

spese, accettando il prezzo di stima o quello col quale sarebbero stati stimati o venduti.

Ognuno può rilevare la capitale importanza di questo primo documento che riguarda le origini della stampa in Bologna e i nomi di coloro che in essa ebbero parte.

Non si vuole tuttavia affermare che altre società a noi ignote potessero esistere fino da quel tempo, ma allo stato delle nostre cognizioni storiche viene confermato in modo certo e positivo la data dell'inizio della stampa in Bologna che fino ad ora si portava alla pubblicazione dell'*Ovidio* nel 1471.

In fatti la sottoscrizione che reca quell'opera ha servito come documento inoppugnabile per tutti i bibliografi delle stampe quattrocentine bolognesi.

Bibliografi e storici si trovarono unanimi nell'attribuire a Baldassarre Azzoguidi il merito di avere introdotta per primo la stampa in Bologna senza curarsi di stabilire con maggiore esattezza qual parte egli abbia avuto e quanto in tutto ciò spettasse a lui. Ben pochi furono coloro che dubitarono essere veramente l'Azzoguidi uno stampatore di professione, piuttosto che un intelligente e denaroso editore e così egli usurpò una gran parte della lode e del merito che giustamente gli spettava. Se di Annibale Malpigli non avevasi fino ad ora nessuna notizia come stampatore e tanto meno come socio dell'Azzoguidi, non si ignorava tuttavia l'opera del Puteolano nella correzione ed emendazione del testo ovidiano e non se ne ignoravano le qualità e i pregi letterari e la elevata rinomanza di umanista, di poeta e di lettore nello Studio bolognese di retorica e poesia. Non ostante queste considerazioni, che si potevano facilmente affacciare a tutti i bibliografi, l'Azzoguidi si ebbe la prima e maggior parte di merito per l'introduzione della stampa in Bologna e invano qualche studioso affacciò timidamente dei dubbi perché il tempo e la comune estimazione s'erano fissati stabilmente a suo favore.

LINO SIGHINOLFI



LA SCUOLA MUSICALE BOLOGNESE

Tracce storiche riguardanti la musica a Bologna nel medioevo risalgono al duecento. Esistevano allora anche qui, annesse alla belle chiese e ai conventi dei francescani e dei domenicani, fiorenti *Scolae puerorum* dove s'istruivano nel canto e nelle discipline letterarie giovanetti che insieme ai loro precettori erano adibiti al servizio delle cerimonie e delle solennità del culto. Nè sono dimenticati nei vecchi volumi d'archivio i nomi di organisti e di maestri che in quelle chiese esplicavano la loro attività artistica.

Monumenti musicali sufficientemente copiosi e interessanti cominciano solo ad apparire in alcuni codici Laurenziani e parigini contenenti composizioni di maestri bolognesi fioriti nel secolo seguente: un Bartolomeo e un Jacopo bolognese rappresentanti e seguaci di quella importante *Ars Nova* che ebbe culla a Firenze ed estese in molte città dell'Italia settentrionale e centrale le sue propagini e di entrambi, per tal modo, ci è dato conoscere Ballate e Canzoni profane piene di fresca melodia e di ingegnosi ritmi.

Solo nella seconda metà del quattrocento Bologna inizia veramente una attività abbastanza regolare e capace d'imprimersi di una certa distinta fisionomia.

Papa Nicolò V, emanando nuovi statuti per lo *Studio* cittadino, vi propugnava l'istituzione di una *Lectura Musicae* che venne affidata ad un dotto spagnolo, Ramos de Pareja, proveniente dall'università di Salamanca.

Era il Ramos un ardito novatore. Nel suo *Trattato* — impresso a Bologna nel 1482 — l'audacia delle sue teorie sembrò rasentare la

temerarietà quando osa scagliarsi contro la dottrina boeziana, base del sistema musicale di quell'epoca, quando critica senza ambagi le teorie di Guido d'Arezzo (ch'egli definisce *monachus fortasse melior quam musicus*), quando accetta il *Tritono* e tocca della necessità del *Temperamento* con un'antiveggenza che sembra miracolosa. Lo scandalo che ne seguì fu enorme e le polemiche fra i suoi seguaci e discepoli e i sostenitori della tradizione — quali Gaffurio da Lodi, Burzio da Parma, l'Aron — s'accesero con inaudita violenza. Il maggior sostenitore dello spagnolo fu Giovanni Spataro, primo dei bolognesi che occupò l'eminente ufficio di Maestro della Basilica di S. Petronio, ma certamente nella lunga lotta che ne seguì egli dovette essere sorretto da altri musicisti conterranei che Giovanni Filoteo Achillini nomina ed esalta nel suo *Viridario*. In questo poema, che risale al 1513, l'autore dice di Bologna musicale del suo tempo:

*De musici è dorata questa terra
che cantano improvvisi ogni bel punto,
d'assai compositori a cui non erra
l'arte e molti hanno il canto seco aggiunto*

e non tralascia di ricordare numerosi organisti e suonatori di lira e di liuto dell'epoca.

Ora se più copiosi fossero i documenti relativi a tutti questi maestri e alle loro opere si potrebbe a buon diritto pensare veramente all'esistenza di una « primitiva » Scuola bolognese che avesse avuto a capo, o almeno quale maggiore e più significativo rappresentante, lo Spataro. Ma le scarse reliquie conservate a tutt'oggi non consentono tale affermazione. Certo lo Spataro fu uomo di alto e sagace intelletto, di dottrina profonda e di vedute larghe e ampie, ma troppo scarse sono le sue musiche conservateci per permetterci di delineare con esatto tratto la sua figura d'artista. Molte delle sue numerose lettere, oltre a disquisizioni tecniche sottilissime, contengono sentenze e pensieri sull'arte nobilissimi. « Se in musica — egli diceva fra altro — non era lecito fare se non quello che se trovava facto, el sequiteria che l'arte musica seria finita et consumata », sentenza che è evidente testimonianza dello spirito innovatore che lo animava.

Ma allo Spataro, morto nel 1541, non succedettero altri maestri capaci di accentrare con l'autorità delle loro opere la vita musicale cittadina, di darle un indirizzo deciso, organico e un carattere proprio.

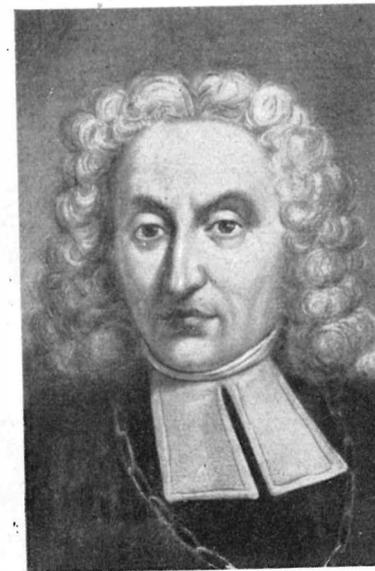
Dotti e spesso geniali sì, ma privi di individualità e soggetti invece fortemente all'influsso di maestri italiani d'altre regioni o stranieri.



GIO. PAOLO COLONNA



FRANCESCO ANTONIO PISTOCCHI



GIACOMO ANTONIO PERTI



GIAMBATTISTA MARTINI

Essi si cimentano, ma senza impronte originali, in tutte le forme e in tutti i generi sacro e profano, allora in uso; Messe, Motetti, Madrigali. Più felicemente riescono nelle musiche popolari o popolareggianti. Certe Villanelle e Canzonette dell'Azzaiolo, del Costa, del Dattari sono ricche di piacevoli melodie e conteste di aggraziate movenze ritmiche. Esse sembrano così preparare, direi, l'*humus* sul quale la musa semplicista e ridanciana di Adriano Banchieri doveva sullo scorcio di quell'epoca prosperare.

Se non che anche nel Banchieri il fenomeno dello scarso spirito innovatore, che già notammo nei maestri della seconda metà del cinquecento, perdura.

Se il suo temperamento giocondo, gioviale e vivace lo accomuna con questi compaesani villottisti popolareggianti, egli nella concezione delle sue Commedie madrigalesche non riesce a sottrarsi dall'imitazione del capolavoro di Orazio Vecchi, l'*Amfiparnaso*, e dell'originalissimo maestro modenese diventa il più devoto e fedele epigono.

Questa tendenza all'imitazione, questa accentuata sensibilità verso atteggiamenti e forme d'arte che altrove si affermavano, conduceva sin d'allora i maestri bolognesi piuttosto a elaborare i modelli che trovavano e le forme che ammiravano che ad incitare la loro fantasia a crearne delle nuove e a farsi propulsori di nuovi e propri indirizzi d'arte. Si spiega così perchè all'affacciarsi del melodramma fiorentino, il Giacobbi ed il Vernizzi divenissero in Italia fra i più immediati assertori del nuovo stile monodico, ma mostrandosi ligi alle maniere del Peri e del Caccini, e non come avvenne in altri centri musicali italiani, tentando di superarle e di farle progredire con nuovi atteggiamenti.

Se si tolga quindi il periodo del primo cinquecento in cui lo Spataro riuscì, forse, ad accentrare intorno a sè un nucleo di musicisti conterranei che ne seguivano l'idee ardite e innovatrici, non vediamo sino al periodo in cui siamo giunti in questo rapido *excursus* delinearsi e costituirsi in Bologna una Scuola d'arte con precise caratteristiche. Musicisti sì, e numerosi, dotti e sovente geniali ne troviamo, ma essi sono tutti, per dir così, decentrati, operano a sè e per sè o gravitano nell'orbita di maestri forestieri.

Oltre alla mancanza di un superiore soggetto che imponesse la sua personalità artistica a quanti lo circondavano, possono trovarsi forse altre ragioni che riescano a spiegare l'assenza sino alla metà del seicento di una scuola indigena, quando in quel periodo così rigoglioso della musica italiana, altri centri regionali, come Roma e Venezia, stavano determinando, o avevano già nettamente determinato la loro?

Noi dobbiamo pensare in verità che sulla fine del cinquecento e nel primo decennio del seguente secolo l'ambiente bolognese non poteva non risentire grande nocimento e non patire una grave detrazione delle proprie forze per l'attrazione potente che esercitavano sugli artisti in genere e sui musicisti in particolare le vicine magnifiche e munifiche corti di Ferrara e di Mantova, centri d'arte della più singolare importanza.

Non era possibile che il mecenatismo degli Estensi e dei Gonzaga non richiamasse i musicisti delle città vicine con gli allettamenti di lauti compensi e d'ambiti onori, distogliendoli dall'esercizio in patria della loro attività artistica; e i non pochi musicisti bolognesi, emigrati in quelle Corti, erano altrettanti elementi sottratti a un possibile accentramento atto eventualmente a formare una scuola propria, cittadina.

Ma, col decadere della potenza di quelle case principesche e coll'affermarsi e rafforzarsi in Bologna di una potente casta aristocratica e ambiziosa, creata e sorretta dai privilegi di nobiltà largamente concessi da papa Sisto V, la situazione cambiò notevolmente nei primi anni del '600.

In quel periodo in cui il Cattolicesimo raccoglieva i frutti della vittoriosa Controriforma, Bologna, prima delle città dello Stato pontificio, dopo Roma, andava moltiplicando le istituzioni clericali e confessionali, dava un eccezionale sviluppo alle Cappelle delle sue principali Chiese. E le une e le altre cercavano di emularsi nel fasto delle solennità religiose, dove la musica aveva parte precipua, e di accaparrarsi per ciò i migliori virtuosi della regione e di fuori. Nelle accresciute case patrizie v'era inoltre una continua gara per mettere in mostra il lusso, il decoro e lo splendore dei propri ricevimenti e dei trattenimenti.

Il popolo, addomesticato dalla astuta politica dei Legati, devoto e servile verso i potenti, amante del quieto vivere e del divertimento, era contento e soddisfatto pur di ammirare e di esaltarsi allo spettacolo abbagliante di esteriorità e di fasto, non pensando che esso costituiva il mezzo più efficace, per quanto meno apparente, della sua soggezione.

E questo spirito di servilismo e di ossequio verso le autorità ecclesiastiche e patrizie era naturalmente insito nella classe dei musicisti, che avevano tutto l'interesse a sostenerle, dacchè in entrambe trovavano le basi della loro esistenza, il nutrimento continuo della loro attività professionale.

In così fatto ambiente sorge e prospera verso la metà del secolo diciannovesimo, quella che noi designamo col nome di *Scuola musicale bolognese*.

Discorrendo d'arte e di musica, quando noi adoperiamo il termine *Scuola*, ci riferiamo ad un complesso di individui che uniformano le loro opere ad uguali ideali estetici e ad eguali procedimenti stilistici.

Ora il formarsi d'una Scuola artistica può essere determinato o dalla

personalità originale ed eminente di un Maestro il quale accentri intorno a sé un certo numero di discepoli che ne seguano devoti i precetti e gl'intendimenti, o da un gruppo d'individui che, mettendosi sulla medesima via, elaborano con geniale talento una o più forme d'arte riuscendo concordemente a dar loro una originale fisionomia, una particolare impronta.

Quest'ultimo caso si verifica appunto nella formazione della nostra Scuola, a cui se mancò un Sommo, non fecero difetto maestri di acuto talento, di geniale fantasia, di profonda dottrina che, raccogliendo le varie correnti artistiche che dal di fuori provenivano e opportunamente selezionandole, genialmente le elaborarono e le evolsero, riuscendo a imprimervi dei caratteri propri e decisi.

Arte quindi che nello estrinsecarsi si vale di riflessione, di metodo, di ossequio alla migliore tradizione più che dell'impeto di originali intuizioni. Contesta di differenti maniere, essa diviene necessariamente eclettica, forbita nel dettato e polita nella forma. Nella genesi di questa Scuola noi scorgiamo quindi il perdurare di quel difetto o di quella manchevolezza d'impeto creativo già antecedentemente segnalato nella produzione dei maestri anteriori. Ma a questi difetti e manchevolezze furono di efficace riparo e compenso le virtù riflessive e metodiche che questi nostri maestri possedevano in eminente grado e che, aiutate da un ambiente quanto mai opportuno e favorevole li condussero al più felice risultato.

Forse nessun periodo della storia musicale d'Italia presenta, come nei primi decenni del seicento, tanto succedersi e confluire di vari stili, di diverse tendenze e di contrasti fra antichi e nuovi indirizzi. Le scuole di Roma e di Venezia, allora in pieno sviluppo, facevano ovunque sentire potente e immediato il loro influsso. Onde nei maestri bolognesi del primo seicento si riscontra a tutta prima una varietà d'accettazione di vecchio e di nuovo, un ibridismo di stile, un'incertezza d'intendimenti, uno smarrimento insomma d'orientamenti estetici.

Ma in questo caotico affluire e in questo agitarsi di correnti diverse, a cui i maestri indigeni non rimasero insensibili, si venne fermentando appunto il materiale e gli elementi sostanziali dell'arte bolognese giacchè a poco a poco questo materiale e questi elementi furono vagliati, discussi, selezionati ed elaborati.

Vivaci operosi e fecondi di tale elaborazione furono soprattutto le numerose Accademie di musica sorte allora a Bologna. Codeste Accademie, pur sovente degenerando in oziose congreghe di professionisti e di dilettanti, pure servendo o agli interessi materiali degli uni o alla piccola vanità degli altri, compirono una funzione importantissima colle loro continue discussioni, col vicendevole scambio di opinioni e di giudizio, colla

propagazione e la conoscenza delle migliori composizioni dei maestri contemporanei.

Non voglio dire che codeste Accademie siano state le generatrici dirette della Scuola bolognese, ma certo esse compirono un utile ufficio di chiarificazione, determinarono la spinta verso taluni indirizzi, prepararono un terreno propizio.

Le principali di queste Accademie furono quelle dei *Floridi* da cui, per una secessione avvenuta da parte dei vari soci, si originò quella dei *Filomusi* (1622). Ma anche in questa nuova Accademia sorsero ben presto contese e un nuovo gruppo si formò sotto la denominazione di *Accademici Filaschisi*.

Questa vicenda di continuati cambiamenti e di aggruppamenti non è forse l'indice dell'ambiente musicale instabile e contrastante che si sforzava di trovare un indirizzo preciso e determinato nell'esplicazione della propria attività?

Ma questo indirizzo alla fine parve determinarsi quando nel 1666 le forze musicali bolognesi si raccolsero e si fusero compatte per merito del Marchese Vincenzo Carrati, fondatore dell'Accademia Filarmonica. Questa Accademia — che nella sua arma portava la significativa iscrizione: *Unitate Melos* — doveva divenire appunto il nucleo accentratore e l'areopago indiscusso dell'arte musicale bolognese sino a quasi tutto il '700. Col suo sorgere ed affermarsi, un soffio di nuova e intensa vita vediamo effondersi nella città. La Cappella di S. Petronio assume l'importanza di quelle delle maggiori basiliche italiane, le belle case patrizie ospitano e proteggono sempre più musicisti e virtuosi, i teatri aprono frequentemente i loro battenti agli spettacoli melodrammatici, gli Oratori dei *Filippini* risuonano di sacre cantate, e sull'esempio di Venezia, si fondano case editrici che stampano e divulgano in gran copia musiche e trattati musicali.

Bologna per la sua posizione topografica e per relazioni politiche o commerciali aveva contatti continui con Roma e con Venezia. Si spiega così perchè nelle composizioni dei bolognesi si trovino riflessi con tanta evidenza le impronte or dell'una or dell'altra Scuola.

La Romana, forte ancora della gloriosa tradizione palestriniana, si alimentava tutta di classiche forme e di architettoniche strutture, non sapeva distaccarsi dagli allettamenti dello stile polifonico vocale e dalle dotte e severe contesture contrappuntistiche.

La Veneziana invece era più moderna, più ardita, più coloristica. La unione prediletta delle sonorità strumentali con quelle vocali iniziata nello

stile concertato la faceva apparire piena di bagliori, di movimento, di folgorante colore.

La Bolognese sembra si accingesse a temperare queste opposte tendenze, anelasse a divenire la privilegiata creatura del loro connubio. Il principio eclettico dunque la domina e la caratterizza, quel principio che si era già riscontrato anche nella pittura bolognese giusta gli ammaestramenti di Agostino Caracci,

il disegno di Roma....

la mossa coll'ombrar veneziano

Per quanto feconda in tutti i generi di musica allora in voga, l'attività dei maestri bolognesi mostra soprattutto la sua eccellenza e originalità nelle musiche violinistiche e nelle forme strumentali di concerto, afferma la solidità della sua perizia tecnica e il suo accentuato senso per il decorativo e l'architettonico nelle composizioni concertate ecclesiastiche e oratoriane, emula infine per la efficacia dei suoi insegnamenti le maggiori Scuole di canto italiane del secolo decimottavo.

Verso la metà del secolo decimosettimo accadde un fatto importantissimo. Rompendo una tradizione che da grande tempo vigeva e con probabilità allo scopo di smuovere lo stato di atonia nel quale i mediocri maestri succeduti al Giacobbi avevano ridotto la musica nella principale basilica cittadina, assunse la direzione della Cappella un maestro non bolognese, Maurizio Cazzati, che proveniva dalla scuola veneziana.

Con la sua venuta la Cappella si trasformò notevolmente e notevolmente s'arricchì di elementi strumentali fino allora in numero assai esiguo. Accanto alle masse vocali presero posto nelle cantorie (che proprio allora furono ampliate) le masse strumentali per le quali si crearono uffici stabili. Così lo stile concertato vi entrò colle sue sonorità magniloquenti e coloristiche.

Nell'istesso tempo si rese molto sensibile lo sviluppo del genere strumentale violinistico che aveva avuto primi assertori i maestri della Lombardia e del Veneto. Esso acquistò uno straordinario favore, non solo per la frequenza dei privati trattenimenti e delle sedute accademiche, dove si esplicava nei *Balletti*, nei *Trattenimenti* e nelle *Sonate da camera*, ma soprattutto nelle funzioni delle Chiese dove il fasto, lo sfarzo, lo splendore s'univa ad ogni cerimonia solenne dedicata al culto. In questo ambiente l'arte musicale mirò con tutti i suoi mezzi a conquistare colla sua pompa e con l'esteriorità delle forme lo spirito dei devoti, più che a soddisfarlo con l'austera intimità del sentimento. Ormai

non sembrava più sufficiente preludiare o interludiare i sacri canti o commentare i momenti più salienti del rito con la voce austera dell'organo, ma sotto le navate pavesate di ori e di damaschi, illuminate dal chiarore di scintillanti lampadari, sotto le volte popolate d'angeli e di celesti, echeggiano concordemente le voci dei cori e dei virtuosi solisti e quelle delle masse strumentali e degli strumentalisti.

L'introduzione per opera del Cazzati dello stile strumentale appassionò sensibilmente i maestri bolognesi. Insieme al suo miglior discepolo G. B. Vitali, cremonese di nascita, egli lo promosse e lo sviluppò con le sue numerose composizioni sonatiste e nei Salmi e Inni concertati, entrambi contribuirono a promuovere quella mirabile efflorescenza di composizioni violinistiche che costituirono la maggiore e più originale gloria della Scuola nostra.

Qui si plasma sotto il magistero di due violinisti di S. Petronio l'arte e la eccelsa personalità del Corelli, qui, più che altrove, il violoncello diviene strumento da concerto con Domenico Gabrielli, qui sul modello della Sonata da chiesa il Torelli forgia la maniera del Concerto grosso.

La musica violinistica timida e infantile ancora nelle anteriori sonate e nei Balletti e divertimenti da Camera, assume toni di austerità e maggior consistenza di struttura nella *Sonata* e nelle *Sinfonie da Chiesa* e, liberatasi dalla destinazione pratica originaria, messi nervi e sangue, giovineggia robusta e fiorente e libera e indipendente si espande nei primi decenni del '700 in tutto il mondo musicale.

Succeduto a Maurizio Cazzati, il bolognese Gio. Paolo Colonna, agli ubertosi frutti derivati dall'influsso della musica veneziana accoppiò le maniere della Scuola di Roma, dove egli si era educato sotto la guida del Benevoli e dell'Abbatini.

Questo maestro portò la sua attività sopra tutto nelle musiche ecclesiastiche e nell'oratorio, forme ereditate direttamente e desunte dalla Scuola romana e che, attraverso l'elaborazione dei bolognesi, dovevano assumere nuovi aspetti, accentuare particolari tendenze.

Col Colonna (morto nel 1696), che per più di vent'anni tenne l'alto ufficio di S. Petronio e si diede ad un'intensa attività didattica, si determina più decisamente e precisamente la Scuola musicale bolognese. Nelle sue Messe e Salmi a doppio organo o concertate con strumenti, la dotta polifonia vocale, prerogativa dei maestri di Roma, s'accoppia al rilievo coloristico apportato dalla esperienza di uno strumentale più evoluto e complesso, e si estrinseca come in maravigliose e solide architetture sonore, ricche di linee arditissime, di vivi contrasti, di volute fantasiose. I rapsodici andamenti dei violini che gareggiano con le melisme

del virtuosismo canoro, la frequente varietà degli atteggiamenti melodici, ora contesti di rapidi e baldanzosi ritmi, ora pervasi di un sentimentalismo morbido e mellifluido, danno un'impressione di contrastante movimentazione e di melodrammatici effetti, e con logica analogia ci fanno pensare alle caratteristiche più palesi del barocco. Facciate di palazzi e di templi, dalle linee spezzate e contorte, dalle colonne tortuose, dalle mensole sporgenti e dai maestosi frontoni popolati di statue di Santi dalle vesti svolazzanti e di angeli carolanti.

I pezzi polivoci concertati, alternantisi con gli a solo, ora mellifluidi, ora retoricamente tronfi, sovraccarichi di vocalizzi e di fioriture, le maestose fughe che esplodono nei finali, sembrano un continuo compromesso fra lo stile osservato del classico periodo dal polifonismo sacro e le maniere dell'operismo effettistico. Tutta questa musica è il genuino riverbero della superficialità dello stile religioso di quell'epoca, la fedele traduzione in musica dello stile barocco.

Questa stessa sensazione ci pervade alla lettura dei numerosi Oratori su testo italiano, di cui i maestri nostri furono produttori fecondissimi. L'oratorio dei bolognesi è ben lontano da quella effusione, se non del tutto mistica, almeno umanamente devota che animava quello dei romani. L'operismo lo invade tutto e lo snatura, ma così snaturato è anch'esso il prodotto genuino dello spirito di quella età. Esso non tanto ci si presenta come pio esercizio spirituale, ma come un vero surrogato del melodramma; esso va divenendo quel *perfetto melodramma spirituale* che gli esteti di allora erroneamente vagheggiavano. Quando le ire e i rigori papali proscrissero il teatro musicale e ne limitarono la voga, l'opera si travestì abilmente sotto le spoglie dell'Oratorio e accondiscese alle esigenze di quella società frivola, vuota, gesuitica, per la quale solo le apparenze in ogni manifestazione della vita avevano valore.

Nei riguardi stilistici e formali l'Oratorio bolognese si agghinda di tutti gli ori e gli orpelli di che la musica del tempo aveva dovizia. In esso può scorgersi in pieno il riflesso di quella vuotaggine e superficialità di senso religioso da cui era pervasa tutta l'arte del tempo.

Quando al Colonna succedette il Perti (1696) nell'ufficio di maestro della basilica bolognese, la Cappella si trovò in un periodo di acuta crisi. Le eccessive spese incontrate nell'esibizioni frequenti e solenni musicali avevano esaurito le finanze della fabbrica. Sulla fine del secolo la Cappella fu sciolta e ne furono licenziati i componenti. Questi, impossibilitati in patria di esplicare la loro attività, si dispersero. Molti si rifugiarono nella vicina Modena presso la Corte Estense dove Francesco IV li accolse e li protesse, altri andarono in altre città o all'estero.

Questa forzata emigrazione, se privò momentaneamente Bologna dei suoi musicisti migliori, contribuì però a fare conoscere il loro valore personale e quello della loro Scuola. Nè questo fu senza influsso, ad esempio, nei paesi tedeschi dove il Mattheson lamentava precisamente nei primi anni del '700 che i maestri suoi connazionali odorassero troppo di salume bolognese.

Tuttavia nel 1701, sia pure con un numero d'elementi assai ridotto e con dimezzati emolumenti, la Cappella fu ripristinata e sotto la mano esperta del Perti continuò una ragguardevole attività.

Ma l'invasione sempre maggiore dell'opera e lo sviluppo che ogni paese europeo diede agli spettacoli teatrali italiani, influirono notevolmente sul cambiamento dello stile musicale bolognese. Si aggiunga a queste circostanze il fatto importantissimo dell'avvento e della dominazione sempre maggiore della Scuola napoletana, in quell'epoca illuminata dallo splendore del genio dello Scarlatti.

Il genere sacro che era stato, come vedemmo, peculiare nell'attività dei bolognesi, fu un po' trascurato e distratto dalla predilezione per la musica melodrammatica. Ma in questa, non ostante il talento di molti maestri (e in prima linea, del Perti, che in un certo momento sembrò voler competere e contrastare la palma al maggiore maestro napoletano), i bolognesi non riuscirono ad imprimere una forma singolare e propria. Tutti gli operisti bolognesi dell'ultimo seicento sono ligi all'opera veneziana o napoletana.

La consuetudine poi allo stile operistico influì sempre di più nel modificare e nel trasformare le maniere con le quali essi erano soliti trattare il genere ecclesiastico concertato.

La stesura delle loro composizioni sacre si semplifica, tempera le tradizionali consuetudini di uno stile polifonicamente elaborato e, per prediligere gli andamenti omofonici, diventa più piatto e incolore e nei mediocri finisce per tradursi in inespressivi convenzionalismi. Si salva tuttavia per la solidità della stesura e per la forbitezza del dettato tecnico. I maestri bolognesi hanno nella prima metà del '700 la fama di grandi didatti. Bologna diventa, come disse più tardi il De Brosses « le grand séminaire de la musique en Italie! ».

Segnatamente nello insegnamento dell'arte del Canto, Bologna s'illustrò nel '700.

Caposcuola ne fu Francesco Pistocchi il quale, dopo diverse peregrinazioni in altre città e all'estero, fermatosi a Bologna istituì un insegnamento da cui i cantanti del tempo trassero uno straordinario profitto.

Gli ammaestramenti tecnici e i canoni estetici dell'arte del Canto

bolognese furono codificati da Pier Francesco Tosi in un aureo volume che tradotto in varie lingue si propagò in tutti i paesi europei.

Dei discepoli del Pistocchi il più famoso rimane il bolognese Bernacchi che, pur conservando intatte le regole d'impostazione e della emissione della voce secondo i dettami del maestro, trascurò tuttavia quell'espressivo fraseggio, quello (come allora si diceva) *amoroso patetico* che era una delle prerogative della nostra Scuola. Egli invece si diede ad un'applicazione eccessiva dei passaggi e dei gorgheggi, fatti piuttosto per sorprendere che per commuovere, più per cantare all'udito che per cantare al cuore. E certo il Bernacchi fu uno dei più efficaci propagatori della voga di quel virtuosismo canoro che fece sempre più decadere l'opera italiana e portò con sé il germe di tutti i guai del Divismo.

Per grande parte del secolo decimottavo la Scuola musicale bolognese è impersonata da Giambattista Martini, riconosciuto come il luminaire maggiore della nostra arte. A lui i musicisti più insigni d'ogni nazione si rivolgevano per sollecitare il suo giudizio.

Egli rappresenta sopra tutto il periodo dotto, erudito, *alexandrino* della Scuola bolognese. La quale in sostanza aveva già assolto nella sua non lunga esistenza il suo compito elaborando genialmente e accentrando le maniere dei Veneti e dei Romani. Di contro le era sorta già nei primi anni del settecento, agile, viva, robusta, giovineggiante, canora, la Scuola di Napoli. Quella di Bologna era stata come il tramite e il trapasso fra le due scuole anteriori e questa meridionale.

La sua ulteriore attività si limitò quindi ad una missione tecnica, teorica, storica e critica, e di questa missione il Martini divenne il maggiore apostolo.

Il suo temperamento riflessivo, più che intuitivo, il suo carattere paziente e tranquillo di studioso, la fede costante alle tradizioni e alle regole dei grandi maestri del classicismo musicale italiano guidarono tutta l'opera sua. Egli credeva fermamente che le colonne d'Ercole dell'arte già fossero raggiunte: avventurarsi oltre sarebbe stato come andare incontro a un sicuro naufragio, come voler ripetere il leggendario racconto dantesco di Ulisse. Egli temeva fortemente che, superando la tradizione, significasse cadere nella china. Temendo che la sua Scuola bolognese si corrompesse, la imbalsamò!

Lo stile musicale bolognese ridotto a formule e a regole si protrasse ancora, specialmente nel genere ecclesiastico, con una persistenza di maniere e di atteggiamenti nelle quali l'artificio dotto sostituiva ogni vita e ogni impeto di genialità.

Se dalla rapida delineazione che abbiamo fatto delle vicende della

Scuola bolognese, vogliamo sinteticamente definirne i peculiari caratteri, potremo dire che essa per l'eccellenza dei suoi rappresentanti non può competere con le tre grandi Scuole maggiori italiane e che di queste non ebbe nè l'impeto creativo, nè l'ampiezza e varietà della produzione. In essa l'elemento riflessivo, la capacità elaboratrice, lo spirito critico prevalsero. Ma appunto per siffatte virtù (che notammo anche in singoli maestri anteriori) essa riuscì in un certo periodo a cogliere e selezionare gli elementi migliori e più consoni alla sua indole e a compiere una elaborazione geniale e avveduta sì da riuscire a imprimersi di un aspetto e di una fisionomia propria.

Creatura fragile, dotata di scarsa vitalità, ebbe giovinezza e fecondità ragguardevolissima, ma di breve durata. Per vivere dovette rifugiarsi nel manierismo e nell'accademismo e cristallizzarsi.

Quando Gioacchino Rossini giovinetto, posto sotto il magistero del Mattei (che del Martini era discepolo e seguace), si trovò a contatto con i dettami di questa Scuola, tradizionalista, esangue, rettonica, si ribellò e la respinse. Allorchè, alunno del nuovo Liceo filarmonico, egli si sentiva rimproverato dal suo rigido precettore di scarso ossequio alle *buone regole* e vedeva i suoi compiti scolastici disapprovati e respinti per le troppo frequenti diserzioni dai conculcati precetti, da quello spregiudicato monello che era, diceva in buon bolognese: « Am piás a me, e basta! ».

FRANCESCO VATIELLI



UN PITTORE BURLONE

Si tratta di un pittore bolognese naturalmente: del più burlone fra tutti e fra i maggiori artisti che la nostra esuberantissima scuola abbia dato nel Sei e Settecento.

Non è Agostino Carracci che, per dirne una fra tante, volendo ritrarre la più morbida e somigliante impronta dall'immagine di un collega, burlone quanto lui, gli scagliò la ricotta sul viso per ottenerne la morbidezza voluta: nè suo fratello Annibale, capace di starsene, una volta, nascosto dietro un uscio a ritrar leggeremente un catenaccio che uno sciocco stava tirando dall'altra parte, finchè questi smise assicurando d'aver dato più di cinquanta braccia di catenaccio all'uscio ormai sufficientemente chiuso. Non è Lionello Spada che, affrescando il palazzo Albergati, pretese lautissima mensa e volle che di tutte le galline mangiate si serbassero le ossa per farne « una gran catasta » a cui appose un cartello con scritto *funerale alla morta cuccagna*, e che tante ne inventò e fece che troppo lungo sarebbe ricordarle; nè, d'altronde, vorrei ripetermi, avendole già raccontate estesamente altrove (1). Nè si riparla qui del Curti detto, da un suo difetto, il Dentone, costantemente faceto così che, un Natale, portava in dono alla moglie anzianotta molti piccoli chiodi e un martello perchè la poveretta « si tirasse su le guancie che cascavan da tutte le parti e si rassettasse un po' le crespe della faccia ». E nemmeno di Guido Reni, che, richiesto dal conte Aldrovandi di mostrargli la modella per le sue bellissime Madonne, chiamava un suo macinator di colori che aveva « ceffo di rinnegato », e ordinatogli di guardare al Cielo ne ricavava una dolce figura di Santa, assicurando



NEWS
20 €
BOLOGNA

5



STRENNA STORICA BOLOGNESE

COLLABORATORI

FULVIO CANTONI - PERICLE DUCATI - GIU-
SEPPE LIPPARINI - FRANCESCO MALAGUZZI
VALERI - ARTURO PALMIERI - LINO SIGHINOLFI
ALBANO SORBELLI - IGINO BENVENUTO SU-
PINO - ALFREDO TESTONI - ORESTE TREBBI
FRANCESCO VATIELLI - GUIDO ZUCCHINI
ALFREDO BARUFFI - AUGUSTO MAJANI

COOP. TIP. AZZOGUIDI - EDITRICE
BOLOGNA

ANNO

1928

