ultima generazione più di un plauso è venuto dalla Corte dei Conti alla gestione del Comunale, che peraltro ha sofferto a lungo la discrepanza tra le quote del finanziamento pubblico basate sulla "media storica" e la sua effettiva mole produttiva, che ne fa invece uno tra i primi teatri lirici d'Italia).

Inoltre, il Comunale opera in una regione il cui tessuto di produttività musicale è degno di confronti con l'Europa: una regione sede di due orchestre importanti (quella bolognese e quella, a vocazione regionale, che ha sede parmigiana); di un teatro – il Regio di Parma – che non è mai stato un ente lirico ma è circonfuso ben oltre i confini italiani dell'aura verdiana e della fama di un mitico e inquieto loggione; di un festival che ha fatto di Ravenna una patria elettiva di Riccardo Muti; di un altro teatro, quello di Ferrara, che a sua volta è divenuto residenza italiana di Claudio Abbado. Una regione che ha censito i propri teatri storici fin dal 1982, e che con la restituzione, nel 1986, del Teatro Rossini di Lugo restaurato ha indicato una strada di grande interesse nell'ambito del recupero funzionale delle sedi storiche dello spettacolo. E Bologna – perché non ricordarlo? – è anche la sede universitaria del primo corso di laurea italiano a indirizzo specificamente musicale, ciò che ne fa, tutt'oggi, la piazza più affollata di musicologi di militanza accademica.

Il Teatro Comunale non può giocarsi come vetrina: non è il teatro della capitale, non quello dei Maggi fiorentini, né quello, veneziano, della più bella città del mondo; non è l'Arena che dal 1913 fa di Verona il luogo di culto dell'opera popolare. E la Scala è un'altra cosa: se si perdona il gioco di parole, un teatro fuori scala, che appartiene alla scena internazionale prima ancora che a quella italiana.

Le proprie carte, il teatro bolognese pare piuttosto giocare ancora, come fu in passato, su quella sua straordinaria specificità che lo colloca in un'orgogliosa periferia coincidente con un centro nevralgico delle comunicazioni. Bologna, che non è mai stata e non sarà mai invasa dal turismo di massa, è città di commerci e di rapporti con l'esterno; e benché essa non fosse "capitale" d'alcunché, costituiti per secoli una tappa obbligata dei viaggiatori che scendevano sotto le Alpi negli itinerari formativi del Grand Tour.

In una città delle comunicazioni e delle relazioni, non è forse un caso, né coincidenza metafisica, che il massimo teatro sia stato inaugurato nel 1763 dall'opera di un musicista tedesco destinato alla "Riforma" del melodramma – Christoph Willibald Gluck – e che, in fondo, la massima gloria nella storia del Comunale si debba all'essere esso divenuto il teatro di quasi tutte le prime italiane dei drammi dell'"antitaliano" Richard Wagner, cittadino onorario cui Bologna offrì l'ultimo grande tributo a trent'anni dalla morte, quando, nel giorno del Capodanno 1914, scadute le clausole testamentarie che vincolavano per un trentennio la rappresentazione scenica di *Parsifal* al solo Festspielhaus di Bayreuth, Bologna riuscì a battere sul filo di lana le concorrenti nazionali ed europee per poche ore, decidendo di rappresentare l'"azione scenica sacrale" alle tre del pomeriggio.

Se il Regio di Parma vive nel culto di un altro cittadino onorario (quale Verdi, non esattamente parmigiano, divenne nel 1872, in contiguità con l'acquisita bolognesità di Wagner), onorandone pervicacemente e gelosamente un 'culto delle origini', e se decine di altre piazze d'opera italiane possono vantare messi di prime rappresentazioni e lunghe frequentazioni d'autori autoctoni, il Comunale appare, al contrario, come luogo di transito e, talora, laboratorio sperimentale pronto a cogliere tempestivamente fermenti provenienti dall'esterno. Basti pensare alla controversa e sofferta convivenza tra Bologna e un suo cittadino acquisito che divenne celebre nel mondo a soli ventuno anni d'età, Gioachino Rossini: formatosi come Donizetti e Pacini nel Liceo musicale nato in età napoleonica, Rossini ritornò a Bologna, a carriera d'operista conclusa, come Consulente onorario perpetuo, ovvero direttore plenipotenziario, dell'istituto che aveva contribuito a educarlo. Se ne sarebbe andato sbattendo la porta, a suggello di un rapporto d'amore contrastato. Nato "Tedeschino" – come lo definiva a causa dell'amore per Haydn e la musica d'oltralpe il suo maestro Stanislao Mattei, erede ideale e materiale di Padre Martini – il "bolognese" Rossini morì parigino, in una Europa musicale che sulla capitale francese aveva da tempo spostato il proprio asse. Portava con sé, Rossini, il retaggio di anni di formazione che ne favorirono l'inclinazione al "bello scrivere", alla curiosità erudita che ha innervato la storia musicale di Bologna: ritornò al contrappunto a suo modo e con passione per quello *Stabat Mater* che nel 1842 giunse a Bologna, nell'antica sede universitaria dell'Archiginnasio, per la première italiana diretta da Donizetti, e, cinque anni prima di morire, per quell'ineffabile intrico d'antico e moderno che è la *Petite Messe Solennelle*. Fu uno sperimentatore dallo sguardo assetato più che un "inventore", Rossini.

Più di novant'anni più tardi un bolognese per nascita, Ottorino Respighi, studiò tra le stesse mura. Nel 1910 Respighi avrebbe affidato al Comunale *Semirâma*, opera d'allure straussiana, se si vuole. Come operista aveva esordito cinque anni prima, al Teatro del Corso, con *Re Enzo*, opera comica rimasta poi nel cassetto, nata in omaggio al cenacolo di amici goliardi che si riuniva nel negozio di Bongiovanni, in via Rizzoli, a un passo dalle Due Torri. Respighi si era erudito sotto la guida di Martucci – grande direttore del Comunale, ammiratore di Brahms e tramite d'eccezione della discesa di Wagner sotto le Alpi – e del docente bolognese Luigi Torchi, musicologo ante litteram (e autore del primo studio italiano su Wagner) nell'Italia che ancora faceva le prove della nuova disciplina di studio e intanto cominciava il recupero della propria storia e dei vanti dell'Antico che Respighi avrebbe onorato in molte sue pagine memorie di quegli anni di formazione.

14 maggio 1763



Il manifesto inaugurale del Teatro Comunale di Bologna, 14 maggio 1763.

La disposizione a rosa dei nomi dei danzatori evidenzia il ruolo di primo piano che il ballo teatrale giocò dal medio Settecento nel mondo dell'opera italiana.

Il 14 maggio 1763 il Comunale si inaugurò quindi con *Il trionfo di Clelia* di Gluck. Si trattò di una tipica scelta a mezza via tra la tendenza alla moda e un accorto conservatorismo. Il libretto di Metastasio era reduce da un notevole successo a Vienna, dove lo si era ascoltato l'anno prima rivestito dalla partitura di Hasse (libretto certo successo quasi certo, in età metastasiana: quindi, scelta sicura per Bologna). Gluck, che aveva da poco dato alle scene l'*Orfeo*, mostrava sì rilevanti qualità e cifra di stile, cimentandosi tuttavia ancora nell'alveo dell'opera seria italiana, e se è vero che andava aggiustando il tiro a elementi dell'imminente "Riforma" elaborata col poeta Calzabigi, *Il trionfo di Clelia* costituì l'ennesima conferma di collaudate certezze drammaturgiche.

In quella primavera del 1763 le ventotto rappresentazioni complessive condussero al Comunale cifre di spettatori paganti oggi improponibili: la serata d'inaugurazione, la più affollata, fu seguita da oltre millecinquecento persone, a fronte dei soli 966 spettatori oggi ospitabili dal teatro (la diversa disposizione delle platee e dei palchi e poi l'applicazione delle norme di sicurezza hanno, com'è noto, notevolmente ridotto le capienze di tutti i teatri storici).

L'opera si diede con le scene impressionanti e fastose di Antonio Galli Bibiena. Il cast vocale esibiva voci di grido: anzitutto il grande castrato Giovanni Manzuoli, definito al suo tempo dallo storico della musica Charles Burney come il più potente soprano mai ascoltato dal tempo di Farinelli; poi la sposa di Sante Aguilar, grande oboista attivissimo in quegli anni sulla scena bolognese, e cioè Antonia Girelli, che avrebbe condiviso nel 1771, con il tenore bolognese Giovanni Tibaldi, anche i ruoli principali dell'*Ascanio in Alba* di Mozart, destinato a Milano sul finire del soggiorno mozartiano in Italia dal quale scaturì l'associazione del giovane Wolfgang all'*Accademia filarmonica* bolognese; Tibaldi avrebbe proseguito la collaborazione con Gluck fino agli esordi dell'opera "riformata", con la prima viennese dell'*Alceste* nel 1767.

La disciplina della storiografia operistica si sta corroborando, dagli anni Ottanta, di una buona quantità di studi d'alto livello sul ballo teatrale: un genere, quello del ballo inserito tra gli atti del dramma in musica, che dagli anni 1760 ottenne nel gusto del pubblico coevo fortune spesso addirittura superiori a quelle dell'opera seria. Per la sua inaugurazione, il Comunale assecondò tali esigenze affiancando al *Trionfo di Clelia* balli affidati a un cast sontuoso, nel quale si leggono i nomi di Mimi Gambucci Favier e Francesco Salamoni, del coreografo Augusto Hus e di Maria Ester Boccherini, sorella del compositore, moglie di Onorato Viganò – presente a Bologna – e madre di Salvatore Viganò, il futuro inventore del "coreodramma" che avrebbe stordito col *Prometeo* su musiche di Beethoven la sensibilità del Giovanin Bongee di Carlo Porta.

Non tutti condivisero la scelta fare officiare da Gluck il battesimo del Comunale. Per tutti bastino le colorite osservazioni affidate in quei giorni alle Lettere familiari dal gesuita Alfonso de Maniago e riportate nel 1888 da Corrado Ricci (I teatri di Bologna):

Dman el part el Cluch:
El va per Triest;
Ch'al faga ben prest,
Perché el è un gran Mamaluch.

In buona compagnia di tanti teatri discussi alla loro nascita, il Comunale guadagnava così, tra molti elogi, anche qualche critica d'ordine artistico che andava ad aggiungersi a quelle vigorosamente esplicitate dall'Algarotti in merito alla concezione bibienese della fabbrica. Il rapporto di Gluck con Bologna ebbe seguiti non del tutto positivi quando, nelle stagioni di

primavera 1771 per l'*Orfeo* e nel 1778 con l'*Alceste*, il Comunale ritornò all'autore che ne aveva salutato la nascita.

Se parte del pubblico aveva mostrato perplessità, l'esplicito riconoscimento artistico e l'amicale benevolenza di Padre Martini nei confronti del compositore tedesco trovarono corrispondenza nella componente culturale più agguerrita del mondo musicale bolognese; e proprio la presenza cospicua di una classe erudita – identificabile almeno fino all'inizio dell'Ottocento anche col milieu dell'[Accademia filarmonica](#) – avrebbe continuato ad esercitare una importante funzione di stimolo progettuale nella Bologna della musica.

Dall'ancien régime all'età napoleonica

Il Teatro Comunale si inaugurò in una Bologna che apriva con relativa parsimonia le scene all'opera seria (perlopiù al Formagliari, che prenderà il nome di Teatro Zagnoni alla metà degli anni 1770). La grande fortuna del repertorio comico nell'Italia degli anni 1760 trovava invece larga eco nelle sale dello stesso Formagliari e del Marsigli-Rossi, o negli ultimi momenti di vita del Teatro Pubblico (cioè l'antico Teatro della Sala).

Grande rigoglio avrebbe continuato a mostrare, in quello scorcio d'ancien régime, la tradizione oratoriale così saldamente attestata a Bologna e nelle Romagne: ad esso si offrivano, a rotazione, la Madonna di Galliera in primis e S. Maria della Morte, il Collegio di S. Luigi Gonzaga, S. Maria dell'Orazione, S. Maria della Vita, S. Niccolò, S. Francesco, S. Maria della Pietà, ma anche sale accademiche come quella degli "Armonici Uniti" o il Casino dei Nobili, e palazzi nobili tra i quali il Gozzadini e il Magnani. Con la venuta dei francesi nel 1796 il repertorio bolognese avrebbe talora trovato spazio anche sulle scene dei teatri. Tra l'opera e l'oratorio ha avuto luogo, prima e dopo la nascita del Comunale, un fitto e ininterrotto scambio di competenze professionali, a partire dal frequente impiego dei medesimi cantanti nell'uno e nell'altro genere.

Fino all'età napoleonica il Comunale condivise quindi lo spazio teatrale bolognese con due teatri di livello – il Formagliari-Zagnoni e il Marsigli – cui si aggiunse talora il piccolo Teatro dei Felicini. In termini puramente quantitativi, come si è già visto negli specchietti riassuntivi sui teatri bolognesi, la produttività del Comunale risulta in quest'epoca largamente minoritaria nel panorama cittadino; evidente è, fin dagli esordi, la vocazione del teatro del Bibiena al ruolo di sala aulica, disposta a investimenti di prestigio nella ricerca di cantanti di cartello, di coreografi e ballerini di fama, di scenografi e costumisti capaci di persuadere un pubblico esigente.

I primi anni di vita del Comunale corrispondono a quelli dell'attivissima presenza dell'Intendente della Real casa Du Tillot nell'"Aurea Parma". Le riforme di Du Tillot puntavano, in sintonia con quanto Francesco Algarotti aveva sostenuto nel celebre Saggio sopra l'opera in musica (1755) a identificare nella presenza del principe illuminato quel grimaldello che, solo, poteva svincolare il teatro per musica da quel dominio degli impresari che costituiva il vincolo maggiore ai mutamenti. A Parma sarebbe giunta, in quel momento culmine della sua vita operistica, la tragédie lyrique di Rameau, dalla quale lo sperimentatore Innocenzo Frugoni avrebbe potuto trarre giovamento per tentare innovazioni drammaturgiche offerte alle partiture di Traetta. La "riforma" parmigiana mirava a una compiuta organicità col mondo della formazione professionale: dato il via a una scuola di danza nel 1757, Du Tillot fondò proprio in quel 1763 del *Trionfo di Clelia* una Accademia di musica, cui due anni più tardi sarebbe seguita la nascita di una scuola di canto indirizzata specificamente alla formazione di professionisti per il teatro.

Diversamente, il Comunale si trovava in quella città degli impresari di cui ogni viaggiatore sottolineava il pullulare di cantanti, ballerini e strumentisti: il "gran seminario della musica italiana" raccontato da Charles De Brosses. Mentre la corte filofrancesa di Parma tentava con Du Tillot strade assolutamente originali se non endogene (e comunque anti impresariali e deliberatamente elitarie), Bologna collocava il suo primo teatro nella città che costituiva un imprescindibile fulcro economico e di competenze nel sistema operistico. Alla prevalenza duttiliana del progetto drammaturgico musicale si opponeva, a suo modo, una concretezza materiale che intratteneva un complesso concertare col còtè erudito rappresentato, in fama planetaria, dal Padre Martini.

Durante i suoi trentasette anni di vita nel Settecento, il Comunale attinge abbondantemente alla dovizia di professionisti della scena che gli viene offerta. Nei primi anni, le scene di Antonio Galli Bibiena servono spesso a dar lustro all'opera metastasiana di scuola napoletana (versioni in pastiche con musica di vari autori accanto a Sciroli, Jommelli, lo stesso Traetta, ma anche al "Divino Boemo" Myslivecek, corrispondente di Martini e destinato a incontrare Mozart a Bologna nel 1770, quando il Comunale manda in scena la sua Nitteti). Negli anni Settanta giungono l'*Orfeo* e l'*Alceste* di Gluck, e compie le prime sortite al Comunale l'opera comica, esordiente nel carnevale 1776 con due celebri pièces musicate da Anfossi. Tra i cantanti spicca la consuetudine di Tibaldi, che già era stato Porsenna nel *Trionfo di Clelia*.

Senza opera dal 1780 al 1792 (con un breve ritorno al comico nel carnevale 1788), il teatro riannoderà i fili con un nascente gusto proromantico negli anni napoleonici, quando autori di spiccata vena drammatica come Niccolò Zingarelli e Sebastiano Nasolini riapriranno il dialogo con le più aggiornate tendenze della voga drammaturgica volta al finale tragico (nel contempo, i temi del "sotterraneo", la pièce à sauvetage e qualche traccia del registro sentimentale fanno capolino anche nei soggetti dei balli, uno per tutti *Caterina* di Coluga di Lorenzo Panzani, dato nella primavera 1803 tra gli atti della *Vendetta* di Nino di Nasolini, unica opera cantata al Comunale dalla grande Giuseppina Grassini). Non si dimentichi poi il contributo degli altri teatri cittadini: la *Camilla* di Paër, che il Comunale non ha mai messo in scena, compare tempestivamente nel 1805, rappresentata al Teatro del Corso con Rossini nel cast, correndo il primo anno di vita del nuovo secondo teatro di Bologna.

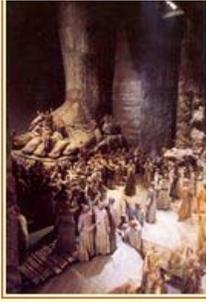
La marcia di avvicinamento all'esplosione rossiniana prosegue nel neonato Regno d'Italia (1805) con l'incremento dell'opera comica; più tardi, dagli ultimi anni 1820 in poi, il genere buffo ormai in via d'esaurimento ideativo ritornerà in dote quasi esclusiva alle sale teatrali minori della città. Nessun rapporto di causa-effetto, in questo affollarsi di pièces buffe o semiserie e il Rossini prossimo venturo: sono, questi, gli anni d'incubazione del melodramma romantico, gli anni della farsa che tanto successo ottiene ovunque irradiandosi dal veneziano Teatro San Moisè (quello in cui esordirà Gioachino), anni di esperimenti drammaturgici, in un'età che da molto tempo ormai, e nonostante *La clemenza di Tito* mozartiana del 1791, è orfana delle certezze metastasiane.

Il Comunale ospita nel 1807 i balli di Salvatore Viganò – altro importantissimo "ricercatore" di nuove espressioni drammatiche – e, nella sua stagione principale, la *Giulietta e Romeo* di Zingarelli, una tra le prime opere italiane entrate in repertorio, rappresentata, come fu, per una trentina d'anni abbondante, dopo la prima scaligera del 1796 e fino al successo ottenuto dalle partiture che Vaccai e Bellini affidarono al medesimo soggetto.

Alla luce di questo quadro, piuttosto ingenuo paiono le valutazioni che nel 1966 Lionello Levi proponeva nelle pagine della storia del Comunale di Bologna (Due secoli di vita musicale): "Il traguardo dell'Ottocento è toccato e superato senza che sulle scene del Comunale se ne avverta il soffio rinnovatore che potentemente invade la musica europea. Nessuna traccia di Luigi Cherubini e di Gaspare Spontini e neanche di Mozart, nessuna indicazione di Weber e tanto meno di Beethoven, del cui *Fidelio* ben pochi sapevano". Di là da venire i primi studi davvero agguerriti sui repertori, Levi non era forse avvertito sulla realtà dei fatti: si veda l'esempio di Cherubini, che aveva sfornato un trittico di straordinario interesse con *Lodoiska* (1791), *Élisa ou Le voyage au Mont-Bernard* (1794) e *Médée* (1797), e la cui *Lodoiska* fu data per la prima volta in italiano nove anni dopo la prima parigina, e non già in Italia bensì a Dresda, mentre *Médée* (nel cui ruolo eponimo nessuno dimenticherà la divina Maria Callas) dovette attendere addirittura il 1909 per raggiungere le scene italiane, alla Scala di Milano. Cherubini Spontini Mozart Weber Beethoven non latitavano insomma sulle scene bolognesi, ma su quelle italiane tutte. E poi, si ritorna a bomba con la questione già affrontata: la storia del solo Comunale, astratta dall'insieme dell'attività teatrale cittadina, non rende giustizia piena degli effettivi umori delle scene bolognesi; e basti osservare che se un *Don Giovanni* dovette attendere il 1953 per raggiungere il palcoscenico del Comunale, "già" alla fine del dicembre 1817 i cittadini di Bologna poterono conoscerlo come titolo inaugurale della stagione di carnevale nel Teatro del Corso.

Le prime opere capaci di resistere a lungo sulle scene e di costituire quindi i prodromi del "repertorio" non sfuggono alle stagioni del Comunale: nel 1808 si vede un *Re Teodoro a Venezia* di Paisiello, con un cast guidato da Paolo Mandini; la *Ginevra di Scozia* di Mayr, data nello stesso anno, è uno dei tanti titoli affidato a Francesca Festa Maffei (nel cast anche Adelaide Malanotte); *Giannina e Bernardone*, fortunatissimo dramma giocoso di Cimarosa, si incontra nella sommersa stagione di carnevale del 1809, cui seguirà in luglio un cast in grande spolvero per il *Traiano in Dacia* di Nicolini, protagonisti Nicola Tacchinardi, l'ultimo grande castrato Giovanni Battista Velluti e Isabella Colbran, alla sua unica sortita sul palcoscenico del Comunale.

Il Cigno e il belcanto. Gli anni di Rossini



Sul podio del Mosè rossiniano è salito nel 1991 Daniele Gatti, dal 1997 direttore musicale del Teatro Comunale. In quell'edizione, regia, scene e costumi furono firmati da Hugo de Ana, un altro protagonista della scena bolognese.

Rossini, che nel 1811 dirige al Liceo filarmonico un'affettuosa esecuzione delle *Quattro stagioni* di Haydn, sbarca come autore sui palcoscenici della sua città elettiva in quello stesso anno, con la farsa *L'equivoco stravagante* (Marietta Marcolini nel cast). Ma, ancora, è il Teatro del Corso a ospitare l'esordio; e sarà nuovamente il Corso a regalare un'altra farsa del "Cigno di Pesaro" nascente, quando *L'inganno felice* verrà proposto nell'autunno 1812 con un cast di prestigio persino trabordante (Giovanni David e Teresa Giorgi Belloc) per una stagione di farse.

L'anno della prima volta di Rossini al Comunale sarà il 1814. Il Teatro del Corso batte ancora sul tempo il Comunale col primo titolo serio rossiniano offerto a Bologna, cioè un *Demetrio e Polibio* dato a marzo e impreziosito dai Mombelli; in tarda estate, il Comunale raggiunge finalmente Rossini accogliendo *Tancredi*, la sua prima opera seria destinata alla fama, e sfornata poco prima nelle due versioni a finale lieto (Venezia) e tragico (Ferrara). "Quest'opera incantevole ha fatto in quattro anni il giro d'Europa", scriverà Stendhal, "Rossiniste de 1815", nella sua Vie de Rossini data alle stampe nel 1823. Con lo sguardo rivolto al genio rossiniano (ma a quel tempo ciò non era dato di vanto, bensì "necessità", da tutti condivisa), il Comunale allinea il ritmo con quello delle principali piazze italiane; lo fa con parsimonia, tuttavia, ché gli anni rossinisti del Comunale saranno in realtà gli anni Venti.

L'italiana in Algeri – che esordisce al Contavalli e poi passa per un paio di sere, vistone il successo, al Comunale e al Corso – trova Maria Marcolini in scena nello stesso 1814, e *Tancredi* ritorna nel 1817. *Il barbiere di Siviglia*, esploso come una bomba nel repertorio dei teatri italiani dalla seconda rappresentazione all'Argentina di Roma nella primavera 1816, è a Bologna (al Corso!) pochi mesi dopo, in estate; per il Comunale dovrà attendere il 1821. Furono appunto il Teatro del Corso e il Contavalli a incaricarsi di tener conto in tempo reale del dilagare rossiniano: prima bolognese al Corso del *Turco in Italia* nel 1816 (Ciro in Babilonia si dà l'anno dopo nientemeno che negli appartamenti del Cardinale legato Lanti, con una cavatina aggiunta dal musicalissimo marchese Sampieri); prima di *Cenerentola* e della *Pietra del paragone* nel 1817 al Contavalli; ripresa nel 1818 del *Ciro in Babilonia* al Corso; prima della *Gazza ladra* nel 1819 ancora al Corso, poi un altro *Inganno felice*, a fine anno, al Contavalli.

Il quadro dimostra un "ritardo" del Comunale nell'accoglienza del genio rossiniano? Nient'affatto. È che il "sistema teatrale cittadino" funziona appunto come tale, per spartizione di competenze e repertorio. Accade in molte piazze e anche a Milano: la Scala vive la voga rossiniana su ritmi del tutto analoghi. Il Comunale accoglie drammi sentimentali come la farsa *Elisa di Mayr*, apre ancora ai finali cupi con *La morte di Mitridate* di Nasolini nel 1817, recupera segni d'un nascente "internazionalismo" di vena neoclassica degli italiani con *La vestale* di Puccini; apre a Meyerbeer, per la prima volta, con la *Semiramide riconosciuta* messa in scena nella primavera 1820 (il ballo è *La vestale* di Salvatore Viganò). Viganò, col Noce di Benevento, intercala anche gli atti dell'*Aureliano in Palmira* rossiniano in quella prima stagione meyerbeeriana, cui le scene del Basoli rendono smalto.

Terminata l'epoca delle prove ante litteram, inizia la prima infanzia del melodramma romantico. *Maria Stuarda* di Mercadante (1820) e la ripresa di *Ginevra di Scozia* di Mayr incorniciano l'esordio degli anni Venti rossinisti, durante i quali il Comunale conoscerà anche le partiture del giovane Pacini, di formazione bolognese e generazione rossiniana. *Mosè in Egitto*, *La donna del lago*, il *Turco*, *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, *Cenerentola Semiramide Otello l'Italiana* e il *Barbiere* a più riprese, poi *Sigismondo*, *L'assedio di Corinto*, *Zelmira*, *Torvaldo e Dorliska*, ancora un *Tancredi* nel 1829, nuovamente *La donna del lago* in quel 1830 che trova in scena *Il pirata* di Bellini e infine *Eduardo e Cristina* sono i titoli rossiniani che conducono agli anni Trenta e alla "scoperta" di Bellini e Donizetti.

Nel decennio 1820-1830 gli equilibri s'invertono ed è il Comunale a farsi palcoscenico ideale di Rossini, mentre gli altri teatri iniziano a soffrire una condizione minoritaria, e talora si avventurano, come il Corso, in tardivissimi omaggi a quel *Matrimonio segreto* di Cimarosa, capolavoro del comico prerossiniano, che tanto aveva sedotto lo Stendhal della prima ora. Permane la consuetudine di trasportare l'opera di successo da un teatro minore al Comunale: tra altri casi accade, nell'aprile 1828, con *Matilde di Shabran*, trasferita dal Contavalli al Comunale in occasione della visita a Bologna della Granduchessa di Toscana e del Principe di Sassonia (la presenza di *Matilde* al Comunale nel 1828 non è testimoniata dalla cronologia pubblicata nel 1966 in Due secoli di vita musicale).

Dei fermenti romantici si rintracciano segnali anche nell'ambito di cenacoli amatoriali e colti come quelli riuniti nel privato Teatro Loup, dove la *Giulietta e Romeo* di Vaccai e la *Semiramide* di Rossini vanno in scena nel carnevale 1829 (*Giulietta e Romeo*, con diverso cast, giunge al Comunale in autunno). *La straniera* di Bellini, che con la Ungher nel cast si era ascoltata l'anno prima al Corso, è al Comunale nel maggio 1832, l'anno di *Anna Bolena*, dei *Capuleti* e dell'ennesimo *Tancredi*.

Negli anni Trenta il Teatro Comunale alza il tiro nei cartelli vocali. La prima *Anna Bolena* ascoltata al Comunale è la bolognese Sofia Schoberlechner, nata Dall'Occa e rampolla d'una famiglia di musicisti di grande tradizione, voce di prestigio che si sarebbe ritrovata a collaborare a più riprese con Maria Malibran. La quale Malibran esordisce al Comunale in quella stessa stagione dell'autunno 1832 con *La gazza ladra*, e canta come Romeo con Sofia Schoberlechner (Giulietta) nei *Capuleti* belliniani. La Malibran è *Tancredi* in novembre, e sarà *Desdemona* nell'*Otello* rossiniano del 1834, sua grande stagione bolognese (Amina in *Sonnambula* e, soprattutto, Norma, nel capolavoro belliniano riproposto pochi mesi più tardi da Giuditta Pasta e Domenico Donzelli).

Il decennio che da Bellini vincerà verso Donizetti è, anche a Bologna, un inno alla stagione migliore del belcanto. Al Comunale si ascoltano Fanny Tacchinardi Persiani (*Sonnambula*), Giuditta Grisi (*Norma* nel 1836), Giorgio Ronconi e Napoleone Moriani (*Parisina* di Donizetti), ancora Ronconi, la Grisi e Moriani nel *Belisario* donizettiano; Moriani, Domenico Cosselli, Felice Varesi e Giuseppina Strepponi in *Marin Faliero* (1837) e, tranne Varesi, tutti ancora nella contigua *Lucia di Lammermoor*. *Anna Bolena*, nel 1839, sarà affidata a Erminia Frezzolini e a Nicola Ivanoff, il grande tenore russo che, ritiratosi nel 1852, morirà a Bologna nel 1880 (Ivanoff, che più tardi sarebbe stato il primo Ernani bolognese, avrebbe cantato come Elvino anche in *Rodolfo di Sterlinga*, titolo alternativo del *Guglielmo Tell* dato al Comunale nel 1840 ma già conosciuto a Bologna quattro anni prima, in forma di concerto, per opera della Società del Casinò). Nel 1842, per la *Saffo* di Pacini e per *Lucrezia Borgia*, sarà di scena Marietta Alboni, il cui indissoluto legame con Rossini, iniziato negli d'apprendistato bolognese, l'avrebbe condotta a cantare per i funerali del Cigno nel 1868.

Da Nabucco al grand opéra

Nel 1843 i principi Poniatowski sono nel cast di una *Linda di Chamounix* che il marchese Sampieri dirige il 4 maggio, in prima cittadina, nel Teatro della Società del Casinò. Il marchese Pietro Guastavillani è il direttore di scena; nel pubblico, Isabella Colbran, la Frezzolini, Ivanoff, Cesare Badiali e Domenico Cosselli.

Nel 1843, con un *Nabucodonosor* firmato Strepponi e Badiali, prontamente accolto un anno dopo i clamori milanesi, giunge in autunno al Comunale l'opera di Verdi. "Accoglie Bologna con prontezza entusiastica il sorgente genio conterraneo nelle cui vene scorre il sangue generoso dell'italiano del Risorgimento", scriveva Lionello Levi nel 1966 (ma pare il 1866). Se, soli trent'anni dopo, questa prosa euforica ed epigrafica ci riesce tanto lontana lo si deve anche, benché non solo, al profondo mutar d'atteggiamento della storiografia operistica. Al di là dello stile, ancora negli anni Sessanta il critico militante Lionello Levi afferiva a un modo di categorizzare la storia del melodramma soggiogato dal culto del Mito (la "conterranità", la "genialità", la "risorgimentalità" verdiane), capaci com'erano, quelle categorie, di piegare coercitivamente la narrazione storica a una galleria di ritratti del Genio, nella convinzione che tali monumentali emergenze dal sommo brusio dei fatti quotidiani potessero, esse sole, "spiegare" lo svolgersi dell'arte.

Molto è cambiato, e la storiografia operistica ha acquisito tra i propri strumenti quelli della storia materiale, ha ampliato l'attrezzatura, si è rivolta allo studio degli orizzonti d'attesa e dei percorsi della recezione, tenta di ricostruire quadri d'insieme, di udire voci provenienti appunto da quel "brusio" dei contorni.

Di per sé, com'era stato vero per il Rossini degli anni Venti, che l'opera di Verdi giungesse al Comunale è fatto pacificamente ovvio. Il Teatro bolognese segue in tal senso, di pari passo, l'itinerario degli altri teatri italiani. Intensifica il tasso di verdianità verso la maturità degli "anni di galera" di Peppino Verdi, intercala l'amatissimo *Ernani* e poi i *Foscari* *Lombardi* *Attila* *Masnadieri* *Macbeth* e *Luisa Miller* con l'aggiornata attenzione a Donizetti, la presenza dei "minori", qualche non sporadico omaggio a Mercadante e Pacini. Ma, soprattutto, prende ad alternare le testimonianze del grande melodramma romantico italiano con il grand'opéra parigino. Il primissimo Meyerbeer giovane della *Semiramide*, nel 1820, non è più solo. Nel 1846 va in scena *Roberto il diavolo*, nel 1847 *La muta di Portici* di Auber. E tra i Verdi, i Donizetti, i Mercadante, i Bellini, i fratelli Ricci degli anni che accoglieranno, in veste censurata e riaggiustata, *Rigoletto* e *Traviata* (alias *Viscardello* e *Violetta*) nonché *Il trovatore*, ovvero negli anni Cinquanta del delirio collettivo per il Verdi di mezzo, quelle sortite francesi, dappriama isolate (o mascherate, come fu il caso nel 1856 di *Giovanna di Guzman*, cioè i "francesi" *Vespri siciliani* di Verdi), sfoceranno dal 1859 nel decennio della brillantissima adesione bolognese al grand'opéra, negli anni della direzione stabile di Angelo Mariani, grande verdiano prima e grande wagneriano poi, primo "maestro direttore e concertatore" della storia nella moderna accezione.

Inoltre, dai tardi anni 1830 il Comunale inizia a proporre qualche "grande accademia": nei programmi di questi concerti, perlopiù vocali e strumentali, entra lentamente e con crescente consistenza qualche pagina di repertorio europeo, da Onslow a Auber, Meyerbeer, autori squisitamente strumentali come Reissiger e anche il "Liszt italiano" Golinelli – pianista bolognese, didatta e grande interprete che Schumann riteneva "un segnale improvviso di vita per l'Italia", unico pianista italiano davvero degno della scena internazionale – e poi Thalberg, Döhler, recuperi di Haydn, e Vieuxtemps, le "reminiscenze" operistico-pianistiche composte alla maniera lisztiana da Willmers, o anche la dignità di Antonio Bazzini, strumentalista nel paese dell'opera.

Non è facile condividere l'entusiasmo di Levi per la "prontezza entusiastica" nell'accogliere "il sorgente genio conterraneo". Ciò che il repertorio del Comunale esibisce in questi anni di medio Ottocento non è di per sé esaltante, anche senza cercare confronti con una Venezia che in tredici anni, dal 1844 al 1857, dà le prime assolute di *Ernani* *Attila* *Rigoletto* *Traviata* e *Simon Boccanegra*.

Piuttosto, il Comunale mostra in nuce qualche germe che la carismatica presenza del ravennate Mariani saprà far germinare negli anni Sessanta. La Bologna musicale di questa generazione s'interroga; il Liceo musicale, orfano della plenipotenziarietà di Rossini, va aggiustando il tiro, recupera fermenti antichi, ricorda, anche attraverso l'opera di un docente e bibliotecario assai accorto quale fu il beethoveniano Gaetano Gaspari, la tradizione volta all'Oltralpe. S'interroga e un po' soffre, Bologna. Quel bibliotecario la cui grafia si legge tuttora su migliaia e migliaia di schede, annotazioni e fogli foglietti e quaderni, sarebbe stato sostituito da Federico Parisini dopo la morte, avvenuta nel 1881, e la sua eredità sarebbe passata poi a Luigi Torchi, nato nel 1858 in piena generazione pucciniana e martucciana, destinato a carriera di musicologo pioniere nell'Italia che avrebbe faticato in modo improbo per tenere il passo cui fu costretta dal tramonto dell'opera, e destinato, quel Torchi maniacalmente appassionato dell'Antico, a trasmettere il rispetto della storia e delle ritrovate radici al giovane Respighi che gli sarebbe stato allievo.

In questo medio Ottocento che non sa evitare la mediocrità, Bologna si prepara. C'è un desiderio diffuso di uscire da una impasse, c'è la sensazione che qualche cosa si dovrà pur fare, per riavvicinarsi a certi centri della vita musicale italiana (uno, non vicino ma ancora augustò, è Napoli, donde giungerà il magistero di Martucci), centri che sembrano, e sono, meglio accordati con le tendenze più aggiornate. Il dialogo tra gli eruditi e i materialisti gestori dell'industria dell'opera, che già aveva segnato il tardo Settecento bolognese, si ravviva.

Si sta ravvivando, a ben vedere, l'intero orizzonte operistico italiano. Meyerbeer comincia a esser di casa alla Scala dal 1855; nel 1859, quando il Comunale propone *Roberto di Normandia* (cioè *Roberto il Diavolo*) e *La muta di Portici* di Auber, la Scala dà *Il crociato in Egitto* e *Gli ugonotti*. Lungo gli anni Sessanta, sarà tutt'un fitto e reciproco rinvio d'esperienze; le piazze principali ambiscono all'"internazionalizzazione", e persino la Milano di Casa Ricordi entra nel gioco, che è del resto un gioco obbligato, perché, si sa, la capitale dell'industria dell'opera è, ormai da tempo, Parigi. È anche il decennio del successo travolgente del *Faust* di Gounod, l'opera che, prodotta nel febbraio 1975 con la regia di Luca Ronconi, rappresenterà a lungo, dopo oltre un secolo, la più fortunata e celebrata produzione del Comunale negli anni del post '68. E nell'ottobre 1867, guardando alla Parigi dell'Expo che ne aveva prodotto la première in marzo, il Comunale ha un colpo di coda e allestisce una prima italiana importando in tutta fretta l'ultimo Verdi del momento, quello, straordinario, del *Don Carlos*.

Se tutto il mondo operistico italiano stava quindi vivendo un curioso percorso di trasfigurazione mimetica, diversi, e tutti peculiari, furono gli esiti di tale travaglio. Esempio è il confronto tra Bologna e Milano (due città che in epoca relativamente recente – ma non c'entra affatto – si sono più volte scambiate direttori di giornale e sovrintendenti). Milano, impero di Ricordi, residenza dei giornali teatrali e degli editori, era la città che aveva, di fatto, scalzato a Bologna quell'antico ruolo di "capitale" impresariale. L'era dell'opera messa in piedi da folli imprenditori che giocavano di proprio (quanti morti suicidi, tra gli impresari!) era definitivamente in declino. S'andava imponendo, invece, un modello – assai prossimo a quello nostro contemporaneo – il cui fulcro s'identificava con l'editoria.

Anche questa era una pillola amara per gli impresari e gli agenti che, ancora nel 1824, a Bologna avevano preso a giovare di un giornale teatrale pioniere, "Teatri, Arti, Letteratura", redatto da un baritono e agente, Gaetano Fiori, e destinato a render conto bisettimanalmente delle doti degli organizzatori bolognesi dell'opera: capaci di tenere in piedi, per anni, le stagioni di Odessa sul Mar Nero come quelle di Russia o di Portogallo, per non dire delle omeriche traversate dell'Oceano al fine di metter su melodrammi, alla maniera di Fitzcarraldo, sulle Ande o nel prestigioso Colón di Buenos Aires. A Bologna serviva insomma ritrovare una identità, ricostruire un orgoglio ferito. Come si sa, perduto per sempre un Cigno a Parigi con la morte di Rossini, a restituirle quell'orgoglio fu, tre anni più tardi, il volo d'un altro cigno. Quello di *Lohengrin*, planato sul Comunale la sera del primo novembre 1871.

Wagner, la Rivoluzione come antidoto

I dettagli degli eventi, intorno alla lunga belle époque del wagnerismo bolognese, sono noti, sviscerati rivoltati interpretati come sono stati, da sempre, in studi e ricostruzioni storiche e critiche ora vernacolari, ora ad alto rigore scientifico.

I dati, le cifre, parlano da soli: il Teatro Comunale ha messo in scena le prime italiane di *Lohengrin* (1871), *Tannhäuser* (1872), *Il vascello fantasma* (1877), *Tristano e Isotta* (1888) e *Parsifal* (1914). Con lo scarto d'una sola settimana rispetto alla Fenice, in quattro giornate d'aprile del 1883 (Wagner era morto il 13 febbraio a Venezia), a Bologna fu allestita la seconda edizione integrale italiana della Tetralogia; *Rienzi*, la più importante delle tre "prove" wagneriane prima dell'*Olandese*, giunse al Comunale nel 1876, due anni dopo Venezia. Per i drammi isolati della Tetralogia, dopo la tempestiva integrale del 1883, Bologna fu superata da Torino (*Valchiria* e *Crepuscolo degli dei*) e da Milano (*L'oro del Reno* e *Sigfrido*). Milano riuscì ad anticipare Bologna, e di ben quindici anni, per i *Maestri cantori*; l'anticipo milanese nell'esecuzione del *Parsifal* – dato alla Scala in forma di concerto nel 1903 – è invece "fuori regolamento", trattandosi di un'edizione in forma di concerto, senza scene, così proposta a Milano per aggirare il divieto di rappresentazione prima di trent'anni dalla morte dell'autore. Travolgente davvero, questo primato del Comunale. Tanto travolgente, impetuoso, massiccio – reiterato e tenuto in caldo anche attraverso una miriade di riprese che avrebbero portato *Valchiria al Corso*, *Lohengrin* per molte volte anche al Brunetti (poi al Duse), ancora al Corso e persino nella piazza del Baraccano (1939) – tanto stupefacente, questo primato, da legittimare sospetti. Uno straniero ignaro di cose melodrammatiche e d'altro, potrebbe pensare che la Bologna di Carducci – il quale divenne, pur sostanzialmente sordo alla musica, wagneriano a sua volta – fosse in realtà un covo di germanisti e germanofili irriducibili, una città di traduttori di Goethe e di Schiller, di filologi competenti di favole nordiche, cosmogonie scandinave e scritture runiche, di collezionisti di codici medievali del Nibelungenlied, nonché di globetrotters dell'opera avvezzi ai palcoscenici di Weimar, Dresda, Monaco di Baviera e, dal 1876, alle ligee delizie acustiche di Bayreuth.

Se non sospetti, questo primato wagneriano del Comunale legittima qualche tentativo d'interpretazione che esca dall'autolode municipalista. Nel 1883 l'editore bolognese Zanichelli pubblicò scritti del letterato Enrico Panzacchi (Riccardo Wagner. Ricordi e studi); scorrendone le pagine, salta all'occhio quale fosse la cifra dell'amore per Wagner che fece di Bologna la sua patria scenica sotto le Alpi: colpiva la fantasia di Panzacchi, e quella del pubblico coevo, soprattutto il Wagner degli inizi, in ispecie quello di *Lohengrin*, che non per caso fu il primo suo titolo a circolare non solo in Italia ma prima ancora in Europa, capace con *Tannhäuser* di wagnerizzare i parigini e soggiogare folle argutamente messe in silhouette (e alla berlina) dalla magia grafica di Aubrey Beardsley. Un Wagner "francese", insomma: quello cui il pubblico del Comunale si era inconsapevolmente preparato con le saporite portate di Meyerbeer ammannite da Mariani negli anni Sessanta.



Il Teatro Comunale divenne tempio del culto wagneriano in Italia fin dalla prima del Lohengrin. Pochi mesi più tardi, all'inizio del 1872, Verdi avrebbe portato Aida alla Scala, suggerendo ai vignettisti la curiosa accoppiata delle Due Torri e del Duomo, simboli della "guerra" tra Verdi e Wagner.

Dopo l'exploit di *Don Carlos* nel 1867, dal 1871 si inaugurava una stagione di prime italiane; il Comunale guardava all'esterno e acquisiva, elaborava, si faceva, in questo senso sì, "vetrina" del nuovo. Fu una grande impennata d'orgoglio. I giornali teatrali mettevano in vignetta le Due Torri e il Duomo ironizzando sul duello Bologna-Milano, *Lohengrin-Aida* (il Verdi egizio comparve in prima italiana alla Scala due mesi dopo il Cairo e tre dopo il Wagner bolognese).

La wagnerizzazione auspicata in primis da un sindaco, Camillo Casarini (che diede solide basi e infine consegnò di sua mano la cittadinanza onoraria a Wagner, il 4 dicembre 1876, per ironia in occasione di una rappresentazione del *Rienzi*, titolo grossomodo rinnegato dall'autore), è attraente pensarla come destino obbligato della storia musicale d'una città. La prima italiana del *Tristano*, nel 1888 che dava ai milanesi il primo *Lohengrin*, coincide con l'anno dell'ottavo centenario dell'ateneo più antico del mondo, con l'esposizione più importante nella protostoria delle fiere bolognesi e con il varo del piano regolatore che completò la haussmannizzazione boulevardière del tessuto urbano della Bologna medievale. Wagner come antidoto alla vaga depressione d'umore preunitaria, quindi, ma, anche, l'adozione di una figura d'artista intellettuale, fattore di poesia e di poetica, che finiva per incastonarsi in modo ideale nella lunga storia della Bologna (ormai abbandonata dagli impresari) che era stata di Padre Martini, del Rossini haydnista, dei tanti segnali di un non troppo celato sospetto erudito nei confronti del melodramma.

All'editore Lucca, celebre avversario di Ricordi, l'impeto bolognese tornò assai gradito; l'arrivo di Wagner provocò sconquassi in chi aveva a cuore le sorti dell'Opera (intesa come opera di tradizione italiana), e com'è noto non diede sonni felici a Verdi, che già era roso in cuor suo dal dilagare delle Società del Quartetto, da uno strumentalismo che vedeva come "una pianta fuor di clima" in casa nostra, dalla corritività del quotidiano operistico di un paese che da troppo tempo, lui a parte, non sapeva produrre un genio in grado di contrastare le seduzioni in odore di tuberosa dei coloni d'Oltralpe. Servi tuttavia, quell'apertura generosa all'esterno, a regalare nuove competenze e nuovi repertori a giovani protagonisti della scena come il più grande tenore wagneriano d'Italia, il centese Giuseppe Borgatti, esordiente al Comunale in concerto nel 1896 e poi stella del Wagner – bolognese e non solo – di primissimo Novecento, fino alla prima del *Parsifal* fuori da Bayreuth, nel Capodanno 1914.

Verdi non si fece vedere il primo novembre 1871 alla prima del *Lohengrin*, cui assistette invece un emozionatissimo Arrigo Boito, che non aveva alcuna intenzione di nascondersi. A Bologna, convinto dal clamore che la stampa andava amplificando, Verdi giunse per una replica, il 9 novembre, in compagnia dell'agente di Ricordi per Bologna, Corticelli, che forse doveva fargli da scudo. Uno scudo inutile, perché non vi fu chi non s'accorse della presenza del Maestro, seminascosto nel palco numero 23 del second'ordine. E ne uscirono le famose chiose autografe apposte alla partitura del "nemico". E anche un intreccio ancora non sopito di leggende, tale che, ancora oggi, sulla possibile verdianità di un bolognese molti non sono disposti a giurare.

Dalla fin de siècle allo schiaffo a Toscanini

Nel tardo Ottocento giunge per Bologna e il Teatro Comunale il momento per riannodare le fila. Wagner è entrato in un costume comune, il pubblico è profondamente convinto dal Musikdrama. Ciò mentre la città si apre alla vivace attività della Società del Quartetto fondata, così come i Concerti popolari del Teatro Brunetti e del Comunale, da Luigi Mancinelli. Le figure chiave sono quelle dei direttori che si succedono sul podio del Comunale: Angelo Mariani, Luigi Mancinelli, Giuseppe Martucci. Il trifoglio dei tre grandi dell'età wagneriana è formato da Maestri colti, di formazione che non parrebbe neppure italiana, lontana com'è dal mestierantato diffuso che aveva tornito i fasti dell'opera. Mancinelli fu direttore wagneriano di fama europea, anche prima di convincere, a Londra, la stessa Cosima Wagner e un pubblico di per sé non naturalmente disposto a quelle letture "mediterranee", anticotiche e cantate. Martucci avrebbe ricevuto a Bologna, nel 1888, la visita onorevolissima del vecchio Brahms, che il direttore capuano adorava come un'icona. Martucci, che aveva rilevato l'incarico mancianelliano nel 1886, fu il direttore della prima del *Tristano* nel 1888. Diresse i concerti sinfonici del Comunale fino al 1902, per ritornare in patria alla guida del Conservatorio di Napoli. Col suo spartire i tempi della direzione e quelli della composizione, Martucci diede man forte al montante desiderio di una "rinascita strumentale" italiana. È nella sua figura che si rilegge il senso più nobile di quell'ultimo terzo d'Ottocento italiano: professionismo anzitutto; vastità di formazione musicale e culturale; allargamento dell'orizzonte fino a comprendere, insieme, melodramma e repertorio strumentale; attenzione non corriva al nuovo e recupero cosciente delle tradizioni storiche. A Bologna, nelle sale che ospitavano le aule del Liceo musicale e la biblioteca che Gaspari aveva ampliato a palinsesto sul lascito martiniano, Martucci collocava l'insegnamento classicista di Beniamino Cesi sotto l'ala protettrice della Biblioteca di Martini; la sua *Sinfonia in re minore* avrebbe trovato recensione sulla "Rivista Musicale Italiana" per opera di un collega, Luigi Torchi, che ebbe a rilevarne un titanico beethovenismo. I conti tornavano.

Alla prima bolognese del *Tristano* c'era anche Toscanini, che di Martucci fu amico. Fra i tanti restauri che punteggiano la via dei teatri, al Comunale di Bologna nel 1931 se n'era appena concluso uno; il vice podestà non riuscì a convincere Toscanini per l'inaugurazione, ma ne ebbe l'impegno (che Toscanini offrì senza compenso) per un concerto straordinario dedicato a musiche di Giuseppe Martucci. Erano presenti Casella, Respighi, Cilea, Giordano. Il concerto non si fece, e il centro di Bologna rimase sossopra fino a notte inoltrata: fu la sera dello schiaffo a Toscanini, ottenuto dopo un diverbio con alcuni fascisti in merito al suo rifiuto di aprire il concerto con Giovinezza. Il giorno dopo a Toscanini fu tolto il passaporto. Non diresse più in Italia fino al 1946. Fu in maggio, ancora una volta, e ancora per la restituzione di un teatro: la Scala, ricostruita dopo la guerra.

In questa età del Maestro si avvicendano altre grandi firme tra le quali, non ultima, quella di Pietro Mascagni, che dirige tra l'altro l'ultima produzione del Comunale precedente all'entrata nel conflitto mondiale (il *Mosè* rossiniano del 1915) e sarà presente a più riprese, affrontando titoli altrui e propri, compreso il suo Nerone proposto nell'anno della première scaligera, il 1935.

Negli anni wagneriani il Comunale intensifica l'attività concertistica, prosegue l'intensiva importazione del grand opéra francese, omaggia lo straordinario successo internazionale di *Aida* in più occasioni e, poi, di *Carmen*, l'opera che sarebbe stata considerata, di lì a poco, come la madre del verismo. In un suo volume su il teatro d'opera in Italia, Lorenzo Bianconi ha osservato come quel melodramma che durante il Risorgimento era stato "la proiezione nell'immaginario collettivo di sentimenti e comportamenti ed ideali esemplari ma preclusi all'azione", "potente catalizzatore ideologico, ancorché sublimatorio", diviene dopo l'Unità, nello stato nazionale moderno, "più che altro la cornice spettacolare di un ostentato desiderio di mondanità culturale, che tenga il passo con le grandi potenze d'Europa: tanto più ostentato, quel desiderio, quanto più acuta si fa la percezione che l'età aurea dell'opera italiana, sotto il profilo economico ed artistico, è al tramonto". Mutato il rapporto con la tradizione, il repertorio "assicura la compresenza del vecchio col nuovo, la ricerca della novità in quanto tale e il programmatico rifiuto della "formula" tradizionale diventano un vessillo polemico nella poetica degli autori e dei pubblicisti". Al Comunale, dove l'opera d'arte dell'Avvenire wagneriana convive in modo persino stridente con arditissimi recuperi di repertorio e di medio mestiere, tale sensibilità post unitaria è esattamente riflessa. Ulteriore testimonianza ne sono il successo del rifacimento del wagnerizzante *Mefistofele* di Boito, dato nel 1875 dopo il fiasco milanese di sette anni prima, e l'iperbolico progetto dei *Goti* di Stefano Gobatti, tentativo acerbo, della prima ora, di una via italiana al Musikdrama che doveva restare preclusa.

Novecento, dopo Parsifal

fuori da Bayreuth: vince il Comunale, alle tre del pomeriggio Si è già detto del Capodanno 1914, quando, scadute le clausole testamentarie che vincolavano per un trentennio la rappresentazione scenica di *Parsifal* al solo Festspielhaus di Bayreuth, Bologna riuscì a battere sul filo di lana le concorrenti nazionali ed europee per poche ore, decidendo di rappresentare l'"azione scenica sacrale" alle tre del pomeriggio.

La Grande guerra segnò una grande cesura. Con Respighi, Ferruccio Busoni e Gino Marinuzzi sul podio prima che il conflitto fosse dichiarato, sarebbe stato lo stesso Marinuzzi, rievocatore di antiche tradizioni condividendo la carica di direttore del Liceo musicale e del Comunale, a dare conforto ai primi anni della pace ritrovata.

1917 Nei quali, peraltro, il Comunale avrebbe ritrovato se stesso, con l'ennesima prima italiana: quella della *Rondine* di Giacomo Puccini, messa in scena per la direzione di Ettore Panizza, con Pertile e una Toti dal Monte in rapidissima ascesa, nel giugno 1917, a un mese e mezzo dalla première di Montecarlo.

Nel 1919 si sarebbe aperta la lunga stagione sul podio bolognese di Antonio Guarnieri, veneziano e wagneriano, amatissimo a Bologna; qualche prima assoluta si affida alle glorie cittadine, tra le quali spicca il direttore del Liceo musicale Franco Alfano, la cui *Leggenda di Sakuntala* si dà nel dicembre 1921; un Respighi di raggiunta fama europea dirige nel 1929 *La campana sommersa*, appena ascoltata in prima italiana alla Scala.

Prosegue, periclitante, il wagnerismo: la quantità di riprese wagneriane tra le due guerre è il suggello di quell'ardente passione iniziale, ormai lontana ma tutt'altro che dimenticata. Ancora a ridosso della prima scaligera, nel 1924 Toscanini guida un *Nerone* di Boito con Pertile che lascia il segno.

Quanto alle voci, il Comunale rispetta le tendenze. Enrico Caruso è Mario nella *Tosca* proveniente dal Costanzi a pochi mesi dalla prima, nel 1900, e l'anno dopo è il Duca di Mantova nel *Rigoletto*. Beniamino Gigli, Faust nel *Mefistofele* diretto da Serafin (1919), è *Lohengrin* nel 1926 con Guarnieri. Dopo la *Rondine*, Pertile ritorna frequentemente al Comunale, anche per il *Lohengrin* del 1920. Il 1924 è l'anno di Lauri Volpi e di Ezio Pinza (*La favorita* e altro); Gina Cigna è *Norma* nel 1935, e canta *Un ballo in maschera* nel 1939 con Beniamino Gigli, nell'anno in cui Maria Caniglia è protagonista di *Andrea Chénier* e di *Manon Lescaut*.

Con Del Monaco, Stignani, Simionato, Rossi Lemeni e Renata Tebaldi, la Caniglia sarà tra i protagonisti del Comunale nell'immediato secondo dopoguerra.

Gli anni Cinquanta sono quelli delle presenze di Boris Christoff e delle prime versioni di Wagner in lingua originale. Si allenta leggermente la morsa wagneriana, e tra i Cinquanta e i Sessanta, anche per via dell'affetto straordinario dei bolognesi per Gigliola Frazzoni, le produzioni più fortunate sono affidate ai titoli pucciniani.

Il Comunale di questi anni, e fino ai Settanta, è un teatro che esporta frequentemente le proprie produzioni nei festival europei. È anche, dalla metà degli anni Sessanta, il teatro di Sergiu Celibidache, la firma che ha lasciato il segno più profondo nel passato recente, se non in quello immediato, del Teatro Comunale di Bologna. Ancora, nei confronti di una grande figura carismatica il Comunale rinnova la tentazione al Mito: tale è, al di là di meriti artistici fuori da discussione, il segno della "memoria" bolognese nei confronti di quella stagione, conclusasi, per la verità in modo alquanto burrascoso (viene alla mente la fuga da Bologna di Rossini) nel 1973. Diversamente, Bologna aveva precedentemente affidato a carriera internazionale un suo concittadino, Francesco Molinari Pradelli, esordiente al Comunale nel 1939 con *L'elisir d'amore*.

Sergiu Celibidache e Francesco Molinari Pradelli sono morti nel 1996. Molinari Pradelli ha attraversato metà del secolo come grande maestro dell'opera italiana; Celibidache, che all'opera destinava ben poche tra le proprie mille attenzioni, ha lasciato a Bologna quel segno del Mito. Fu una grande guida di Renata Tebaldi, Molinari Pradelli, negli anni dei partiti tebdaliani e callasiani schierati in guerra. Un grande maestro nella più pura tradizione italiana.

La tradizione dell'opera, nell'attuale mondo del melodramma integralmente internazionalizzato, si è trasfigurata in Italia, per buona parte, in una tradizione dell'allestimento. Il secondo dopoguerra è stato l'epoca del teatro di regia, del teatro delle riletture d'invenzione.

Da Bologna è venuta, con la *Carmen* futuribile allestita da Arbasino nel 1967, una spinta clamorosa verso la regia attualizzata.

1975 Un altro allestimento capace di fare epoca è stato quello, già citato, del macchinistico *Faust* di Gounod messo in scena nel 1975 da Luca Ronconi (con numerose riprese, fino al 1985). La prima del *Grand Macabre* di Ligeti e Topor, 1980



La prima italiana del Gran Macabro di Ligeti nel 1979 segna uno dei più importanti interventi del Comunale sul repertorio contemporaneo. La critica sociale e l'accento surrealista del testo di Ghelderode, interpretato per la regia da Pressburger, furono amplificati dalla cifra delle scene e dei costumi di Roland Topor.

Memorabile la prima italiana del *Grand Macabre* di György Ligeti, data nel 1980 con le scene caricaturalmente aggressive e "politiche" di Roland Topor, e *La damnation de Faust* di Cobelli, 1982 memorabile, gratificata come fu anche dai premi della critica, la regia che Giancarlo Cobelli disegnò sulle scene di Maurizio Balò per *La damnation de Faust* surrealista e uterina di Berlioz, alla fine del 1982 (rappresentatissima anche la *Tosca* cobelliana che esordì nella stagione precedente).



Romantica ed estrema, tra le solitudini di Friedrich e quelle di Reinhold Messner, la prima regia d'opera di Werner Herzog fu destinata al Doktor Faust di Busoni, al Comunale nel 1985. Scene e costumi di Henning von Gierke.

Una "prima volta" di Werner Herzog – quella del cimento con l'opera – è bolognese: si tratta del *Doktor Faust*, opera complessa e di raro allestimento che nel 1985 condusse il regista tedesco fuori dal set cinematografico per una straordinaria rilettura romantica e filosofica del capolavoro di Ferruccio Busoni.

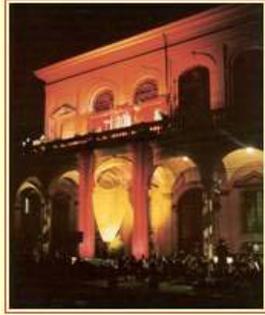
Nel 1986, la prima italiana della *Gatta inglese* di Hans Werner Henze si giovò della lettura di un giovane regista ben noto alle scene della prosa ma ancora digiuno di quelle cinematografiche che lo avrebbero portato all'Oscar: Gabriele Salvatores. Un ritorno a Bologna di Luca Ronconi ha segnato nel 1987 una edizione fortunata di *Capriccio*, ultimo e melanconico, squisito omaggio di Richard Strauss al mondo dell'Opera.



Impegno tremendo per qualsiasi teatro (ma "doveroso" per Bologna), la Tetralogia wagneriana è tornata sulle scene del Comunale tra le stagioni 1987-88 e 1992-93. Regia, scene e costumi di Pier'Alli.

Dalla stagione 1987-88 il Comunale si è riaffacciato al mito wagneriano con una Tetralogia il cui ciclo è stato portato a compimento nel 1992 per la regia di Pier'Alli.

Ai nuovi allestimenti si sono affiancate, in tempi più recenti, la riproposta o la coproduzione di interpretazioni "firmate" tra le quali si sono segnalate il *Wozzeck* berghiano per la regia di Willy Decker del 1995 (prodotto dalla Nederlandse Opera di Amsterdam, premio della critica musicale italiana) e la *Madama Butterfly* messa in scena da Bob Wilson e proveniente dall'Opéra-Bastille di Parigi.



Ancora Piazza Verdi per un omaggio al "bolognese" Mancinelli, di cui le Feste Musicali hanno proposto nel 1997 le musiche di scena per la Cleopatra di Pietro Cossa.

Negli anni del "decentramento", a partire dai tardi Sessanta, nacque all'interno del Comunale un cartellone "parallelo" e fiancheggiatore tutt'oggi vivo, benché prodotto – sempre in stretta collaborazione con il Teatro – da una associazione culturale. Merita citarle, le "Feste Musicali". Le inventò, e continua a guidarle, Tito Gotti, uomo di musica e d'intelletto fantastico. Iniziarono, le "Feste Musicali", con Veronelli a gestire degustazioni ai tavoli nel chiostro di San Michele in Bosco, sulla prima collina bolognese. Hanno proseguito, negli anni, scovando della città ogni possibile luogo non deputato, chiese consacrate e non, corti e cortili e chiostri, piazze (ivi compresa Piazza Verdi, cioè il "di fuori" del Teatro Comunale), nella città che andava recuperando ritagli di centro storico e che, sanandosi, si rileggeva. Come non pensare alle "Feste Musicali" in chiave di raffinatissima interpretazione di un *genius loci*? Sono state e sono un territorio di dialoghi e di scambi, con la peculiare funzione d'integrare, di fatto, l'"inevitabilità" del grande repertorio proposto dal Comunale con una messe di riscoperte: pagine perdute dei Grandi e pagine grandi dei Minori, itinerari, continuo e incessante movimento. Come quando, nel 1978, il Comunale si trasferì sul "Treno di John Cage": in compagnia del nume dell'avanguardia critica del Novecento, musicisti e pubblico in viaggio sulle linee secondarie, quelle del quotidiano, dei pendolari, per incontrare nelle stazioni le bande di paese, tra Bologna e Porretta, tra Bologna e l'Adriatico.

Dal decentramento degli anni Settanta alle scommesse del Duemila

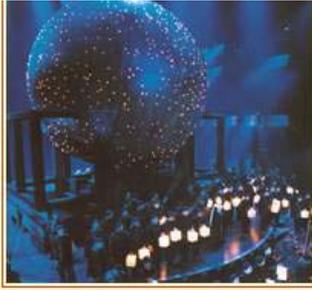
Il Comunale degli anni Settanta ha rappresentato un modello. Un modello irripetibile, se solo si pensa alla distanza siderale che ci allontana da un decennio così prossimo in termini cronologici. Una distanza di idee, anzitutto, di una idea della cultura. I Settanta sono stati gli anni del decentramento, col Comunale in prima linea nel proporre una enorme quantità di produzioni fuori sede, nei quartieri, nei circoli dopolavoristici e sull'Appennino o nell'hinterland della 'bassa' bolognese; un elenco infinito di lezioni-concerto non necessariamente circoscritte ai repertori normali per un ente lirico, ma anzi allargato volentieri a incursioni che più tardi si sarebbero dette "trasversali", come quelle proposte in veste di pianista e conferenziere da Giorgio Gaslini, o quelle condotte da Roberto Leydi e Sandra Mantovani sui canzonieri popolari.

Uno strumento essenziale di questa infaticabile dilatazione territoriale del Comunale è stato il complesso dei Filarmonici, fondato e diretto per molti anni da Angelo Ephrikian; una costola, cui si univa il Quintetto di fiati "Respighi", uscita dall'esperienza degli anni di Celibidache, e dalla quale sarebbe venuto il primo stimolo a una intensa attività per le scuole oggi nuovamente rilanciata e da tempo coordinata dall'"Aula didattica" aperta dal Comune di Bologna di concerto col Teatro Comunale. Ma anche l'orchestra in formazione sinfonica è uscita sistematicamente dalle mura del Bibiena: è sufficiente scorrere il calendario della sola stagione di primavera del 1972 per rilevare repliche dei concerti a Sassuolo, Budrio, Cesena, Modena, Ravenna, San Giovanni in Persiceto, San Pietro in Casale. E una sola stagione non rende giustizia alle decine di concerti ospiti di sedi alternative (le chiese bolognesi, l'Antoniano) e di altri centri più o meno prossimi a Bologna (da Imola, Medicina, Molinella, Minerbio, Riolo o Selva Malvezzi a Piacenza, Rimini, Meldola, Fano, Prato, Pistoia o Empoli). Tra i Sessanta e i Settanta Bologna è stata la prima piazza del jazz in Italia, sede di un prestigioso festival internazionale. Anche ad esso il Comunale ha fornito l'appoggio decisivo.

Dopo quegli anni (nei quali, a Milano, Luigi Nono, Pollini e Claudio Abbado portavano la Scala nelle fabbriche) sarebbe invalsa l'idea, di stesso verso ma direzione opposta, di portare non già la musica culta al popolo, ma il popolo alla musica culta. Se e come ciò sia avvenuto, è possibile a ognuno giudicare, ma lo si faccia al di là d'ogni tentazione di melanconico rimpianto del tempo che fu: l'attuale profilo produttivo dei teatri d'opera italiani è molto mutato rispetto a venti e trent'anni orsono, e si è completamente ridisegnato il rapporto tra i centri e le periferie, nonché quello delle interazioni istituzionali. Al Comunale ottiene grande fortuna, da anni, l'iniziativa dei "Concerti Break" e dei "Concerti Aperitivo": musica all'ora di pranzo nel foyer del teatro, in un qualsiasi giorno infrasettimanale, e musica all'ora dell'aperitivo fuori dal teatro, in matinée domenicale. Un pubblico che non coincide che in piccola parte con quello degli abbonati, portato alla musica nei tempi della quotidianità.

A una pervasiva e affettuosa colonizzazione delle periferie da parte del Teatro centrale si oppone, dai tardi anni Ottanta almeno, una nuova prospettiva di specializzazione. Molti enti lirici italiani hanno avuto e non hanno più un corpo di ballo, molti hanno organizzato per decenni stagioni cameristiche e oggi ne delegano la progettazione ad altre realtà pubbliche o private. Anche i repertori seguono un itinerario analogo: è stato consueto, e non lo è più, trovare nei cartelloni del Comunale e dei suoi compagni di strada inserti barocchi e sistematiche puntate sulla musica d'oggi (per quest'ultima, gli anni Settanta rappresentano un paradiso perduto, anche se è vero che quella programmatica, a tratti ossessiva attenzione a un "nuovo" spesso odoroso di tentazioni manichee e neoaccademiche dovrebbe oggi sostituirsi da uno sguardo a 360 gradi su un orizzonte contemporaneo assai complesso, e francamente improponibile alla natura materiale e d'esperienza di un teatro d'opera).

La "specializzazione" che un teatro come il Comunale può inseguire, oggi, parte dalla coscienza della propria peculiarità, del "valore in più" che può venire dalla coscienza di una precisa identità. Nel 1998 il Comunale ha raggiunto per la seconda volta il Giappone, dove nel 2002 ritorna nuovamente, segnalandosi come una tra le più attive realtà produttive italiane sulle scene del Sol Levante. La fortuna dei nostri teatri in un nuovo, enorme mercato ricchissimo di potenzialità come quello dell'Estremo Oriente è testimone delle attese che il mercato globale ripone nei nostri produttori d'Opera: che sono appunto teatri, per di più antichi, per di più italiani, e custodi di una tradizione (di gusto, d'interpretazione, di quella capacità tecnica nell'allestimento che è, nella fattispecie, giusto vanto del Comunale). Attese analoghe, insomma, a quelle che il mercato discografico e multimediale internazionale può riporre in un moderno teatro d'opera del nostro paese.



Proposta per l'inaugurazione della stagione 1997-98, Turandot ha siglato l'esordio di Daniele Gatti nel ruolo di direttore musicale del Comunale. Regia, scene e costumi di Hugo de Ana, in una rielaborazione dell'allestimento prodotto dal Festival di Macerata.

Le vicende che negli ultimi vent'anni hanno costituito il background più recente del Comunale sono troppo vicine per poter essere 'storicizzate'. Una data di svolta è certo quella dell'ultimo restauro della sala del Bibiena, ufficialmente dichiarata inagibile il 23 giugno 1980 e riaperta con un'*Aida* diretta dall'allora direttore stabile Vladimir Delman il 5 dicembre 1981. Dopo quegli anni, il Teatro Comunale ha trovato un nuovo direttore stabile in Riccardo Chailly (dal 1986 al 1993), cui si è affiancato dal 1992, come primo direttore ospite, Christian Thielemann (dal luglio 2000 il direttore ospite principale è Vladimir Jurowski, interprete tra altre cose di titoli inconsueti quali la rimskiana *Notte di Maggio*, nella stagione 2000-2001, o capolavori del teatro musicale russo come *La dama di picche* cjakovskijana nella stagione 2001-2002). Nel 1997 il Teatro ha nominato come Direttore musicale Daniele Gatti, chiamato a un ruolo inedito nella storia recente del Comunale, teatro che mai aveva identificato, tra i ruoli di responsabilità artistica, quello, derivato dal modello internazionale, del Direttore musicale. In questi anni recentissimi, Gatti ha impresso chiavi di lettura e scelte di repertorio marcatamente rivolte non solo all'opera italiana dell'estrema maturità (fra tardo Ottocento e inizio del secolo scorso), ma anche all'indagine del patrimonio operistico e sinfonico d'Oltralpe (Mahler, Beethoven e Brahms sopra tutti). Ne sono testimoni, tra altri esempi possibili, le inaugurazioni delle Stagioni d'opera 2000-2001 (*Der fliegende Holländer* di Wagner) e 2001-2002, con un *Falstaff* che alla fine dell'anno dedicato a ricordare la morte del Maestro suggella simbolicamente il segno del rapporto complesso e ricchissimo che il Comunale ha intrattenuto ed evidentemente intrattiene con i territori della sperimentazione drammaturgica e della ricerca del Nuovo.

Daniele Gatti, ovvero un Maestro italiano, accanto alla peculiarità delle scelte di cast sulle quali il Teatro Comunale di Bologna – trasformatosi definitivamente, a inizio 2000, da ente lirico in Fondazione – costruisce oggi la propria identità di palcoscenico aperto alle voci italiane di giovane generazione. Nell'esatta volontà di ottemperare a quel compito preciso, a quello specifico "valore proprio" che un teatro come questo persegue. Misurando su se stesso, sulla propria storia e sulle capacità del presente, la scommessa d'un ruolo da giocare, antichissimo teatro alveare dalle forme ancora barocche, nell'orizzonte dell'Opera-Museo del Duemila. Epoca in cui, dopo un millennio che si è concluso nella coscienza della Storia, il Museo rappresenta, come non mai, non già il luogo degli imperituri monumenti alla memoria ma qualcosa di Vivo.



