Quaderni

ISTITUTO NAZIONALE TOSTIANO
Ortona
ente morale

dell'Istituto Nazionale Tostiano

a cura di
Diana de Francesco

Diana de Francesco
Tosti e il suo tempo

Massimo Salcito
Quanto ha dormito il cembalo!

Paola Besutti
Tosti e Fogazzaro

Francesca Piccone
Liriche da camera, romanze da salotto: Sgambati e Tosti

Paolo Peretti
Contributi di compositori marchigiani alla produzione lirica da camera

Giorgio Pagannone
Un genere particolare di aria: la romanza operistica

Alberto Mammarella
Francesco Paolo Tosti e il mondo dell'operetta

MINISTERO DELLA CULTURA
REGIONE ABRUZZO
Comune di ORTONA

2/2022

Le attività sono realizzate grazie al contributo concesso dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero della cultura

Istituto Nazionale Tostiano, Ortona
Istituto culturale di rilevanza nazionale

Quaderni
dell'Istituto Nazionale Tostiano

Tosti e il suo tempo

Atti della Giornata di Studi
19 dicembre 2021

a cura di
Diana de Francesco

2/2022

Comitato direttivo
D. de Francesco *Vice Presidente Istituto Nazionale Tostiano*
P. Besutti *Università degli Studi di Teramo*
V. Borghetti *Università degli Studi di Verona*
R. Dalmonte *Fondazione Istituto Liszt Onlus, Università degli Studi di Trento*
A. Giovannucci *Università degli Studi di Teramo*
A. Mammarella *Università degli Studi di Chieti/Pescara "G. D'Annunzio"*
G. Pagannone *Università degli Studi di Chieti/Pescara "G. D'Annunzio"*
P. Peretti *Conservatorio Statale di Musica "G.B. Pergolesi" di Fermo*
E. Pulignano *Conservatorio Statale di Musica "G. Martucci" di Salerno*
G. Spitilli *Università degli Studi di Teramo*
N. Verzina *Conservatorio Statale di Musica "G.B. Pergolesi" di Fermo*

Segreteria di redazione
Diana de Francesco

Grafica e impaginazione
Carla Caraceni

ISBN 9788894189445

in copertina
Milano, 1906
(da sinistra) A. Franchetti, G. d'Annunzio, F:P:Tosti, G. Puccini, F.P. Michetti, C. Barbella e G. Ricordi

N.2 Giugno 2022

Indice

Al lettore ..... pag. 9

«Tosti e il suo tempo»: quale prospettiva per la musicologia del nostro tempo?
Diana de Francesco ..... pag. 11

«Quanto ha dormito il cembalo!»
Francesco Paolo Tosti e la musica antica: un mancato rapporto?
Massimo Salcito ..... pag. 29

Tosti e Fogazzaro
Paola Besutti ..... pag. 41

Liriche da camera, romanze da salotto: Sgambati e Tosti, in quale tempo?
Francesca Piccone ..... pag. 57

Contributi di compositori marchigiani alla produzione lirica da camera:
prima ricognizione statistica ragionata (1840-1940)
Paolo Peretti ..... pag. 65

Un genere particolare di aria: la romanza operistica
Giorgio Pagannone ..... pag. 87

Francesco Paolo Tosti e il mondo dell'operetta:
il 'progetto' musicale per la *Serenata* di Ugo Fleres
Alberto Mammarella ..... pag. 105

Note ai quaderni

Con grande gioia e soddisfazione siamo giunti anche al secondo numero dei Quaderni dell'Istituto Nazionale Tostiano, nati lo scorso anno con lo scopo di divulgare la conoscenza di Tosti, della romanza da salotto e della produzione musicale da camera.

In questa occasione il numero esce con il valore aggiunto di testimonianza scritta della Giornata di Studi Tosti e il suo tempo, che ha visto la partecipazione di importanti studiosi e che ha ottenuto l'importante risultato di rilanciare gli studi sul nostro Tosti.

Ringrazio quindi la curatrice responsabile della pubblicazione, la dottoressa Diana De Francesco, nostra Vice Presidente, anche per l'impegno organizzativo della giornata di studi dello scorso dicembre. Un ringraziamento anche al Consiglio di Amministrazione, ai nostri collaboratori e al direttore Maurizio Torelli per l'impegno profuso alla realizzazione di questo progetto.

Silvio Bartolotti
Presidente Istituto Nazionale Tostiano

Il nostro istituto torna ad organizzare, dopo molto tempo, una giornata di studi su Francesco Paolo Tosti. Evento che ha visto diversi ospiti illustrare, con varie prospettive, il lavoro del nostro compositore ed i rapporti con altri artisti del suo tempo. Questo incontro si è rivelato molto proficuo e prodromico al convegno internazionale, programmato per il prossimo anno.

Un 2023 nel quale ricorrono i quaranta anni di vita della nostra Istituzione. Un ringraziamento a tutti i relatori, a Diana De Francesco, che ha curato la redazione, ed ai nostri collaboratori, che hanno permesso la stampa di questi atti.

Maurizio Torelli
Direttore Istituto Nazionale Tostiano

Al lettore

Giunti al secondo numero dei Quaderni dell'Istituto Nazionale Tostiano, con questo scritto l'ente presenta gli Atti della Giornata di Studi Tosti e il suo tempo, svoltasi il 19 dicembre 2021 ma preventivata per l'aprile 2020 e rimandata a causa degli eventi epidemiologici.

Nel primo numero, uscito nel giugno dello scorso anno, ci eravamo interrogati sulle motivazioni sottese ad una nuova collana di argomento musicale - e tostiano nello specifico - lanciando la sfida di una rinnovata ricerca musicale abruzzese, nei contenuti come nelle metodologie. La Giornata di Studi dello scorso dicembre è stata il primo mattone dell'imponente edificio che ci proponiamo di costruire

La pandemia da Covid-19 ha pesantemente influito sulla cultura, che si è trovata a riorganizzarsi per sopravvivere ed assolvere ad una funzione consolatoria che, nello specifico momento, era avvertita come urgente; la musica ha effettivamente assunto un ruolo di primo piano, con prodotti artistici che sono stati sotto gli occhi di tutti.

Anche la divulgazione e l'approfondimento scientifico si sono ob torto collo riorganizzati con frequentissime sessioni online; l'indubbio vantaggio di un universale accesso alla cultura senza necessità di spostamenti ha però, con il tempo, aperto qualche interrogativo sul reale beneficio di incontri esclusivamente digitali, che non lasciano spazio al confronto e alla discussione davvero inter-attiva.

Per questo motivo l'Istituto Nazionale Tostiano, nel pieno dell'emergenza, ha deciso di rimandare a tempi più sereni la sessione della Giornata di Studi, con la ferma convinzione che l'incontro fosse necessario: Tosti e il suo tempo, infatti, arriva a venticinque anni dal convegno internazionale organizzato ad Ortona dall'Istituto Tostiano, coordinato da Francesco Sanvitale. Il nodo problematico allora era ristabilire l'importanza storica della Romanza da salotto e rivalutare la figura di Francesco Paolo Tosti che certa musicologia considerava, nel grande calderone della produzione da camera, un sottogenere di consumo, forse 'troppo' di consumo per rientrare a pieno titolo nel catalogo di studi rigorosamente scientifici.

Dal 1996 ad oggi, le cose sono assai cambiate e la rilevanza della romanza da salotto è ormai stata sdoganata; quali sfide, quindi, ci attendono fuori dal salotto di Nonna Speranza?

La giornata di studi ha riflettuto molto su quali possano essere nel futuro le strade da percorrere, ne ho discusso nel primo intervento. Certamente Tosti e la musica da camera non hanno esaurito il loro messaggio, soprattutto se correlati agli studi sulla società borghese otto-novecentesca. Nel 2023 l'Istituto Tostiano ha programmato, per questi motivi, un Convegno internazionale che torni ad approfondire la romanza e i suoi compositori; siamo solo all'inizio del lungo viaggio di scoperta di un genere che ha ancora molti segreti nel cassetto.

Diana de Francesco
Vice Presidente Istituto Nazionale Tostiano
Curatore Quaderni dell'Istituto Nazionale Tostiano

«Tosti e il suo tempo»: quale prospettiva per la musicologia del nostro tempo?

Diana de Francesco

La Giornata di Studi *Tosti e il suo tempo*, promossa dall'Istituto Nazionale Tostiano e tenutasi il 19 dicembre 2021, ha compreso tra i suoi obiettivi quello di riaprire la discussione sul compositore ortonese, ponendolo in specifica relazione con 'il suo tempo', inteso come contesto storico-artistico, per riscoprire il significato di forme, generi e rapporti che possano aprire nuovi percorsi di ricerca sulla romanza da salotto.

Riaprire la discussione non è mai, e ancor più nel caso di Tosti, un fatto di consuetudine: lo stato degli studi sul compositore ortonese e sulla romanza da salotto ha vissuto, infatti, alterne fortune. Storicamente poco rappresentati negli studi accademici, la romanza e Tosti hanno avuto maggior fortuna in altri ambienti, pur non percorrendo sempre un sentiero comune.

La romanza ha vissuto una importante riscoperta negli ultimi trent'anni: occasioni di approfondimento e pubblicazioni non sono state poche in un'ideale bibliografia della forma musicale. Anche Tosti è rappresentato nella riscoperta menzionata, benché l'attuale stato dell'arte sia sostanzialmente relativo all'indagine storico-biografica e alla riscoperta, anche discografica, della produzione integrale.

L'Istituto Nazionale Tostiano ha rinnovato, con l'ultimo cambio al vertice del 2018, l'obiettivo di rilanciare la figura del compositore ortonese non solo attraverso la musica 'agita', ma anche per mezzo di un approfondimento che segua la duplice direttrice dell'indagine monografica e di quella sociologica, senza trascurare le nuove acquisizioni, la storia dell'esecuzione e il rapporto con i nuovi media.

Questo secondo numero dei *Quaderni dell'Istituto Nazionale Tostiano,* collana con finalità di approfondimento e divulgazione scientifica sulla figura di Francesco Paolo Tosti e sulla produzione musicale cameristica e regionale, nasce quindi allo scopo di diffondere gli esiti dell'incontro del dicembre scorso. Le relazioni, con uno sguardo ampio al mondo della romanza da salotto a cavallo dei due secoli, hanno contribuito a ripensare e ridefinire il genere (Pagannone, Peretti) e a dilatare lo sguardo sul Tosti compositore e didatta (Salcito, Piccone, Besutti, Mammarella, de Francesco), toccando temi inediti (il primo catalogo della produzione marchigiana da camera, l'analisi formale e la funzione drammatica della produzione dei maggiori operisti ottocenteschi, il rapporto con la musica antica, con l'ambiente musicale romano e il sostrato culturale coevo, con i letterati del tempo e con forme musicali diverse dalla romanza, tra le quali l'operetta, l'attività didattica), forme musicali alternative alla produzione cameristica (melodramma, operetta) e il contesto storico-sociale di fine secolo.

Tosti didatta per canto

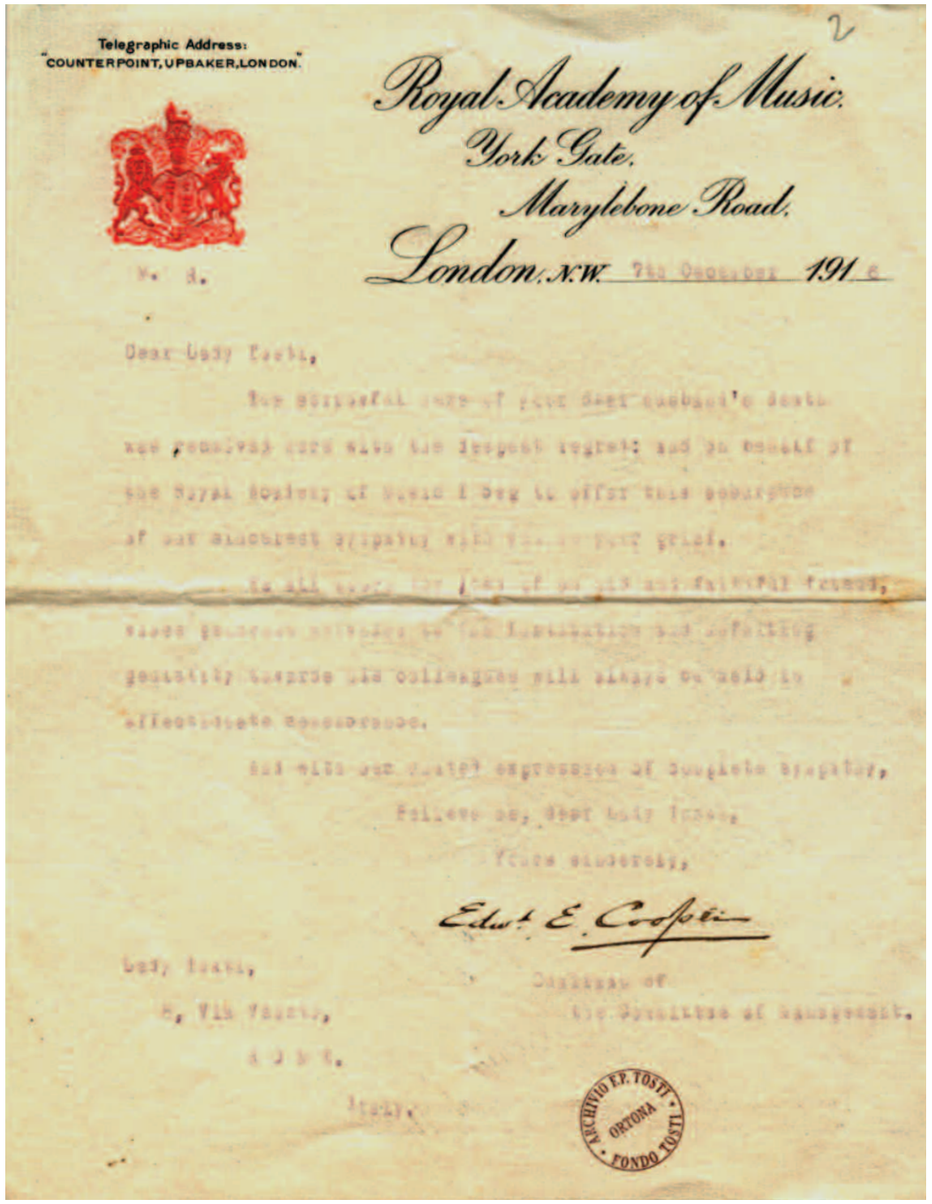
«[…] A Roma ve ne sono due ottimi: e sono il Tosti e il Rotoli»:[1] così scrive Giuseppe Verdi in risposta a Ferdinand Hiller, direttore d'orchestra coevo, a proposito dei più validi insegnanti di canto in Italia. Quando Verdi scrive[2] non aveva mai incontrato Tosti di persona; si sarebbero conosciuti soltanto a Milano nel 1883, ma la fama del compositore ortonese sembrava precederlo.

Ad oggi, l'impegno didattico è uno degli aspetti tostiani che ancora attende di essere diffusamente approfondito; Francesco Sanvitale non ha mancato di far notare, ormai vent'anni fa, che «la grande diffusione della romanza fu resa possibile dal fatto che l'apprendimento della musica e del canto era tra gli elementi di base della formazione di ogni giovane della borghesia e dell'aristocrazia in Italia e in Europa»,[3] stabilendo una sicura interdipendenza tra la vastissima diffusione del genere, attestata indubitabilmente dalla portata editoriale della romanza da salotto,[4] e la didattica per canto. Con il mio intervento ho inteso riscoprire i carteggi tra Tosti e i suoi allievi, al fine di evidenziare quei seppur pochi, ma unici elementi di uno stile didattico del quale non ci resta altra testimonianza scritta, se non la musica.[5]

Nel corso del Settecento e ancora durante l'Ottocento, non solo a Londra, la trattatistica per canto – che si tratti di metodi o di raccolte ad uso didattico – conosce un grande impulso editoriale;[6] diviene prassi la pubblicazione da parte dei più apprezzati insegnanti di canto di repertori, principalmente di musica cameristica, evidentemente destinati alla didattica e, fenomeno assai più interessante per l'esegesi delle prassi esecutive, veri e propri metodi dettagliati per l'impostazione della voce. E tuttavia, se Tosti partecipa a questa 'moda' con la pubblicazione di due repertori,[7] benché in effetti tutta la sua produzione possa essere considerata letteratura didattica,[8] manca di fissare su carta i principi del suo insegnamento, nonostante l'indiscussa fama di insegnante.

[1] *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, II, Roma 1935, p. 323.
[2] La lettera è datata 13 settembre 1877.
[3] Francesco Sanvitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto,* Ortona, EDT, 2002; pag. 3.
[4] A proposito della romanza nell'editoria del tempo, ho approfondito i rapporti tra Tosti e Giulio Ricordi in: Diana de Francesco, *Il carteggio Tosti-Ricordi: primi risultati*, «Quaderni dell'Istituto Nazionale Tostiano», 1, 2021, pp. 6-37.
[5] Il carteggio di Tosti è tutto conservato nell'Archivio Francesco Paolo Tosti presso l'Istituto Nazionale Tostiano, che ne ha pubblicato il catalogo completo (Gianfranco Miscia (a cura di), *My Memories. L'archivio del compositore Francesco Paolo Tosti e della sua famiglia*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione generale per gli archivi, 2009).
[6] A solo scopo esemplificativo si riportano alcuni esempi del genere: Pierfrancesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderno o sieno osservazioni sopra il canto figurati*, 1723, considerato il primo manuale di canto dato alle stampe; Giambattista Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, 1774, che esce soltanto un anno prima delle regole di Fenaroli: negli anni Settanta si iniziò ad avvertire l'esigenza di fissare per iscritto i principi più significativi sia del canto che della composizione; in questo periodo si sta passando dall'uso dei castrati a quello delle voci naturali e l'epoca del Belcanto sta tramontando; Cherubini, *Méthode su chant du Conservatoire* (1795); Manuel Garcìa, *école de Garcìa* (1847), ricchissimo di esemplificazioni relative alla prassi esecutiva.
[7] I *50 Petits Solfèges pour le médium de la voix*, editi da Enoch nel 1892 (riedizione moderna: Milano, Ricordi, 2005), e i *Vocal Studies*, che escono a Londra nel 1908 ancora per lo stesso editore.
[8] Nelle lettere analizzate più avanti, spesso gli allievi di Tosti fanno specifico riferimento ad una qualche nuova romanza del compositore ortonese, chiedendo di essere istruiti ad eseguirla. È difficile, quindi, che Tosti non 'pensasse' ad esecuzioni a scopo didattico durante la composizione.

L'impegno didattico ha percorso tutta la felice carriera del compositore, che si distingue, prima a Roma, poi a Londra, quale insegnante di canto della migliore società, *in primis* al servizio delle case reali sabauda e inglese. Sono questi gli anni in cui Tosti è divenuto una vera autorità nella didattica del canto: la menzione di Verdi, infatti, è proprio del 1877. Se a Roma la sua carriera conosce un vivace impulso, è a Londra che il prestigio di Tosti si consolida: dal 1880, quando inizia a risiedere stabilmente nella capitale inglese e a frequentare i circoli che contano, si lascia apprezzare dalla regina Vittoria, alla cui corte si distingue quale didatta e organizzatore della vita musicale.


Telegraphic Address:
"COUNTERPOINT, UPBAKER, LONDON."

Royal Academy of Music.
York Gate,
Marylebone Road,
London, N.W. 9th December 191 6

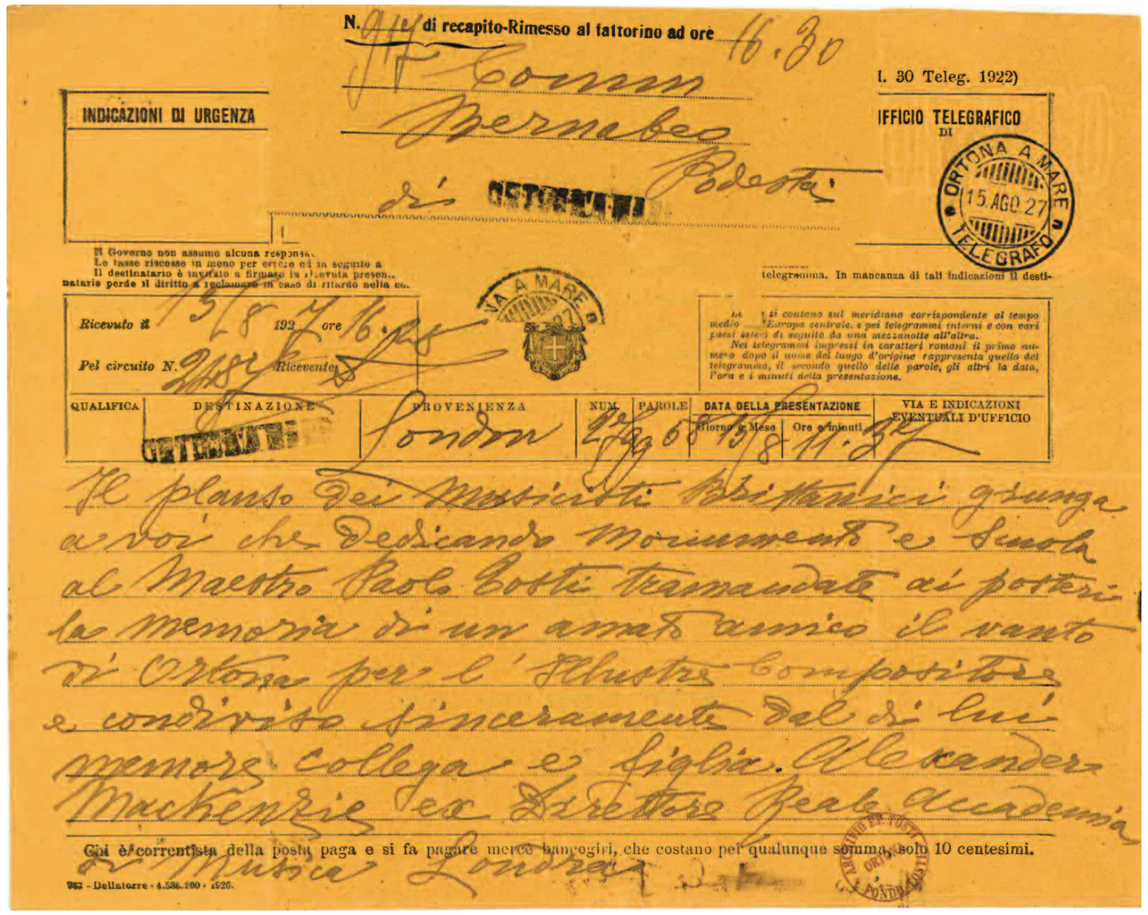
No. 8.

Dear Lady Tosti,

Edwd E. Cooper

ARCHIVIO F.P. TOSTI · ORTONA · FONDO TOSTI

Figura 1: Edward Cooper, 7 dicembre 1916



N. ... di recapito-Rimesso al fattorino ad ore 16.30

L. 30 Teleg. 1922

INDICAZIONI DI URGENZA

UFFICIO TELEGRAFICO DI

Comm Bernabeo Podestà di [ORTONA]

ORTONA A MARE TELEGRAFO 15 AGO 27

Ricevuto il 15/8 1927 ore 16.48

Pel circuito N.

QUALIFICA | DESTINAZIONE | PROVENIENZA London | NUM. | PAROLE | DATA DELLA PRESENTAZIONE | VIA E INDICAZIONI EVENTUALI D'UFFICIO

Il plauso dei musicisti Britannici giunga a voi che dedicando monumento e scuola al Maestro Paolo Tosti tramandate ai posteri la memoria di un amato amico il vanto di Ortona per l'illustre compositore e condiviso sinceramente dal di lui memore collega e figlio. Alexander Mackenzie ex Direttore Reale Accademia di Musica Londra

Chi è correntista della posta paga e si fa pagare merce bancogiri, che costano per qualunque somma solo 10 centesimi.

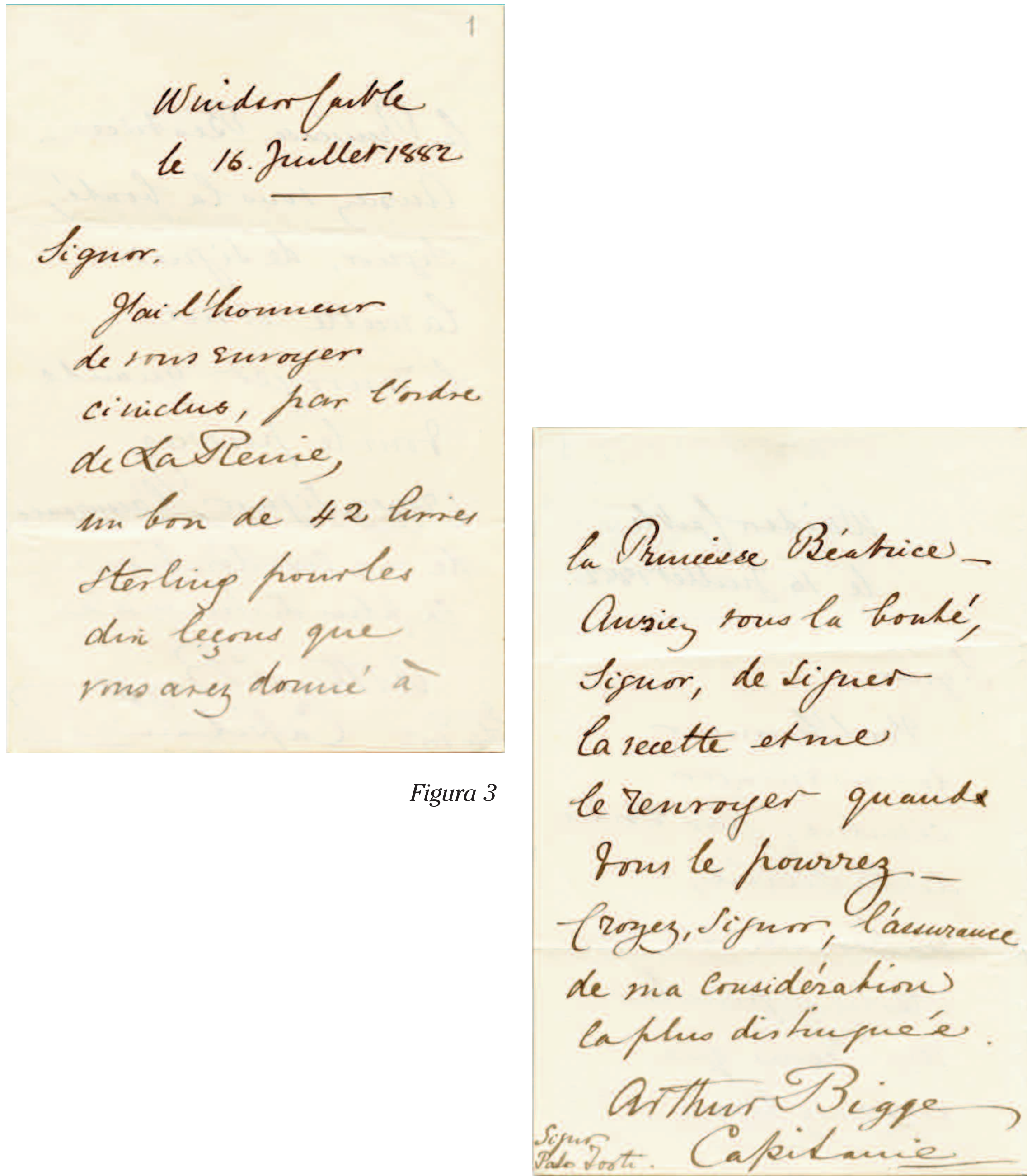
Figura 2: Mackenzie Alexander, 15 agosto 1927

Dal 1884, inoltre, aveva iniziato la sua collaborazione con il Royal College of Music; dieci anni dopo iniziò la sua collaborazione con la Royal Academy of Music, per la quale fu anche, a fine secolo, consigliere d'amministrazione, imprimendo un ricordo indelebile sia per le sue doti didattiche che per le abilità nella partecipazione alla vita amministrativa.[9]

Tosti fu insegnante di molte teste coronate oltre a quelle inglesi, come le regine di Spagna, di Svezia e di Norvegia, la nipote della regina Vittoria e moglie dello zar Nicola II Alessandra Fëdorovna, per non parlare dei rampolli della nobiltà londinese o dei i più celebri cantanti dell'epoca, come il soprano australiano Nellie Melba. Di tali rapporti resta ampia traccia nel ricco carteggio di Tosti, dal quale desumiamo la misura e l'importanza – talvolta persino l'intimità – di tali e tante relazioni con i personaggi più in vista della politica e della buona società, sia elementi dello stile didattico del compositore.

Le poche lettere in cui esplicitamente si fa riferimento all'attività didattica di Tosti sono sostanzialmente riconducibili agli anni Ottanta dell'Ottocento; anche quelle senza precisa collocazione temporale, poiché relative a comunicazioni di servizio, sono circoscrivibili al periodo summenzionato se contestualizzate nel carteggio con i singoli destinatari.

Da una selezione di carteggi relativi alle lezioni della principessa Beatrice (Figure 3, 4, 5), della regina Alessandra (Figure 6, 7, 8), della principessa Vittoria (Figura 9), di Leopoldo Giorgio Duncano (Figure 10, 11, 12 e 13), senza trascurare allievi come la duchessa Augusta di Cambridge (Figura 14) o la duchessa di Connaught (Figura 15), possiamo trarre qualche elemento della didattica di Tosti: una discreta flessibilità – spesso erano gli stessi 'alunni' a stabilire la cadenza delle lezioni e a proporre il repertorio da studiare – e l'adattabilità a luoghi diversi, poiché nel caso della famiglia reale le lezioni si tenevano 'a domicilio', mentre in tutti gli altri casi Tosti ospitava i propri alunni nel famoso studio londinese, nel quale campeggiava il pianoforte bianco con la foto con dedica di Giuseppe Verdi. A testimonianza del consolidato rapporto tra Tosti e i suoi allievi sono le lettere con Leopoldo Giorgio Duncano, prive di elementi di rigida formalità.



Windsor Castle
le 16. Juillet 1882

Signor,
J'ai l'honneur de vous envoyer ci-inclus, par l'ordre de La Reine, un bon de 42 livres sterling pour les dix leçons que vous avez donné à la Princesse Béatrice – Ayez, vous la bonté, Signor, de signer la recette et me le renvoyer quand vous le pourrez – Croyez, Signor, l'assurance de ma considération la plus distinguée.
Arthur Bigge
Capitaine

Signor Paolo Tosti.

Figura 3

[9] Proprio dalla Royal Academy of Music arrivano, infatti, due importanti attestazioni di stima: una alla morte di Tosti dal Presidente del Consiglio d'Amministrazione della Royal Academy of Music, Edward Cooper (Figura 1); l'altra nel 1927, in occasione della traslazione ad Ortona della salma del compositore durante le celebrazioni tostiane da parte del direttore Mackenzie Alexander (Figura 2).Un aggiornato profilo biografico di Tosti è stato redatto da Alberto Mammarella per il Dizionario Biografico Treccani (vo. 96 – 2009), reperibile all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-paolo-tosti%28Dizionario-Biografico%29/. (Ultima consultazione: 10 marzo 2022)

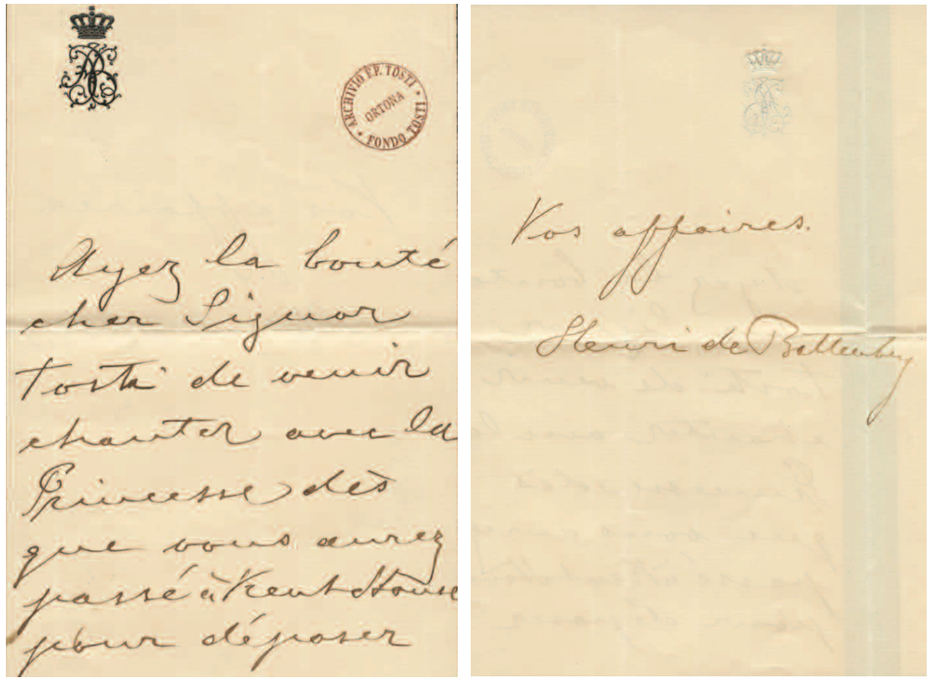


Figura 4

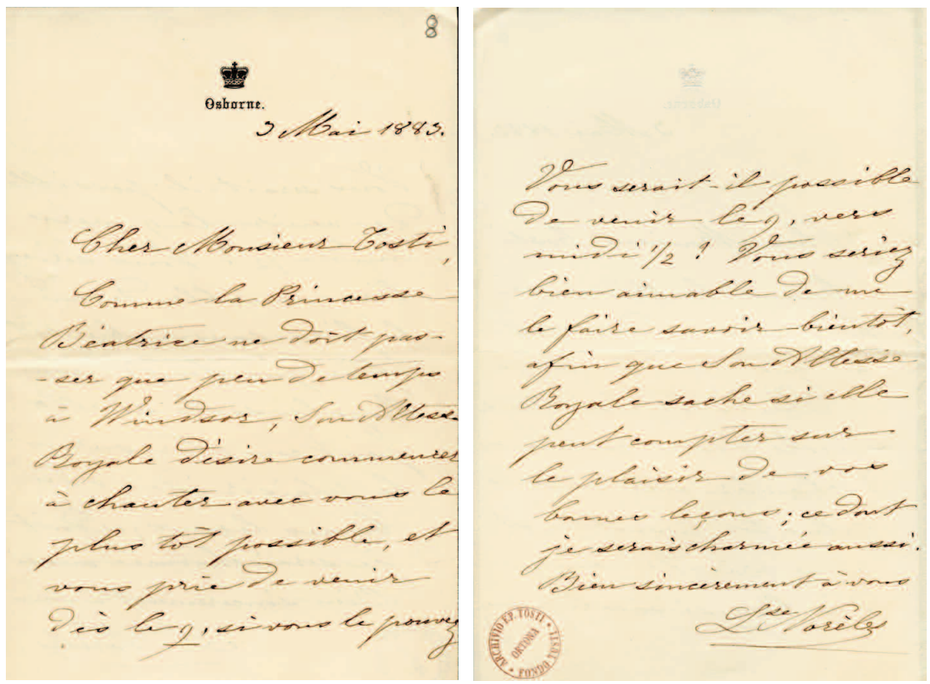


Figura 5

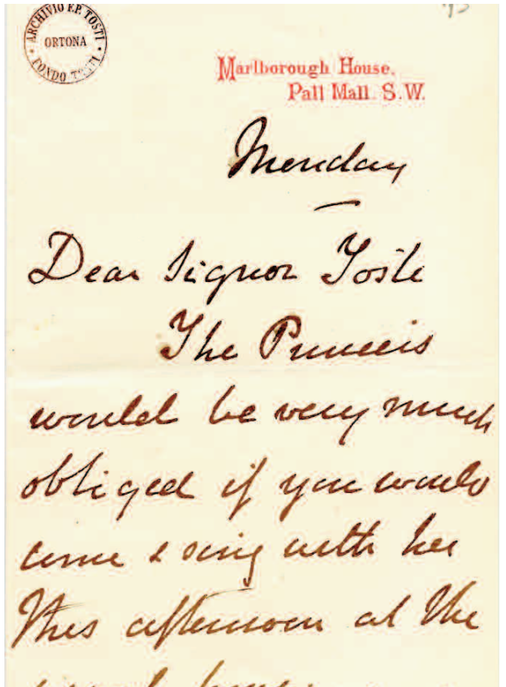


Figura 6

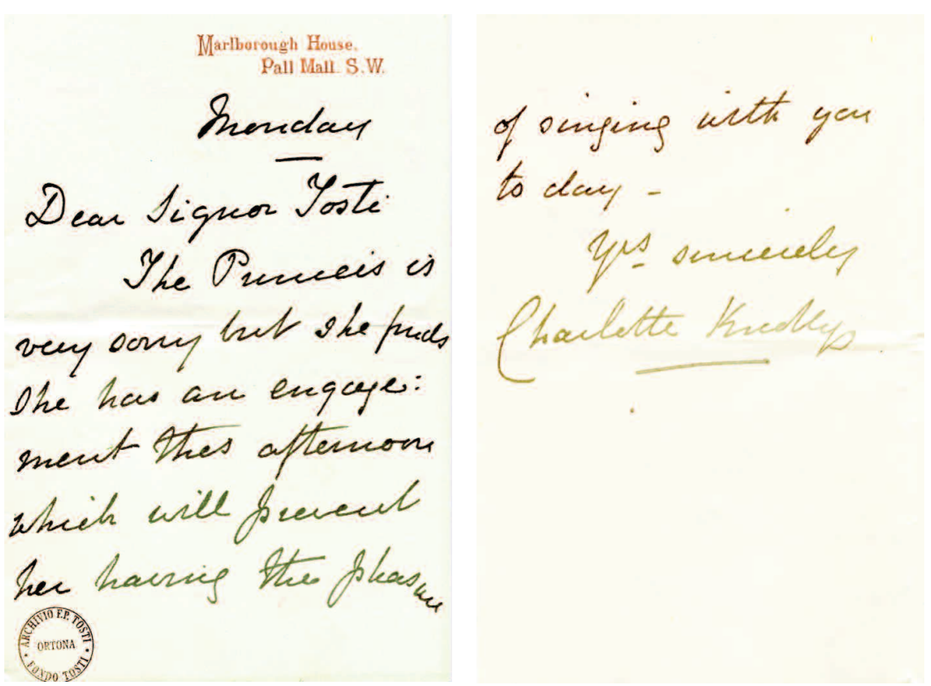
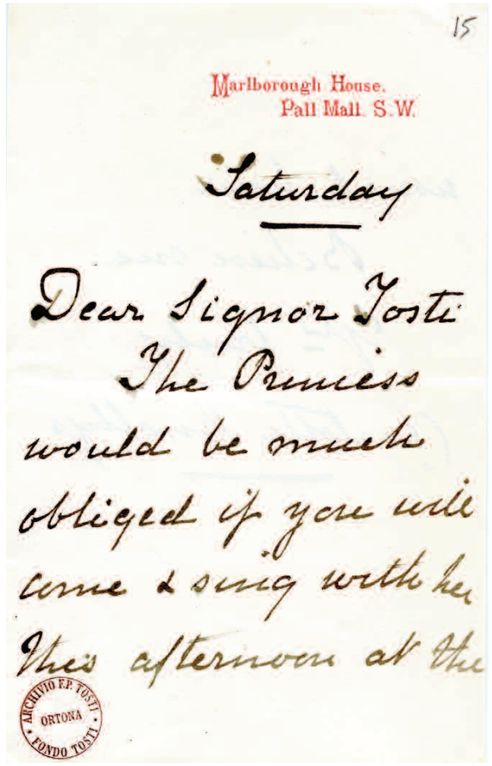


Figura n. 7


15

Marlborough House.
Pall Mall. S.W.

Saturday

Dear Signor Tosti
The Princess
would be much
obliged if you will
come & sing with her
this afternoon at the
usual hour -
Believe me
Yrs truly
Charlotte Knollys

ARCHIVIO F.P. TOSTI
ORTONA
FONDO TOSTI

Figura 8

Se i carteggi non possono fornire maggiori elementi per la definizione delle strategie didattiche di Tosti, possono tuttavia fornirci dati utili alla ricostruzione storica del prestigio che aveva raggiunto nella Londra di fine Ottocento:[10] la valutazione del dato economico, infatti, posto a confronto con gli stipendi medi del periodo, ci restituisce l'immagine di un insegnante appannaggio esclusivo di nobiltà e alta borghesia, oltre che di famiglie regnanti, se consideriamo che il pagamento di un semestre di lezioni corrisponde con buona approssimazione allo stipendio annuo di una governante.

Se la presenza è significativa, anche l'assenza può risultare in taluni casi determinante: in tutto il carteggio di Tosti non risultano né scambi epistolari con insegnanti di canto coevi contenenti espliciti riferimenti alla questione didattica, né espliciti riferimenti alla trattatistica coeva, pur essendo la Londra del periodo culla di buona parte di questa produzione:[11] la città ospita molti docenti di canto attivi anche dal punto di vista editoriale; la gran parte, come Luigi Caracciolo, Luigi Denza, Francesco Quaranta, lo stesso Tosti, sono formati alla scuola napoletana. Il rapporto tra scuola napoletana e la Londra musicale di fine Ottocento è appena accennato nella bibliografia attuale relativamente alla didattica per canto ed attende ancora di essere approfondito.[12]

Pur non essendo mai intervenuto nella trattatistica per canto, Tosti si dimostra particolarmente prolifico nella composizione, gran parte della quale certamente era destinata ad essere impiegata nella didattica, oltre che ad essere eseguita nei *recital*. Alla didattica Tosti dedica anche due metodi, unici esempi nella sua produzione: i *50 Petits Solfèges pour le médium de la voix*, editi da Enoch nel 1892, e i *Vocal Studies*, che escono nel 1908 ancora per lo stesso editore. Entrambe le opere propongono esercizi melodici e ritmici di difficoltà crescente, idonei allo studio progressivo della tecnica vocale; presentano una struttura analoga a gran parte dei metodi coevi, uno per tutti il *Metodo pratico* di Vaccaj ancora oggi molto usato nei percorsi di studio di canto, pubblicato proprio a Londra nel 1834.[13]

[10] Nelle citate lettere ad Augusta di Cambridge e alla duchessa di Connaught sono dichiaratamente espresse le cifre in pagamento alle lezioni di canto impartite da Tosti; per le lezioni alla Duchessa di Cambridge sono inviate in pagamento 14 sterline per un semestre: pur non conoscendo con esattezza la cadenza delle lezioni, possiamo ammettere con buona approssimazione che annualmente per un solo allievo Tosti percepiva un guadagno vicino a quello annuale di una governante.
Qualche informazione sui guadagni dell'epoca vittoriana può essere tratta dagli annunci di lavoro dell'epoca; alcuni possono essere consultati al sito internet:
https://bibliotecaromantica.blogspot.com/2009/06/upstairs-and-downstairs-vita-domestica.html

[11] A riprova del successo editoriale della trattatistica del canto è la *Ricordi's Special Edition of Vocal Tutors*, edita nel 1892 e adottata dalle principali accademie musicali londinesi (*cfr.* Riccardo Allorto, *I 50 Petits Solfèges di Tosti e la didattica del canto italiano nell'Ottocento*, in Francesco Paolo Tosti, *50 Petits Solfèges*, Milano, Ricordi, 2005, p. 5-8.

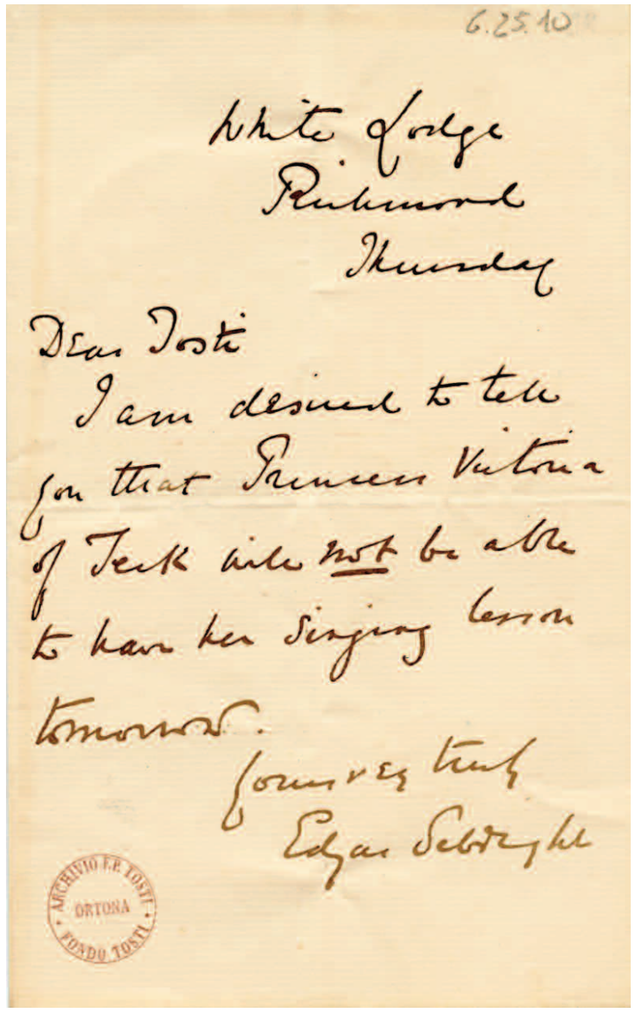
[12] Simone Di Crescenzo, *L'educazione vocale fra Settecento e Ottocento. La figura di Fedele Fenaroli nell'ambito della scuola napoletana*, in Massimo Salcito (a cura di), *Giornate di studi musicali abruzzesi.* Atti del Convegno 2017-2018, Lanciano, Casa Editrice Carabba, 2021, pp. 33-40.

[13] Il mercato inglese, in effetti, si dimostra particolarmente recettivo alla produzione di metodi per canto: la *Ricordi's Special Edition of Vocal Tutors* (*op. cit.*), collana di 28 metodi per canto specificamente indirizzata all'Inghilterra, previde la collaborazione di nomi come Francesco Lamperti, Giuseppe Concone, Nicola Vaccaj, Pasquale Bona e molti altri. La raccolta fu adottata dalle principali istituzioni didattiche come la Royal Academy of Music e alcuni di questi metodi sono ancora usati.

La celebrità di Tosti era all'apogeo quando, tornato a Roma dopo il 1910, venne frequentemente invitato a presenziare nelle commissioni esaminatrici degli istituti di formazione musicale: il 15 giugno 1916, per citare solo una delle occasioni, il direttore del Liceo Musicale di Santa Cecilia di Roma ottiene la presenza del celebre didatta e compositore quale commissario esterno delle licenze di canto (Figura 16).

E perché, quindi, questo aspetto della carriera del compositore è passato in sordina rispetto ai filoni di studio aperti in passato? La risposta, probabilmente, è ancora da ricercare nel minore interesse esercitato dai generi tradizionalmente ritenuti 'minori' nel lavoro portato avanti dalla musicologia accademica. Una tendenza che negli ultimi anni ha subito una vivace inversione, stando al discreto numero di incontri di studio e di pubblicazioni che si affacciano sulla scena nazionale.[14]

Figura 9



[14] Sul sito dell'Istituto Nazionale Tostiano, alla sezione 'Attività', sono riportate le notizie di eventi, convegni o pubblicazioni più recenti su Tosti e sulla romanza da salotto.

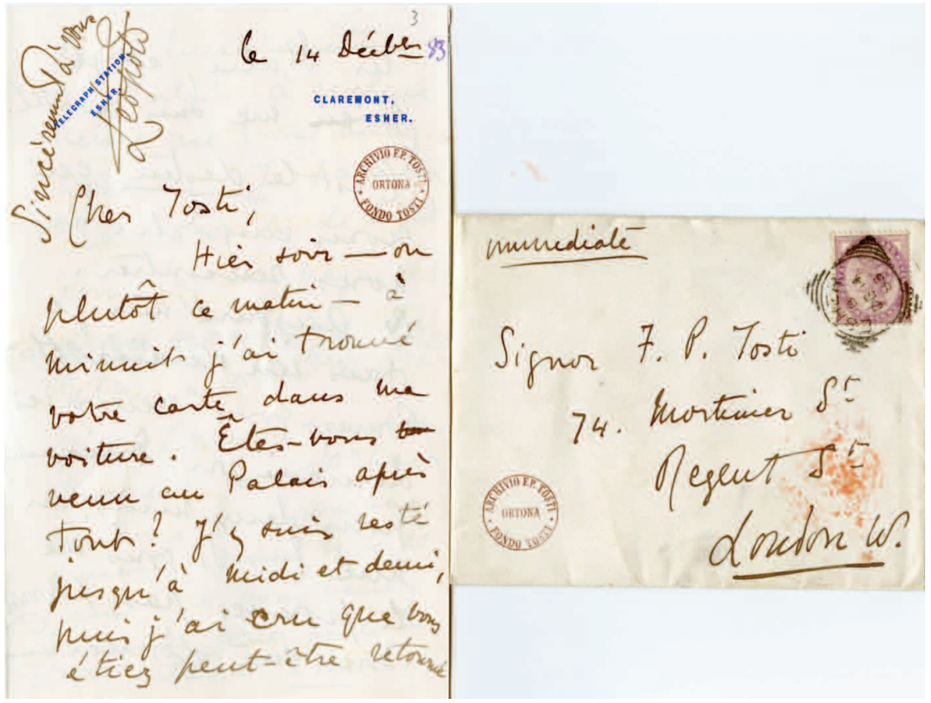
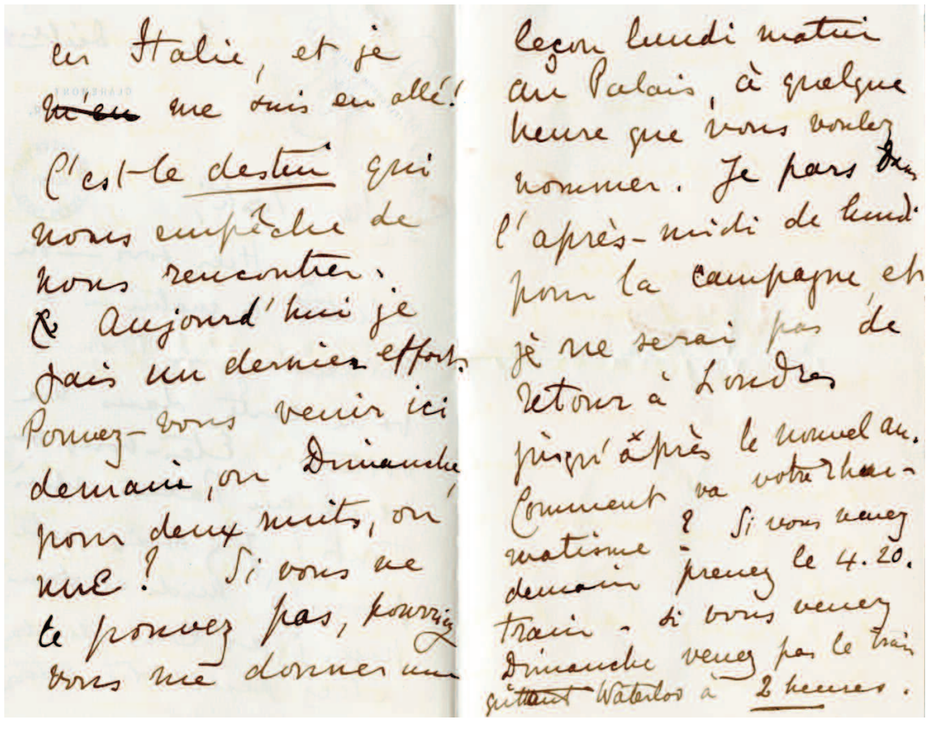
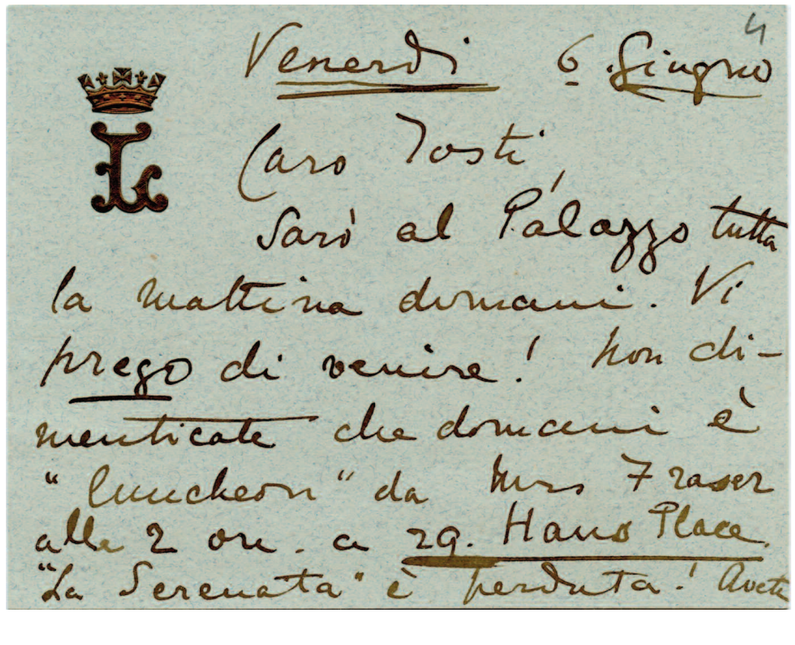


Figura 10


en Italie, et je ~~veux~~ me suis en allé! C'est le destin qui nous empêche de nous rencontrer. & Aujourd'hui je fais un dernier effort. Pouvez-vous venir ici demain, ou Dimanche pour deux mots, ou une? Si vous ne le pouvez pas, pourriez vous me donner un
lecon lundi matin au Palais, à quelque heure que vous voulez nommer. Je pars ~~dans~~ l'après-midi de lundi pour la campagne et je ne serai pas de retour à Londres jusqu'après le nouvel an. Comment va votre chanteuse? Si vous venez demain prenez le 4.20. train - si vous venez Dimanche venez par le train quittant Waterloo à 2 heures.

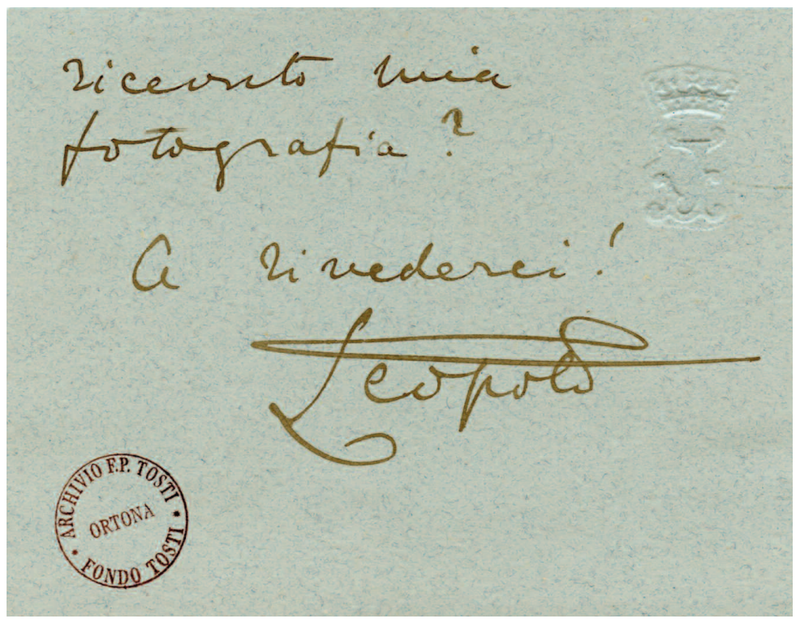
La Giornata di Studi *Tosti e il suo tempo* ha dunque aperto nuove prospettive, ribadendo – se ancora ce ne fosse bisogno – che la romanza da salotto e i suoi protagonisti non hanno esaurito le possibilità di studio; il salotto di nonna Speranza, le sue tinte sbiadite dal nostalgico rimpianto del passato, possono ancora recuperare colore e uscire dalla *damnatio memoriae* cui sembrano essere state condannate.


Venerdì 6 Giugno 4

Caro Tosti,

Sarò al Palazzo tutta la mattina domani. Vi prego di venire! Non dimenticate che domani è "Luncheon" da Mrs Fraser alle 2 ore. a 29. Hans Place. "La Serenata" è perduta! Avete

Figura 11



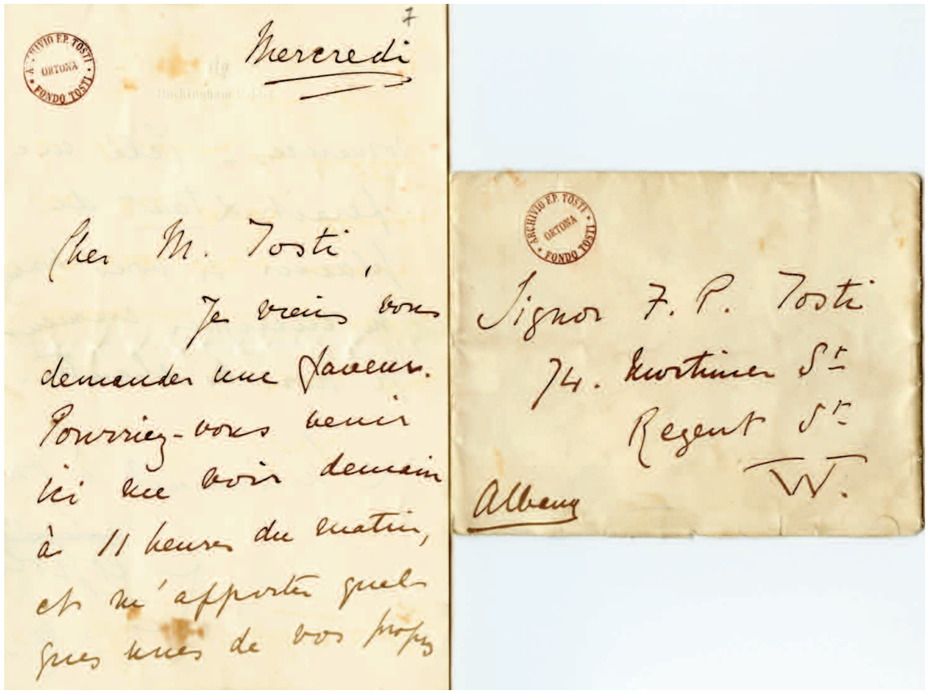
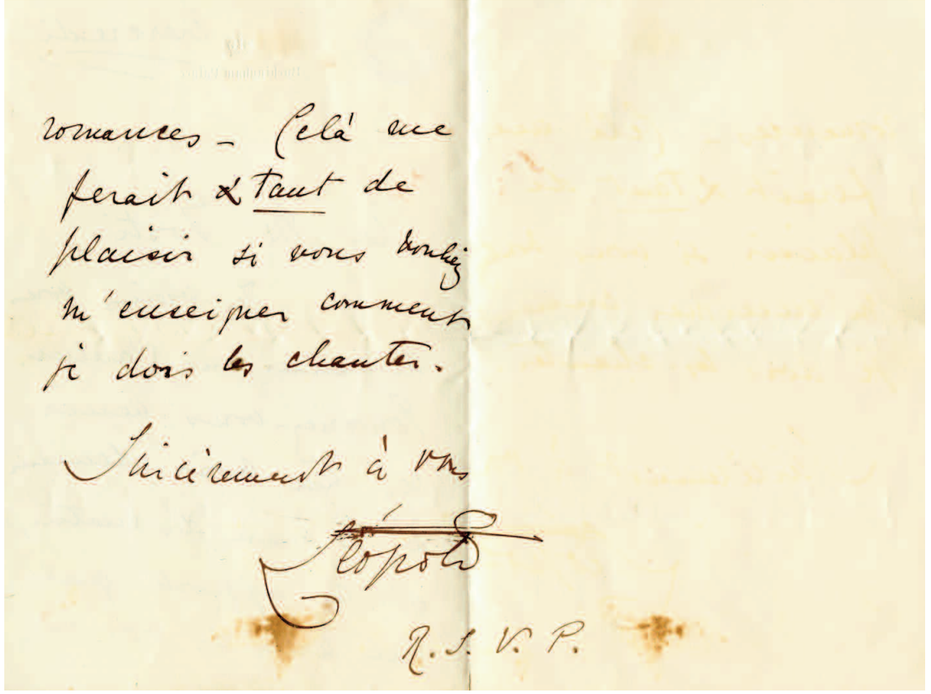


Figura 12


romances – Cela me
ferait tant de
plaisir si vous voulez
m'envoyer comment
il dois les chanter.

Sincèrement à Vous

Léopold

R. S. V. P.

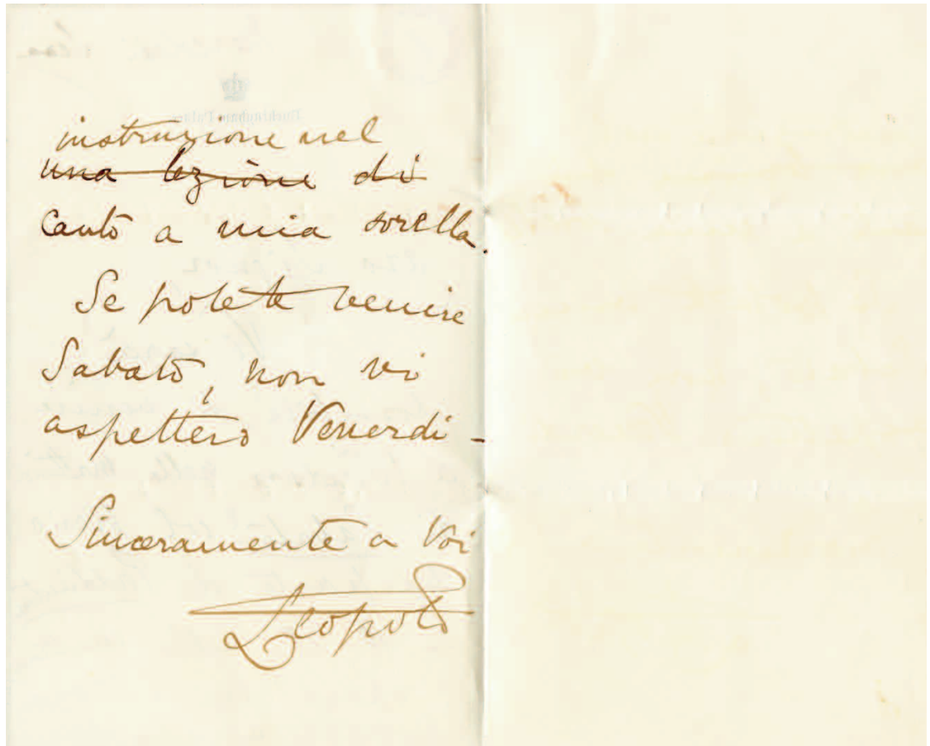
Mercoledi Sera

Buckingham Palace.

Caro Signor,

Vi sarà possibile di venire a Windsor nella mattina di Sabato? col treno che parte da Paddington a 10.30. nella mattina e spero che allora potreste anche dar

Signor F. P. Tosti
74. Mortimer St.
Regent St.
W.

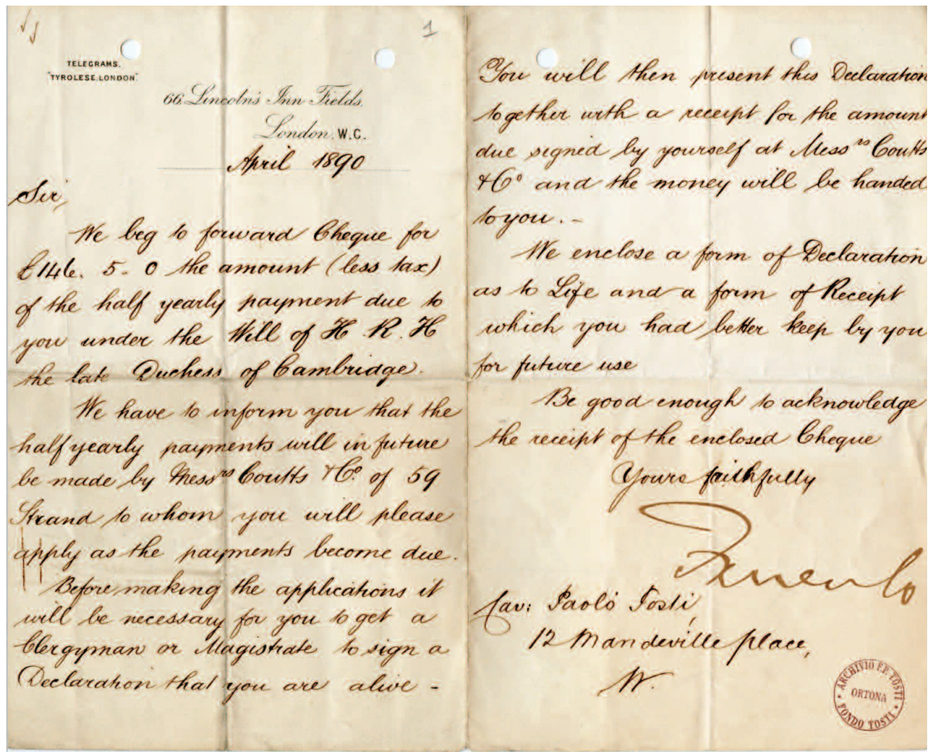


instruzione nel
~~una lezione~~ di
Canto a mia sorella.
Se potete venire
Sabato, non vi
aspetterò Venerdi -

Sinceramente a Voi

Leopold

Figura 13



TELEGRAMS.
"TYROLESE. LONDON"

66 Lincoln's Inn Fields.
London. W.C.
April 1890

Sir,

We beg to forward Cheque for £146. 5. 0 the amount (less tax) of the half yearly payment due to you under the Will of H. R. H the late Duchess of Cambridge.

We have to inform you that the half yearly payments will in future be made by Messrs Coutts & Co of 59 Strand to whom you will please apply as the payments become due.

Before making the applications it will be necessary for you to get a Clergyman or Magistrate to sign a Declaration that you are alive -

You will then present this Declaration together with a receipt for the amount due signed by yourself at Messrs Coutts & Co and the money will be handed to you. -

We enclose a form of Declaration as to Life and a form of Receipt which you had better keep by you for future use

Be good enough to acknowledge the receipt of the enclosed Cheque

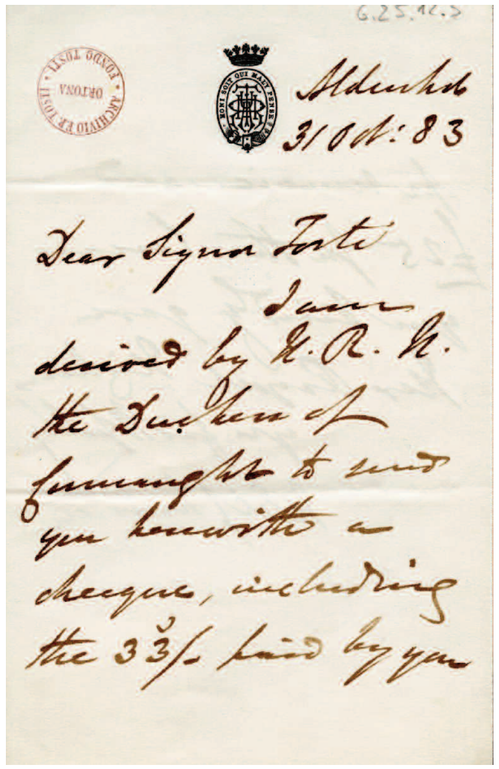
Yours faithfully

Coutts & Co

Sig: Paolo Tosti
12 Mandeville place,
W.

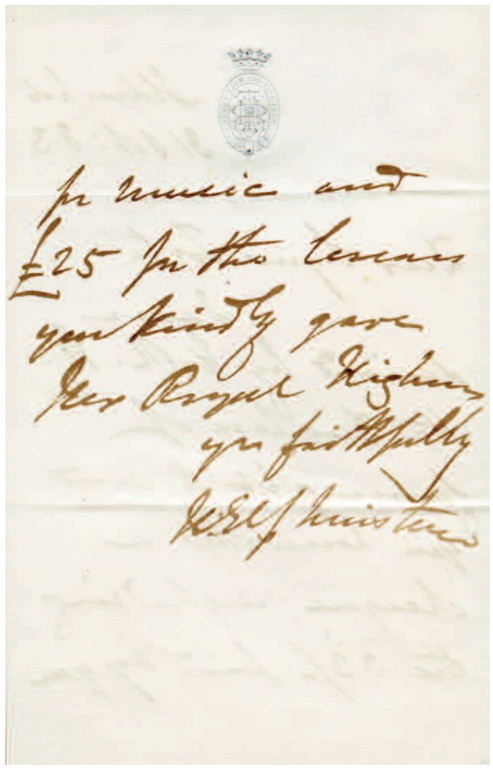
ARCHIVIO F.P. TOSTI ORTONA FONDO TOSTI

Figura 14



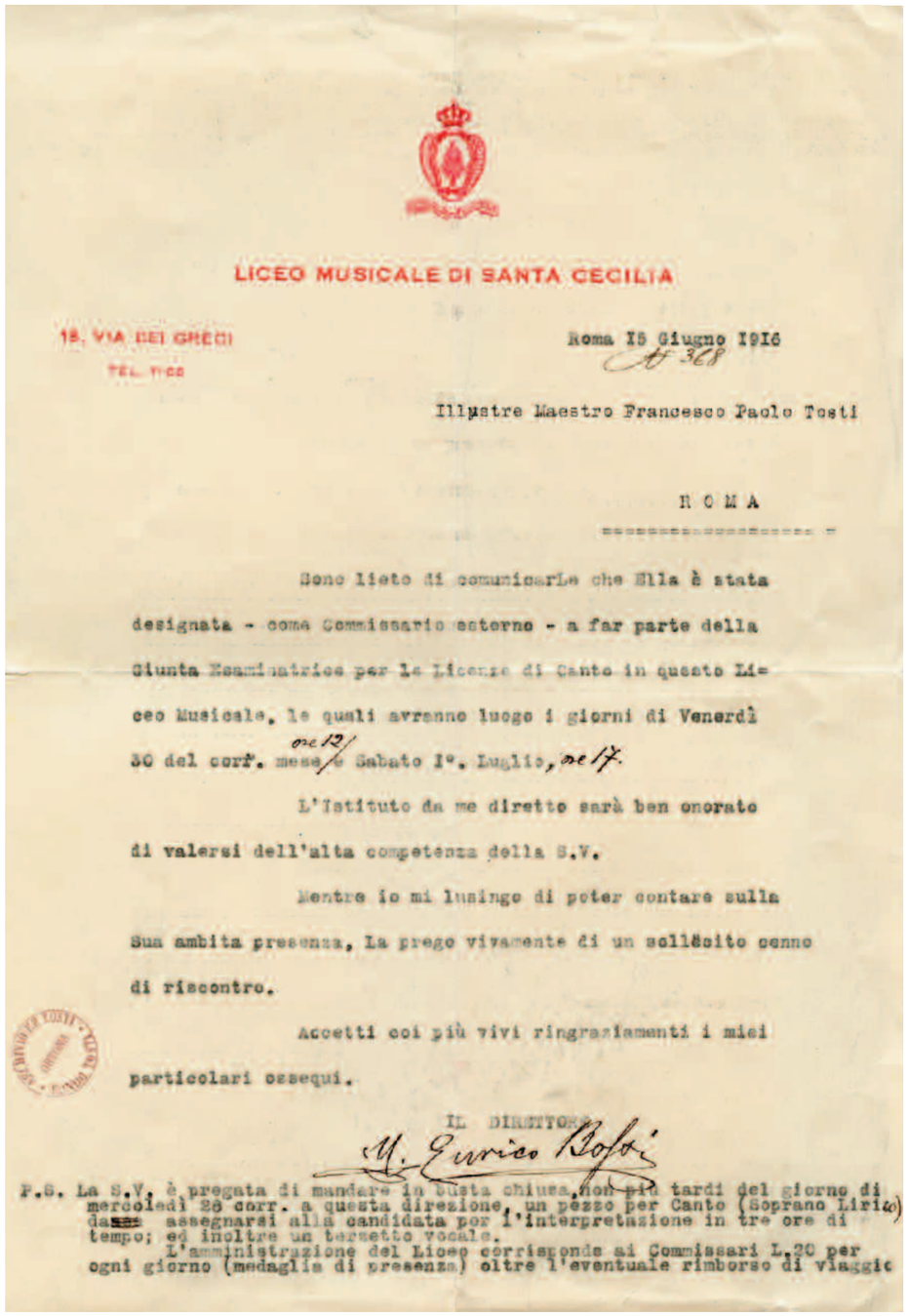
Aldenhof
31 Oct: 83

Dear Signor Tosti
I am
desired by H.R.H.
the Duchess of
Cumberland to send
you herewith a
cheque, including
the 33/- paid by you



for music and
£25 for the lessons
you kindly gave
Her Royal Highness
yr faithfully
H.E.J. Christian

Figura 15



LICEO MUSICALE DI SANTA CECILIA

18, VIA DEI GRECI
TEL. 1100

Roma 15 Giugno 1916
N° 368

Illustre Maestro Francesco Paolo Tosti

ROMA

Sono lieto di comunicarLe che Ella è stata designata - come Commissario esterno - a far parte della Giunta Esaminatrice per le Licenze di Canto in questo Liceo Musicale, le quali avranno luogo i giorni di Venerdì 30 del corr. mese ore 12 e Sabato 1°. Luglio, ore 17.

L'Istituto da me diretto sarà ben onorato di valersi dell'alta competenza della S.V.

Mentre io mi lusingo di poter contare sulla Sua ambita presenza, La prego vivamente di un sollecito cenno di riscontro.

Accetti coi più vivi ringraziamenti i miei particolari ossequi.

IL DIRETTORE
M. Enrico Bossi

P.S. La S.V. è pregata di mandare in busta chiusa, non più tardi del giorno di mercoledì 28 corr. a questa direzione, un pezzo per Canto (Soprano Lirico) da assegnarsi alla candidata per l'interpretazione in tre ore di tempo; ed inoltre un terzetto vocale.
L'amministrazione del Liceo corrisponde ai Commissari L.20 per ogni giorno (medaglia di presenza) oltre l'eventuale rimborso di viaggio

Figura 16

Quanto ha dormito il cembalo!
Francesco Paolo Tosti e la musica antica: un mancato rapporto?

Massimo Salcito

La composizione di Francesco Paolo Tosti per canto e pianoforte (Consolazione, VII, 1916; ed. postuma, Milano, Ricordi, 1919), funge da introduzione alla seguente ipotesi di lavoro.
Francesco Paolo Tosti, attivo nella Londra di fine Ottocento e inizio Novecento, ed amico di Gabriele d'Annunzio, ha avuto a che fare con il coevo fenomeno d'area inglese ed italiana della cosiddetta riscoperta della 'musica antica'?
L'intervento conterrà anche riflessioni riguardanti Arnold Dolmetsch (1858-1940) e Gabriele D'Annunzio (1863-1938): personaggi che diedero in merito un significativo contributo e che, a loro volta, rispettivamente in maniera indiretta e diretta, ebbero importanti relazioni con il musicista italiano alla corte della Regina Vittoria.

Il presente contributo nasce a seguito di un incontro dialettico con Maurizio Torelli, attuale direttore dell'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona, che ritengo opportuno ringraziare sentitamente.

Non è sicuramente la prima volta che ci si chiede quanto abbiano inciso gli anni della formazione giovanile nella successiva produzione musicale del compositore ortonese. Nello specifico, è interessante chiedersi se lo stesso abbia recepito influenze, compositive e stilistiche, legate in qualche modo anche a quel fenomeno, di area inglese e italiana, che vide la riscoperta della *musica antica*. Come è noto, Francesco Paolo Tosti fu attivo nella Londra vittoriana di fine Ottocento e inizio Novecento, ed amico di lunga data del conterraneo abruzzese Gabriele d'Annunzio: proprio due degli elementi essenziali alla nascita ed espansione del fenomeno della *Early Music Renaissance*.[1]

Parte della notorietà di Tosti derivò certamente dagli stretti rapporti che ebbe con l'alta società londinese. Fu apprezzato compositore nel genere della Romanza da salotto, una forma musicale di tendenza nelle capitali culturali dell'epoca. Ad una prima analisi di carattere generale delle opere tostiane possiamo

[1] Pare qui utile accennare alla condivisa classificazione di *musica antica*: ossia, quell'elenco di brani musicali composti in Europa tra Medioevo e Rinascimento, con non infrequenti collegamenti nei secoli precedenti e successivi (ad esempio il Barocco). In ogni caso, un repertorio non più riconducibile al contestuale sistema di creazione e riproduzione sonora (quindi, non solo luoghi ed esecutori diverse dalle attuali, ma anche prassi esecutive, strumenti e forme musicali). In genere, andrebbe considerata quale antica qualunque composizione con almeno 70 – 100 anni di vita. Quindi anche, per fare qualche esempio, le opere di Mozart, Beethoven, Schubert e simili, fino ad arrivare agli Anni Venti del Novecento, sarebbero da considerarsi *antiche*. Rimane invece ancora valida la definizione di *classica* quando ci si riferisce a musica composta successivamente, dal 1822 in poi, e *contemporanea*, relativamente alla musica composta dalla generazione attuale.

dire con certezza che egli non ebbe influenze da quel gusto di riscoperta della musica antica. D'altra parte, appare curioso pensare che il musicista ortonese, proprio perché dotato di indubbie doti musicali (pianista, compositore e didatta), nonché a suo agio in ambienti sociali e culturali di rilievo, non abbia avuto sentore di un fenomeno che coincide per altro cronologicamente con il suo soggiorno inglese e che vede la speculare correlazione in Italia tra Gabriele d'Annunzio, suo estimatore, ed Arnold Dolmetsch, quest'ultimo indiscusso pioniere.

Figura 1

Tosti e Dolmetsch di fatto coesistono in totale ignoranza l'uno dell'altro, frequentando in più di una occasione se non le stesse persone certo ambienti reciprocamente in contatto.

Il primo (cfr. Figura 1) si muove alla corte della Regina Vittoria, a Buckingham Palace. Fa il maestro di musica (in particolare di canto) di tutti i figli e nipoti della regina, con l'eccezione del futuro Edoardo VII. L'ortonese è più volte docente alla *Royal Academy* e al *Royal College of Music*. Infine, frequenta i Duchi di Connaught e molti altri VIP della Londra del tempo.

Dolmetsch, di fatto nello stesso periodo, già studente al Conservatorio Reale di Bruxelles (cfr. Figura 2)[2], si laurea al *Royal College of Music*. Il giovane Arnold ha un privilegiato rapporto proprio con quel futuro Edoardo VII, di fatto *persona non grata* alla regina. Ed è sempre Dolmetsch ad intessere una corposa rete di contatti epistolari internazionali con eminenti esperti costruttori di strumenti musicali americani ed europei; tra l'altro, è documentata una fitta corrispondenza proprio con quel Gabriele d'Annunzio amico e collaboratore di Tosti, che sta cercando di coinvolgerlo nella stesura dell'opera *La Pisanelle*.

[2] Mi pare interessante segnalare come i due ritratti siano custoditi nella medesima sede, la National Portrait Gallery di Londra. Il primo è un disegno a matita senza data (presumibilmente il 1906), il secondo una stampa fotografica al bromuro del 1925. Entrambi gli autori dei due ritratti hanno cognome Lambert, ma si tratta in realtà di due distinte persone: George Washington Lambert (1873-1930), pittore di origine australiana; ed Herbert Lambert (1882-1936), fotografo nato in Russia ma britannico, quest'ultimo guarda caso con la passione per il clavicembalo, instillatagli naturalmente da Dolmetsch.

Figura 2

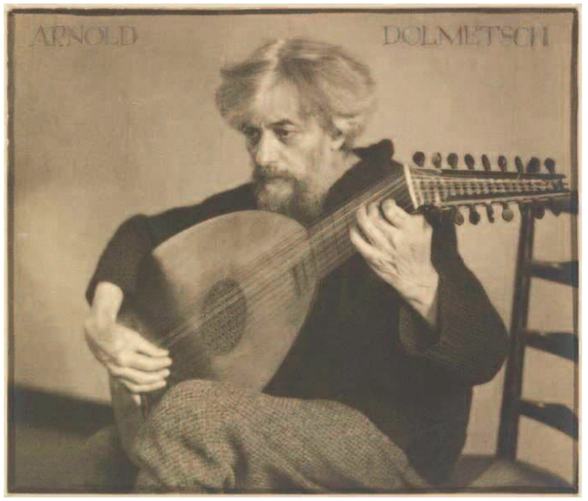


Figura 3

In questo apparente cortocircuito comunicativo, e nonostante le scarse e frammentarie informazioni disponibili, è comunque ancora possibile sondare i presumibili e forse unici rapporti tra Francesco Paolo Tosti e quel periodo di riscoperta della *musica antica,* periodo tra l'altro fino ad oggi escluso a priori dall'analisi musicale del compositore ortonese.

La presenza, per certi versi ingombrante, dell'artista pescarese (Figura 3), si pone antiteticamente a Tosti, facendo invece dell'*antico*, anche in musica, una parte essenziale della propria visione estetica. Proprio per questo motivo, in considerazione della *Early Music Renaissance*, dobbiamo chiederci se Tosti non abbia mai avuto influssi o spinte estetiche proprie del periodo.

È consigliabile e senza dubbio significativo a questo punto l'ascolto di *Quanto ha dormito, il cembalo!*

Si tratta di una romanza per canto e pianoforte (Figure 4 e 5),[3] a quanto mi consta unica tangibile prova di collegamento tra il musicista ortonese ed un repertorio, almeno nel nome, *antico*.[4] La romanza è in questo caso oggetto di analisi per il possibile disvelamento di alcuni retaggi e connessioni sia con la formazione giovanile del Tosti e sia con quel concetto estetico dannunziano, vibrante e decadente, dell'*antico*.

Prima di affrontare l'analisi della composizione, è utile ricordare che fu lo stesso d'Annunzio a illuminarci sulla sua formazione e sui suoi interessi musicali: «La mia predilezione [da giovane] andava per tutta la musica per cembalo e quella sacra del Seicento e Settecento»[5]. Non si tratta certo di una dichiarazione rivoluzionaria, soprattutto alla luce dell'oramai corposa e recente bibliografia in merito, ma dà certamente peso e sostanza ad un interesse per lo strumento tutt'altro che casuale.[6]

7. Quanto ha dormito, il cembalo!...

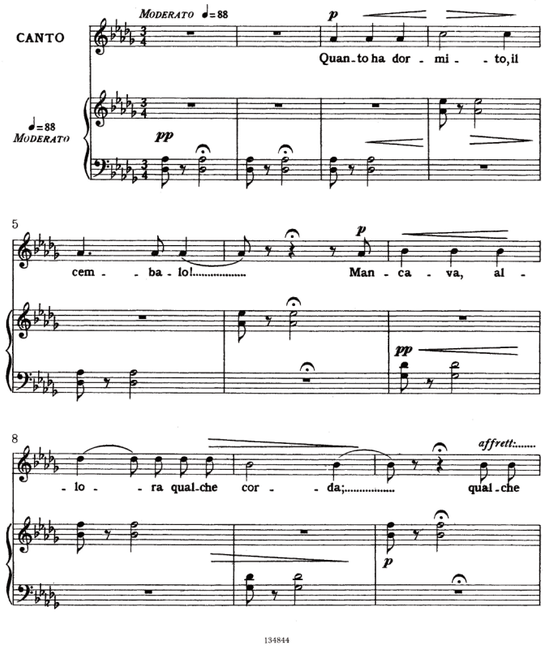


Figura 4

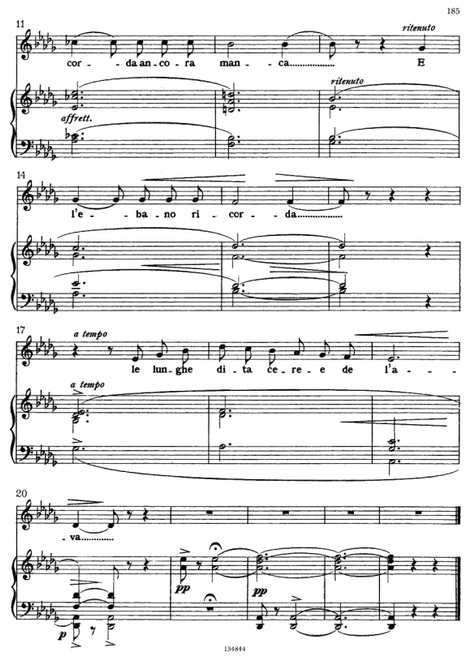


Figura 5

[3] Nella raccolta *Consolazione*, VII, 1916, ed. postuma, Milano, Ricordi, 1919.
Sono state consultate le seguenti fonti discografiche: *Francesco Paolo Tosti, 1916, The last songs for Soprano and Piano*. Duo Alterno, Merone, Urania Records, 2018. *Tosti: The song of a life, vol. 4*. Monica Bacelli, soprano – Isabella Crisante, pianoforte, Paesi Bassi, Brilliant Classics, 2020. *Romanze su testi di Gabriele D'Annunzio/Tosti.* Renato Bruson, baritono – Roberto Cognazzo, pianoforte, Torino, Nuova Era Records, 1992.

[4] In realtà, a ben guardare, manca un organico studio circa presenza e funzione di parole tratte dal repertorio antico nelle opere di Tosti. Valga ad esempio la reiterata presenza di termini, quali ad esempio *moresca*, in talune composizioni tostiane, come la *Serenata* su testo di Ugo Flores. In merito, nel corso del convegno, sono emerse interessanti osservazioni nell'intervento di Alberto Mammarella, che qui ringrazio.

[5] D'Annunzio a Georges Hérelle (traduttore in lingua francese di vari suoi romanzi, quali ad esempio *L'Innocente*), 14 novembre 1892. Cfr. Mario Cimini (a cura di), *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, Lanciano, Carabba, 2004.

[6] Segnalo, in ordine cronologico: Gianfranco Malipiero, *Ritorno di Monteverdi,* «Scenario», novembre 1942, riprodotta in «Musica+», rivista del Conservatorio di Musica "Casella", L'Aquila, n. 52, 2018, pp. 23-25; Adriano Lualdi, *D'Annunzio e la Musica,* «Piazza delle Belle Arti», Rassegna 1957-1958, pp 144-168; Mariastella Barreca, *Tosti e d'Annunzio*, Conservatorio di Musica "Perosi", Campobasso, tesi di laurea anno accademico 2000 – 2001; Renato Meucci, *D'Annunzio e la musica antica*, «Hortus Musicus», n. 5 (gennaio-marzo 2001), pp. 86-87; n. 6 (aprile-giugno 2001), pp. 64-65; n. 7 (luglio-settembre 2001), pp. 92-94; n. 9 (gennaio-marzo 2002), pp. 82-83; n. 10 (aprile-giugno 2002), pp. 78-79, Bologna, Ut Orpheus Edizioni; Adriana Guarnieri Corazzol, *D'Annunzio e Francesco Paolo Tosti*, in *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 87-117; Emilio Mariano, *Francesco Paolo Tosti e Gabriele D'Annunzio,* in *Francesco Paolo Tosti, Romanze su testi di Gabriele D'Annunzio,* Milano, Ricordi, 1990; Gian Paolo Minardi, *D'Annunzio e la musica antica,* in *D'Annunzio musico immaginifico*, atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 14-16 luglio 2005). Siena, Accademia Musicale Chigiana, «Numeri unici per le "Settimane Musicali Senesi"», vol. 47. Chigiana, vol. XLVII, 2008, pp. 21-31; Carlo Vitali, *Il Vate strizza l'occhio al musico. Gabriele D'Annunzio e il revival novecentesco della musica antica*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXII [III n. s.], 3, luglio-settembre, pp. 397-429; Paola Besutti, *Forse che sì forse che no in musica: frottole e reminiscenze*, in *«Forse che sì forse che no». Gabriele D'Annunzio a Mantova.* Atti del convegno di studi nel primo centenario della pubblicazione del romanzo (Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 24 aprile 2010), Firenze, Olschki, 2011, pp. 67-92; Raffaele Mellace, *D'Annunzio e la musica. Percorso didattico. Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento. "Nuova Secondaria",* XXXI, 3, 2013, pp. 51-54*;* Walter Tortoreto, *La musica e d'Annunzio. Una passione mai interrotta.* Pescara, *Il Centro*, pagina *Spettacoli*, 24 giugno 2014; Renato Meucci, *Gabriele d'Annunzio e Arnold Dolmetsch, l'apostolo della musica antica*. Lucca, LIM, 2017.
Va qui segnalato che l'interesse di d'Annunzio per la *musica antica* fu particolarmente evidente nella creazione e direzione della serie de «I Classici della Musica Italiana», collana editoriale contenente opere di molti autori italiani, sino ad allora di fatto inediti: tra gli altri, Monteverdi, Frescobaldi, Corelli, Gesualdo da Venosa.

La dichiarazione assume un suo peculiare significato se correlato al testo che Tosti musicò nella *Quanto ha dormito, il cembalo!* Il clavicembalo, chiamato sempre da d'Annunzio con il termine «cembalo», genera per alcuni confusione perché non riguarda affatto lo strumento del V secolo a. C. delle liturgie greche (κύμβαλον, cymbálum o cymbála), ma propriamente il clavicembalo. Per d'Annunzio questo strumento è un simbolico richiamo all'antico, ossia: *morente, scomparso, abbandonato, decadente.*[7]

Il clavicembalo in quanto strumento compare diverse volte nelle opere di d'Annunzio.

A livello cronologico, il primo accenno appare di fatto come una figura retorica dell'oggetto musicale in sé, ed è riportata nel sonetto *Ricordo di Ripetta*[8] (1883), dove il «cembalo Borghese»[9] stava ad indicare il noto edificio romano di Palazzo Borghese, storica e significativa testimonianza barocca, che visto da via Ripetta assumeva effettivamente una particolare fisionomia.[10]

La seconda citazione è nell'opera *Il Piacere*[11], in un dialogo tra i protagonisti Andrea Sperelli e Donna Francesca.[12]

Del 1894 è la terza e penultima citazione, nel *Trionfo della morte*[13], dove l'autore fornisce una descrizione immaginifica dello strumento. Com'è noto tra liutai ed ebanisti, il palissandro è un materiale duro dalle scarse caratteristiche sonore ma è evidente che in quel contesto solo il legno lucido poteva realizzare la funzione immaginifica di specchio, relativa ad altri particolari presenti nella stanza.[14]

[7] Curioso in effetti notare come nessun studio ad oggi pubblicato metta realmente in risalto aspetti e notizie di un rapporto indubbiamente privilegiato del Vate con questo strumento musicale.

[8] Titolo definitivo *Intermezzo 1894*, datato però dallo stesso d'Annunzio nel 1883, apparso con il titolo *Intermezzo di rime* presso Sommaruga (Milano, 1883), senza *esplicit* e con data editoriale 1884. Sezione dal sotto titolo *Eleganze*, p. 23.

[9] «E ne l'anima ancor veggovi quale | io da prima vi amai. Alta e pieghevole | passaste, sorridente e luminante, | pe'l chiaro gelo del mattin jemale. | Lunghi rami di mandorlo la fante | dietro di voi recava. Inconsapevole, | un bellissimo sogno floreale | dietro di voi lasciaste al riguardante. | Su da la strada chiara e solitaria | rompeano molti al cielo di turchese | mandorli in fiore, per incantamento. | E stava tra la selva imaginaria | il palazzo del principe Borghese | come **un gran clavicembalo d'argento**».

[10] Cfr. Adone Palmieri, *Colpo d'occhio a Roma ovvero nuova Guida per i Forestieri*, Roma, Ghiassi Editore, 1862, p. 58.

[11] Gabriele d'Annunzio, *Il Piacere*, Milano, Treves, 1889; edizione a cura di Federico Roncoroni, Milano, Oscar Mondadori, 1995.

[12] Andrea: «Credete voi che ci sia più nobiltà di animo e di arte ad immaginare in una sola unica donna tutto l'Eterno feminino, oppure che un uomo di spiriti sottili ed intensi debba percorrere tutte le labbra che passano, come le note d'un **clavicembalo** ideale, finché trovi l'**Ut** gaudioso?» Donna Francesca: «Io non so. E voi?» Andrea: «Neanche io so risolvere il gran dubbio sentimentale. Ma, per istinto, ho percorso il **clavicembalo**; e temo d'aver trovato l'**Ut**, a giudicare almeno dall'avvertimento interiore.» Segnalo che l'*Ut*, ossia il do, è un esplicito riferimento alla notazione mensurale medioevale di Guido d'Arezzo (991-1033) che era alla base della tecnica di solmisazione, in uso parziale ancora in buona parte del XVI secolo, e sopravvissuta come classificazione degli ambiti tonali fino a quasi tutto il XVIII secolo.

[13] Gabriele D'Annunzio, *Trionfo della morte*, noto anche come *L'invincibile*, 1889-1894, Roma, L'Oleandro, 1933. Milano, Mondadori, 2003, p. 184.

[14] «Nella terza stanza, severa e semplice, le memorie erano musicali, venivano dai muti strumenti. Sopra un lungo cembalo levigato, di palissandro, ove le cose si riflettevano come in una sfera, riposava un violino nella sua custodia. Sopra un leggio una pagina di musica si sollevava e si abbassava ai soffi dell'aria, quasi in ritmo con le tende. Giorgio [Aurispa] si avvicinò. Era una pagina di un Mottetto di Felix Mendelssohn.». *Ivi*, Libro II, capitolo X.

Consolazione, la serie poetica da cui è tratto il testo che musica Tosti, è di poco precedente al *Trionfo della morte*. È il 1891, e la raccolta è a sua volta parte del *Poema Paradisiaco*, insieme di 54 testi di argomento autobiografico. La storia che si dipana nelle pagine è un'immaginaria visita dell'autore alla madre morente. Una serie di elementi (quali il pallore; il giardino incolto; le tende scolorite; i fiori appassiti; lo stesso clavicembalo, abbandonato a sé stesso) sono tutti espliciti segnali da intendersi come presagi di morte.

Le quartine di endecasillabi a rime incrociate utilizzate dal Vate (schemi ABBA, CDDC) seguono una logica reiterativa, di particolare rilevanza proprio nella quartina che verrà poi utilizzata da Tosti:

<u>*Consolazione*</u> (vv. 45 – 60):

Sogniamo, poi ch'è tempo di sognare.
Sorridiamo. È la nostra primavera,
questa. A casa, più tardi, verso sera,
vo' riaprire il cembalo e sonare.

Quanto ha dormito, il cembalo! <u>Mancava</u>,
allora, qualche corda*;* qualche corda
ancóra *<u>manca</u>. E l'ebano ricorda*
le lunghe dita ceree de l'ava.[15]

Viene quindi riconfermata l'equivalenza dannunziana, già in precedenza segnalata, di un clavicembalo richiamante valori come: *antico, scomparso, abbandonato, decadente*.

Francesco Paolo Tosti sembra abbia elaborato e completato la parafrasi musicale al testo dannunziano nel 1916[16], secondo quanto riferisce Berthe Tosti ad Alfredo Francia nel 1926. La raccolta *Consolazione*, con codice opera 247, viene stampato da Ricordi nell'aprile 1917, secondo la ricostruzione di Francesco Sanvitale[17], ma nel catalogo Ricordi un'ulteriore edizione a stampa riporta la data del 1919 e il numero di serie 117076. Il manoscritto originale viene ceduto da Berthe Tosti ad Alfredo Francia nel giugno 1926 insieme ad altri documenti. Dopo le prime due edizioni a stampa del 1917 e 1919 bisognerà aspettare l'*Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte* a cura sempre della Ricordi del 1992 per una revisione moderna del brano musicale. La stampa è dedicata

[15] Le rilevanze in termini di grassetto e sottolineato spero servano per distinguere al meglio la struttura reiterativa del testo. Segnalo Marco Della Sciucca, *Il Poema paradisiaco: evocazioni musicali e musicalità del verso. Le letture di Tosti e di Respighi*, in *Poema Paradisiaco, XVI Convegno Nazionale* (Chieti-Pescara, 7-8 maggio 1993), Pescara, Ediars, 2006, pp. 149-160. E, dello stesso autore, *Investigating the musicality of poetry – Gabriele D'Annunzio's 'Poema Paradisiaco'*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», n. 34, 2000, pp. 43-63.

[16] Segnalo la differente cronologia proposta da Guarnieri Corazzol, che invece retrocede la scrittura del brano al 1909. Cfr. Francesco Sanvitale, *La romanza italiana da salotto*, Istituto Nazionale Tostiano, *Studi e Ricerche* vol. 3, Milano, Ricordi, 2002, p. 171.

[17] Francesco Sanvitale (a cura di), *Autori Vari. Tosti*, Torino, Edt, 1991, p. 286.

a Margherita Rigamonti, e *Quanto ha dormito, il cembalo!* occupa il settimo numero della raccolta.[18]

A livello strutturale riporto la principale matrice sonora, riferita ai primi due versi del testo:

Quanto ha dormito, il cembalo!
Reb – Lab, Lab – Mib in accordo di nona (due quinte perfettamente sovrapposte)

Mancava, allora, qualche corda;
Solb – Reb, Sib – Fa in accordo di settima (due quinte concatenate da distanza intermedia di terza minore sib-reb)

Se ne deduce un'attenzione ed una lettura estremamente *moderna* del compositore ortonese al testo dannunziano, con espliciti riferimenti (nell'armonia, nella condotta melodica, nel sintetico ma stretto rapporto tra voce e pianoforte) ad una atmosfera rarefatta e cangiante, ben lontana dai *barocchismi* tipici dello stile del Vate, e molto vicina invece ad una scuola musicale genericamente identificabile come impressionistica.

Risulta di conseguenza, a livello sonoro, che i concetti come *morente*, *decadente*, *abbandonato*, si trasformino semanticamente in altri: *etereo*, *irreale*, *sogno*. Una differenza percepibile nella trasposizione musicale rispetto alla lettura originaria.

Quali le ragioni che possono aver portato a questa interpretazione?

Andrebbe intanto approfondito il tema del complesso rapporto tra i due abruzzesi, sui quali è presente un'ampia letteratura.[19] Della lunga relazione tra Tosti e d'Annunzio non si possono non segnalare almeno due distinte fasi. Un primo periodo, dal 1880 (*Visione!* del 1881) al 1899, in cui la figura di Tosti pare predominante su quella di d'Annunzio. È stata anche denominata quella de *il verso al servizio della musica*. Dopo una lunga fase di silenzio tra i due personaggi, segue un secondo periodo, dal 1899 al 1916, per dirla con le parole di Matilde Serao, della «seconda maniera», in cui il rapporto di dipendenza s'inverte: *la musica al servizio del verso*.

La «seconda maniera» di Tosti, inizia con le *Canzoni di Amaranta*, scritte nel 1906. Dopo un quindicennio di silenzio, il rapporto si è invertito, e la musica è ora al servizio della parola. Forte della grandiosa produzione caratterizzante questo periodo (i nuovi romanzi, la produzione teatrale, il ciclo delle *Laudi*), pienamente consapevole delle sue capacità artistiche, D'Annunzio non è più disponibile a piegare il verso al servizio della musica. Per l'amante dell'azione e

[18] Indice: 1 - *Non pianger più* 2 - *Ancora qualche rosa è nei rosai* 3 - *Tanto accadrà, ben che non sia d'aprile* 4 - *Perché ti neghi con lo sguardo stanco?* 5 - *Sogna, sogna, mia cara anima!* 6 - *Settembre (di': l'anima tua l'ascolta?)* 7 - **Quanto ha dormito, il cembalo! …** 8 - *Mentre che fra le tendre scolorate*.

[19] Cfr. Franco Di Tizio, *Francesco Paolo Tosti e il suo sodalizio con Gabriele d'Annunzio*, Silvi (Teramo), Ianieri Edizioni, 2021. Segnalo anche l'articolo celebrativo di Paolo Isotta, *Tosti, il grande compositore amico di d'Annunzio*, «Il Fatto Quotidiano», 29 dicembre 2016.

del nuovo, lo spazio del salotto è troppo angusto, e per l'eroe di guerra ed il "superuomo" è tempo di nuovi orizzonti.[20]

È un cambio di prospettiva radicale.

Questa differenza di relazione reciproca è presumibilmente già *in nuce* nel diverso approccio al mondo della musica dei due protagonisti, nonché la lieve ma significativa differenza generazionale.

Casuali e disordinati, direi dilettantistici, gli studi musicali del *Vate*, comunque organizzati e metodologicamente progressivi quelli di Tosti. Ed inoltre, Tosti è del 1846, d'Annunzio del 1863: apparentemente appena 17 anni di differenza, nei fatti due mondi ben diversi.

Non è perciò un caso che il musicista ortonese si diplomi al Conservatorio di S. Pietro a Majella nel 1866 in violino, dopo studi di composizione con il compositore di scuola napoletana Saverio Mercadante (1795-1870). Le ricerche ad oggi condotte sugli anni di formazione di Tosti[21], se hanno evidenziato una serie di rapporti più o meno approfonditi con vari colleghi coetanei (Ferdinando Pinto, Carlo Costa, Carlo Conti, Luigi Denza, Giuseppe Martucci, Luigi Caracciolo), sembrano invece lacunosi proprio nei confronti di figure, come quella di Vittorio Pepe (1863-1943), assai vicino in gioventù a d'Annunzio, e pure presente a Napoli in quegli anni. Ancora una volta, la differenza generazionale sembra giocare un ruolo tutt'altro che secondario.

Un elemento non secondario riguarda poi la *Scuola Napoletana* in sé, modello non solo compositivo ma anche didattico ancora efficace ed in uso ai tempi di Saverio Mercadante (1795-1870), fondato in buona parte sul metodo dei *Partimenti* trascritti da Fedele Fenaroli (1730-1818). La riprova di come a questa tradizione persino il Francesco Paolo Tosti autore in futuro della *romanza da salotto* si sia dovuto a suo tempo adeguare, è data dai due manoscritti, due esercizi tratti dai bassi dei *Partimenti* del *Primo Libro*, bassi nn. 2 e 3 del Fenaroli, presumibilmente redatti al tempo degli studi con Saverio Mercadante e dunque considerati all'epoca ancora passi efficaci per ottenere delle "buone composizioni", come si era soliti dire riferendosi al repertorio italiano dei secoli XVIII - XIX (cfr. Figure 6 e 7).[22]

I due manoscritti, certamente riconducibili per grafia al giovane Tosti, sono una testimonianza interessante perché documentano quell'inevitabile precedente didattico e stilistico dal quale il compositore, in seguito, dovrà e potrà affran-

[20] Giuliano Simionato, *Il sodalizio artistico di Gabriele D'Annunzio e Francesco Paolo Tosti*, in «Atti e memorie dell'Ateneo di Treviso», nuova serie, numero 31 anno accademico 2013-2014, pp. 14-15.

[21] Alberto Mammarella, "Tosti, Francesco Paolo". *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 96, 2019. https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-paolo-tosti_%28Dizionario-Biografico%29/. Paolo Sullo, *Il solfeggio napoletano e gli schemi galanti: una sintesi*, in *La cantata da camera e lo stile galante. Sviluppi e diffusione della "nuova musica" tra il 1720 e il 1760*, a cura di Giulia Giovani e Stefano Aresi, Amsterdam, Stile Galante Publishing, 2017, pp. 193-214.

[22] Gianfranco Miscia (a cura di), *My Memories. L'archivio del compositore Francesco Paolo Tosti e della famiglia. Inventario.* Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi, Istituto della Zecca e Poligrafico dello Stato, 2009, capitolo 9, "Composizioni incomplete e abbozzi", paragrafo 3 ("Frammenti Musicali"), p. 88. Ringrazio la Biblioteca dell'Istituto Nazionale Tostiano, nella persona del dott. Gianfranco Miscia, per avermi fornito per tempo copia digitale dei documenti riprodotti.

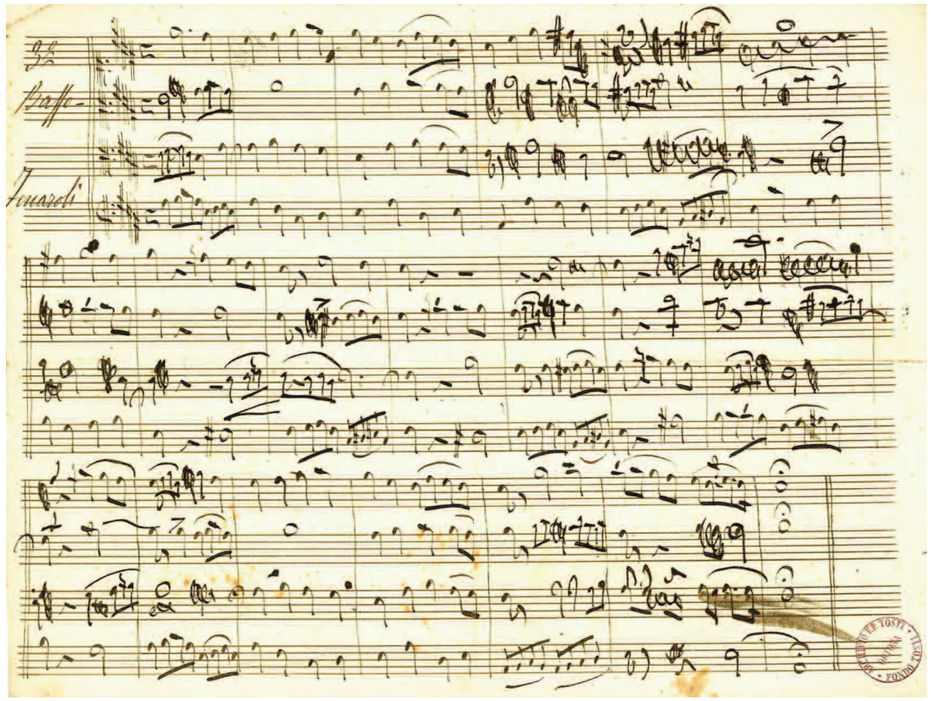
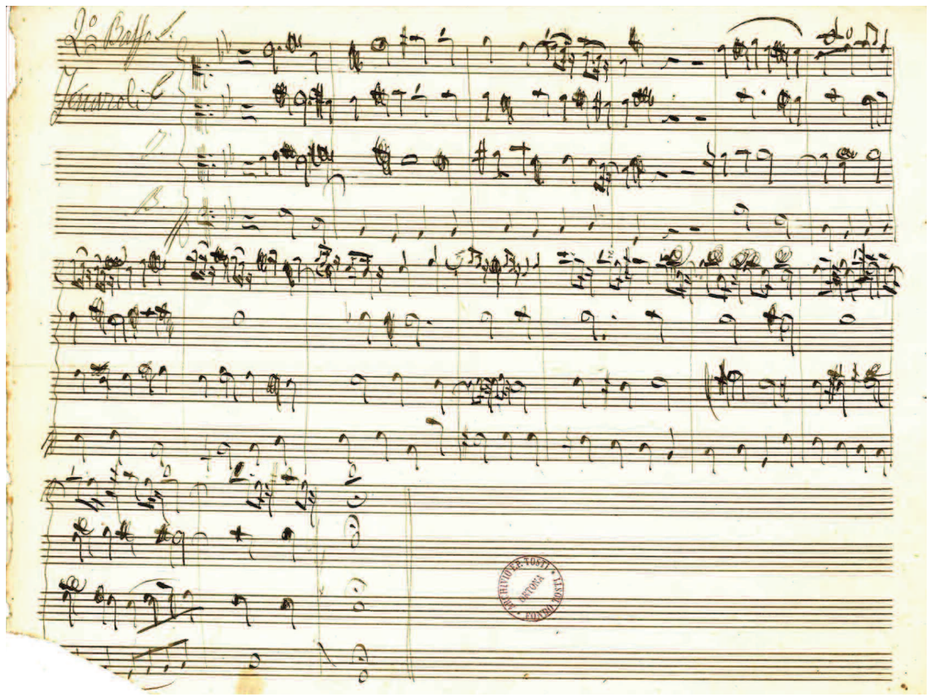


Figura 6

Figura 7



carsi. Esperienza giovanile *antica*, forse, ma mai sconfessata: ne è dimostrazione la conservazione stessa nell'archivio ortonese di queste due pagine.

Il momento di passaggio per la definizione del suo vero, nuovo stile, è forse proprio in testimonianze come questa. Approccio ben diverso, professionale direi, rispetto alla visione idealistica, certamente culturale ed enciclopedica, ma di fatto dilettantistica del d'Annunzio.

Pur trattandosi ancora di una semplice ipotesi, il concetto di *antico*, per il compositore ortonese, ha di conseguenza un significato completamente diverso da quello concepito dal Vate.

Resta l'idea di un'attenzione all'*antico* riguardo alla musica popolare: quella sì, per lui musica *storica*, nel senso di un retaggio culturale, presumibilmente destinato alla scomparsa in un futuro più o meno prossimo. Ad esempio, il documentato rapporto ed interesse di Tosti per la musica popolare abruzzese, dalla *Viuletta* concepita per il Circolo Michettiano del 1888 di Francavilla, alla raccolta di *Canti popolari abruzzesi trascritti da F. Paolo Tosti* editi dalla casa editrice milanese Ricordi nel 1910, sembrano porsi come vere e proprie pagine programmatiche nel progetto di un recupero di un patrimonio musicale, che presumibilmente cominciava ad essere visto già allora come storico, nonostante le radici culturali dell'Abruzzo fossero in quel momento ancora salde e vive.

Risulta evidente, alla luce di quanto sin qui affermato, che il Tosti presente nella Londra vittoriana non fosse particolarmente attratto dai pur interessanti avvenimenti del fenomeno della *Early Music Renaissance* inglese. Di attenzione a quel tipo di musica, Londra dedica ampio spazio sin dal 1726, quando Agostino Steffani (1655-1728) fonda la *Academy of Ancient Music*, attiva fino al 1802, con direttori quali Pepusch, Cooke e Arnold, e che presenta periodici concerti con musiche di almeno un secolo di vita, dal gregoriano al repertorio sacro latino. Un pur minore fattore di attenzione fu, nel 1896, il successo europeo riscosso dalla pubblicazione del *Liber Usualis* del repertorio gregoriano a cura dell'abbazia benedettina di Solesmes, in Svizzera, di cui si ebbe certamente sentore anche nell'Inghilterra di fine secolo.

Ma a questi precedenti, e alla contemporanea pionieristica e meritoria opera di Dolmetsch, Francesco Paolo Tosti, proprio in quanto erede cosciente e diretto di quella tradizione vista come *antica* dal d'Annunzio, per lui invece ancora vicina nel tempo e nello spazio, sembra essere semplicemente e stabilmente estraneo.

Quel *cembalo* dai valori decadenti poteva forse destare un punto di contatto tra Tosti e l'*antico*; tuttavia, questo contatto è mancato, esaurito nell'episodio di una sola *romanza da salotto*. Ma la composizione rimane comunque una testimonianza delle indubbie capacità musicali ed estetiche del musicista ortonese.

Tosti e Fogazzaro

Paola Besutti

Francesco Paolo Tosti (1846-1916) pose in musica una sola poesia di Antonio Fogazzaro (1842-1911), "Dimmi fanciulla", tratta da "Poesia dispersa" (Torino, Casanova, 1886), nuova appendice della raccolta "Valsolda". Edita in "Altre pagine d'album: 12 melodie" (Milano, Ricordi, 1889), la «melodia» in forma di duetto era stata composta pochi mesi prima a Villa d'Este (Cernobbio) durante una vacanza, ricca di incontri con musicisti, letterati e artisti della cerchia di Ricordi. La breve pagina di Tosti, posta a confronto con il «duettino» "Idillio cosacco" (1892), composto da Ettore Perosio (1861-1919) sugli stessi versi di Fogazzaro, viene riletta sullo sfondo delle dispute culturali e letterarie del momento.

Francesco Paolo Tosti (Ortona, 1846 - Roma, 1916) trasse i versi per le proprie composizioni vocali dalle opere di oltre ottanta poeti di vario rango, a lui contemporanei o antecedenti.[1]

I suoi profili biografici solitamente li enumerano, non tralasciando mai i maggiori, tra i quali Giosuè Carducci, in realtà presente un'unica volta in veste di traduttore dal tedesco di un intermezzo di Heinrich Heine (1797-1856), musicato da Tosti con il titolo di *Lungi, lungi* (Francavilla a mare, novembre 1880).[2] Sempre menzionato è anche Antonio Fogazzaro (Vicenza, 1842 - ivi, 1911), benché Tosti ponga in musica un solo suo testo.[3]

Nel panorama letterario italiano ed europeo del secondo Ottocento e del primo Novecento, Fogazzaro era una figura di riferimento. Controversa voce del mondo cattolico, egli ne incarnava l'irrequietezza, fra innovazione scientifica e patriottismo, il che rende degno di attenzione l'incontro fra il suo universo culturale e quello di Tosti.

[1] Eduardo Rescigno, *Poeti di Tosti*, in Francesco Sanvitale (a cura di), *Tosti*, Torino, EdT, 1991, pp. 107-126.

[2] Francesco Paolo Tosti – Giosuè Carducci (da Heinrich Heine), *Lungi. Romanzetta*, per contralto o basso e pianoforte, Milano, Ricordi, 1880; il brano per canto e pianoforte è menzionato in Francesco Sanvitale, *Catalogo delle opere*, in *Tosti* cit., pp. 257-294: n. 38, p. 263. La traduzione fu edita in Giosuè Carducci, *Poesie di Giosuè Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1906, pp. 602-603.

[3] Sulla traduzione da Heine nel contesto della produzione carducciana si rinvia a Francesca Cricco - Alessandro Maras - Antonio Rostagno, *Sintonie carducciane nei compositori italiani di fine Ottocento. Statistiche, i tardo-romantici, le avanguardie storiche: da Martucci a Casella*, in Lorenzo Battistini *et alii* (a cura di), *La letteratura e le arti*, Roma, Adi editore, 2018; la romanzetta di Tosti fu diffusa anche in trascrizione per mandolino (1891) e in traduzione inglese *Far away* (1893).

1. Fogazzaro e la musica

Le celebrazioni del centenario della morte di Fogazzaro (2011) sono state occasione per l'elaborazione, anche in campo musicologico, di interventi che hanno gettato un aggiornato sguardo di sintesi sui suoi rapporti con la musica. Inventariati ed editi i carteggi con i musicisti,[4] computate le ricorrenze musicali nelle sue opere,[5] censiti i brani vocali su suoi testi poetici,[6] ricostruiti i tentativi di collaborazione con gli operisti,[7] è maturata infatti l'esigenza, tuttora viva, di iniziare ad approfondire specifici temi e peculiarità.

Nella vita di Fogazzaro la musica fu una presenza significativa, seppur non prioritaria. Appassionato musicofilo, amava Johann Sebastian Bach (1685 - 1750), Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), Robert Schumann (1810 - 1856) ed era incuriosito dalle sperimentazioni musicali che, sul finire dell'Ottocento, cominciavano ad annunciarsi in Italia. Da altra prospettiva, i musicisti si interessarono alla sua opera letteraria. I suoi testi furono scelti in due casi come soggetti operistici. Franco Alfano compose l'opera *Miranda* in tre atti sull'omonimo poemetto (1896).[8] Marco Enrico Bossi iniziò a comporre *Marina di Malombra* (1908-12), su libretto di Renato Simoni e Luigi Orsini, tratto da *Malombra*; successivamente, Rinaldo Renzo Bossi, figlio di Marco Enrico, ispirato anche dal film *Malombra* (1942) di Mario Soldati, completò l'opera (1942-44), che però non fu mai rappresentata.[9]

I componimenti poetici di Fogazzaro godettero di fortune ancor più consistenti in ambito cameristico. La biblioteca Bertoliana di Vicenza custodisce gran parte dei suoi carteggi, compresi quelli con vari musicisti. Le lettere testimoniano come egli salutasse con favore, quasi incoraggiandoli, i progetti di musicazione di propri testi. Benché la sua presenza in campo musicale non sia paragonabile a quella di Pascoli o di d'Annunzio, almeno una trentina di musicisti lo scelse per le proprie canzoni o liriche vocali da camera: da Luigi Vannuccini (1828-1911), sino a Mario Pilati (1903-1938), passando per Gaetano Braga (1829-1907), Carlo Del Signore (1843-1897), F. P. Tosti (1846-1916), Gaetano Coronaro (1852-1908), Antonio Cicognani (1857-1934), Pier Adolfo Tirindelli (1858-1937), Vincenzo Gianferrari (1859-1939), M. E. Bossi (1861-1925), Ettore Perosio (1861-1919), Gellio Benvenuto Coronaro (1863-1916), Giovanni Tebaldini (1864-1952), Lorenzo Perigozzo (1866-1935), Leone Sinigaglia (1868-1944), Ernst Peters (1869-1929), Gaetano Tarantini (1872-1927), F. Alfano (1875-1954), Adolfo Gandino (1878-1940), Gennaro Napoli (1881-1943), R. R. Bossi (1883-1965), Riccardo Zandonai (1883-1944) e Guido Pannain (1891-1977). Si tratta di compositori, nati tra la metà dell'Ottocento e il primo Novcento, che pur sensibili ai venti di rinnovamento musicale, non presero posizioni di decisa frattura con la tradizione. Significativamente né Alfredo Casella (1883-1947), né Ildebrando Pizzetti (1880-1968) scelsero suoi componimenti, se non in anni molto giovanili.[10]

Se il rapporto più amichevole fu quello con Coronaro, i cui studi musicali furono materialmente sostenuti dal poeta, quello artisticamente più fruttuoso e intenso fu con Tebaldini. Conosciutisi nel 1890, anno in cui il maestro già dirigeva la Schola cantorum di S. Marco a Venezia, coltivarono il loro sodalizio sino alla scomparsa del letterato:

> Ella non può credere quanto il suo nome e le sue opere, lette da me con avidità, rilette con gioia intima, quasi con sublime trasporto, abbiano influito sulla mia esistenza, negli studi e negli affetti, come sul sentimento e sul pensiero. […] la mia anima si è aggrappata ad un ideale sereno di vita, di religione, soltanto dopo aver lette le opere sue. Con *Valsolda* e *Daniele Cortis* ho attraversato l'Italia. […] Allorquando vinto da un solo pensiero, quello di dedicarmi ad un ramo d'arte negletto – la musica sacra secondo le antiche tradizioni e l'ideale liturgico – viaggiai alla volta della Germania, l'animo mio era tutto rapito dalla lettura di *Miranda* e del *Mistero del poeta*. […] in uno di questi momenti ho voluto provarmi a musicare alcune delle sue poesie.[11]

Così scriveva Tebaldini a Fogazzaro nel 1891 in una lunga e appassionata missiva, rivelatoria di quale reazione potessero suscitare in un giovane artista i suoi versi e i suoi romanzi di formazione sentimentale. Lo scrittore, toccato dall'ispirato trasporto del musicista, assistette personalmente a Venezia ai suoi esperimenti di archeologia liturgico-musicale. Anche in campo profano, Fogazzaro fu il poeta che più ispirò Tebaldini. Essi furono in reciproco contatto per oltre un ventennio.[12]

La rilettura di carteggi come questo, contribuisce in modo significativo al dibattito, tuttora bisognoso di specifiche riflessioni, su come gli ideali di rinnovamento modernista, religioso e politico, abbiano attraversato contemporaneamente i campi della letteratura e della musica, con esiti sintonici o di disallineamento.

Il tema è vasto e sfuggente, tuttavia il confronto – per esempio, fra diversi atteggiamenti compositivi in rapporto a un medesimo testo poetico, come nel caso delle melodie per canto e pianoforte *Di te!* di Tirindelli[13] e *Tempesta d'amore* di Tebaldini, composte sugli stessi versi di Fogazzaro – può aiu-

[4] Oreste Palmiero (a cura di), *'Io ti baciavo in sogno'. Fogazzaro e i musicisti,* Vicenza, Accademia Olimpica, 2004.
[5] Renzo Bragantini, *Temi e motivi musicali nella narrativa di Fogazzaro*, in Adriana Chemello e Fabio Finotti (a cura di), *Fogazzaro nel mondo*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013, pp. 195-212.
[6] Antonio Rostagno, *Fogazzaro nella ricezione dei compositori. Cultura e musica nell'età umbertina-giolittiana*, in *Fogazzaro nel mondo* cit., pp. 127-181.
[7] Palmiero (a cura di), *'Io ti baciavo'* cit., *passim*.
[8] Ivi, pp. 41-44.
[9] Su *Marina di Malombra* si rinvia a Palmiero (a cura di), *'Io ti baciavo'* cit., pp. 7-37, 45-59 (carteggio), 191-246 (edizione del libretto).
[10] Per un ulteriore approfondimento su questo aspetto si rinvia a Cricco - Maras - Rostagno, *Sintonie carducciane* cit., *passim*.
[11] Palmiero (a cura di), *'Io ti baciavo'* cit., pp. 131-137, Venezia, 5 febbraio 1891, Tebaldini a Fogazzaro.
[12] Il carteggio fra Fogazzaro e Tebaldini è edito in Palmiero (a cura di), *'Io ti baciavo in sogno'* cit., pp. 130-173. La raccolta più significativa, legata ai testi di Fogazzaro è: Giovanni Tebaldini, *Ebbrezze de l'anima. Sei liriche per canto e pianoforte* op. 7, Bologna, Tedeschi, 1897, alla quale il poeta collaborò personalmente, tra l'altro, nella scelta dei titoli dei brani e della raccolta stessa.
[13] Pier Adolfo Tirindelli, *Di te!*, Milano, Ricordi, 1902, canzone composta su *Come un vivo sepolto*, inclusa in Antonio Fogazzaro, *Poesie scelte*, Milano, Baldini e Castoldi, 1898. Le opere di Tirindelli sono catalogate in Camilla Delfino, *Pier Adolfo Tirindelli. Gli anni veneziani (1884-1896)*, in Francesco Sanvitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, Torino, EdT, 2002, pp. 539-580: 550-580.

tare a enucleare almeno linee di tendenza significative. Nel caso qui menzionato, se il brano di Tebaldini esemplifica la declinazione della poesia nel genere della lirica vocale da camera, quello di Tirindelli ben rappresenta la sua più disinvolta traduzione nella forma della canzone.

Non risulta, almeno sino a ora, che Fogazzaro e Tosti siano stati personalmente in contatto, tuttavia l'incontro avvenne, in via mediata, sull'onda dei successi del letterato. Anche in questo caso, Tosti non fu l'unico compositore a scegliere quei versi.

2. *Dimmi fanciulla*: Tosti e Perosio

La prima edizione della raccolta di poesie *Valsolda* (1876)[14] non fu accompagnata da grande clamore. Il giovane Fogazzaro era allora reduce dal primo esperimento poetico di *Miranda* (1874)[15] e stava gradualmente maturando la vena di romanziere che, con *Malombra* (1881),[16] *Daniele Cortis* (1885),[17] *Il mistero del poeta* (1888)[18] e, soprattutto, *Piccolo mondo antico* (1895),[19] lo avrebbe consacrato fra gli autori italiani più affermati, sebbene non da tutti amato. Come spesso accade, il successo dei romanzi e i dibattiti fra estimatori e detrattori riaccesero l'interesse degli editori e del pubblico anche per le opere precedenti, *Valsolda* fra di esse. Vivente l'autore, la raccolta infatti fu ripubblicata e accresciuta almeno quattro volte,[20] ricevendo poi numerose fortunate edizioni postume.

L'innocenza di *Valsolda*, letta sullo sfondo dei vari carteggi ed eventi di quegli anni, appare, con evidenza, molto più apparente che reale. Com'è noto, Fogazzaro amava profondamente la montagna e trascorreva lunghi periodi estivi nel borgo di Oria nel comune di Valsolda, nella villa sulla riva comasca del lago di Lugano:

> Un lago tortuoso che sbuca a ponente, chi sa d'onde, dietro un promontorio scosceso, e scompare a levante, chi sa dove, dietro un'umile punta; tutto all'ingiro grandi montagne che affondano le radici nelle acque verdi e le serrano da ogni lato e vi specchiano la loro deserta maestà; una timida frotta di paeselli, parte appiattati nell'ombra d'una valle, parte nascosti al sole tra viti ed ulivi, ma pronti, si direbbe, a rintanarsi al primo rumore insolito; ecco la scena di questi versi.[21]

La quiete del lago, le vette circostanti, le ascese saranno sempre parte del suo vissuto personale e letterario, nonché elementi che cementeranno l'amicizia con Giacosa,[22] come lui appassionato di montagna e di alpinismo.[23] Valsolda è il luogo di ispirazione delle «tenui composizioni» poetiche, così definite da Fogazzaro stesso, che ne ammette le discontinuità stilistiche, per lui non riprovevoli, ma sanzionate invece da certa critica alla prima uscita editoriale:

> La scuola conservatrice tiene che, nella poesia seria, lo stile abbia sempre ad essere elevato e sfarzoso, e che il linguaggio poetico, eletta falange di frasi e di vocaboli illustri, debba rompere sdegnosamente il volgo minuto degli altri senza mescolarglisi mai; la scuola democratica tiene invece che convenga rinunciare a quel vanitoso stile poetico *et pompis ejus*, ed abolire, nel popolo dei vocaboli, ogni privilegio di casta; pare anzi non guardar pel sottile neppure alla loro cittadinanza.[24]

Egli giustifica le proprie 'amate' discontinuità stilistiche, tra «stile sussiegato e modesto», tra «linguaggio nobile e popolano»,[25] con la passione e con la dedica all'«amica tenera» che, nel ripensamento poetico, avrebbero ispirato quei versi:

> Al postutto, se qualcuno legge i miei versi non chiegga loro tante ragioni, perché il santo vero è questo: io li ho scritti, con assai maggior passione che arte, per un'amica tenera de' primi e, spero, degli ultimi anni miei, la quale a me ha dato molte ore felici, e non darebbe un sasso, una foglia per tutte le dottrine de' letterati. Per amore li ho scritti, per amore li pubblico; essendo quest'amica umile, povera, oscura.[26]

Tuttavia, è evidente come, dietro a ogni ritrosia e modestia, sventoli una bandiera poetica, influente anche sulle scelte dei musicisti, sulla quale si tornerà fra breve. Nel ripubblicare dopo un decennio (1886) quelle poesie, Fogazzaro scelse, significativamente, di mantenere la *Prefazione* alla prima edizione e di aggiungervi, come un corpo coerente eppur autonomo, le liriche raggruppate sotto il titolo di *Poesia dispersa*:

> Valsolda si ristampa qui per la prima volta dopo la edizione a parte che ne feci nel 1876. Dei componimenti già usciti sotto quel titolo, uno solo non ricompare nel presente volume; alcuni vi arrivano rifatti presso che di sana pianta; i più, ritoccati. La *Tempesta estiva* e le strofe contrassegnate con tre asterischi furono scritte dopo il 1876. Delle liriche staccate, che raccolsi sotto il titolo di *Poesia dispersa*, le più sono inedite o almeno fuori commercio.[27]

[14] Antonio Fogazzaro, *Valsolda*, Milano, Brigola, 1876; da notare che uno dei rari esemplari di questa edizione è conservato nella biblioteca di Guardiagrele.
[15] Antonio Fogazzaro, *Miranda*, Firenze, le Monnier, 1874.
[16] Id., *Malombra*, Milano, Brigola, 1881.
[17] Id., *Daniele Cortis*, Torino, Casanova, 1885.
[18] Id., *Il mistero del poeta*, Milano, Galli, 1888.
[19] Id., *Piccolo mondo antico*, Milano, Galli, 1895.
[20] Id., *Valsolda*, Torino, Casanova, 1886[2]: contiene la prima edizione di *Poesia dispersa*. Le successive edizioni furono: Milano, Galli, 1897; Milano, Baldini e Castoldi, 1898.
[21] Fogazzaro, *Valsolda*, 1886[2] cit., p. I, *Prefazione* alla prima edizione, datata settembre 1875. Grazie al pronipote di Fogazzaro, marchese Giuseppe Roi, la villa di Oria è ora visitabile come parte del Fondo Ambiente Italiano; nella stessa fu scritto, tra l'altro, *Piccolo mondo antico*.
[22] Antonio Fogazzaro - Giuseppe Giacosa, *Carteggio (1883-1904)*, in Oreste Palmiero (a cura di), Vicenza, Accademia Olimpica, 2010 (I quaderni dell'Accademia Olimpica. Collana Fogazzaro, diretta da Fabio Finotti, IX); sul carteggio si veda anche Francesca Calligaris, *Il carteggio fra Giuseppe Giacosa e Antonio Fogazzaro*, in Gilberto Pizzamiglio - Fabio Finotti (a cura di), *Antonio Fogazzaro tra storia, filosofia, critica,* Vicenza, Accademia Olimpica, 1999, pp. 165-176.
[23] Per una riflessione fra musicisti e montagna si rinvia a Paola Besutti, *'Ce qu'on entend sur la montagne': musica, montagna e alpinismo*, «Atti e memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», LXXXVII, 2019, pp. 211-234.
[24] Fogazzaro, *Valsolda*, 1886[2] cit., p. XIV, *Prefazione*.
[25] Ivi, p. XV.
[26] Ivi, p. XVI.
[27] Ibid.

Dunque, le composizioni di *Poesia dispersa* vennero presentate al pubblico per la prima volta nel 1886. La raccolta presentava in un caso un'esplicita destinazione musicale:

> IX.
> MONTANINA
> (per musica)
> Scende al pian la montanina,
> Va pel ciel la sua canzon;
> L'ombra incontro le cammina,
> Piange il vento pei burron.
>
> Ella vien cantando il riso,
> Le dolcezze de l'amor;
> E miseria mostra in viso,
> Mostra l'improbo lavor.
>
> Ma per lei, o sole, un'ora
> Non avesti di piacer!
> L'ombra nera la divora;
> Tace triste sul sentier.[28]

I versi di *Valsolda*, pur non essendo pensati per la musica,[29] ripresero vigore anche in virtù dell'amicizia fra Fogazzaro e Giacosa. Sarà infatti Giacosa stesso a favorire il progetto di ripubblicazione della raccolta da parte dell'editore Casanova.[30] Tosti non rivolse la propria attenzione a versi vocati alla musicazione, come la citata *Montanina*, ma si applicò invece a un testo di una evanescenza e allusività vagamente simboliste:

> XIII.
> IDILLIO COSACCO
> Dimmi, fanciulla; dove dormiremo?
> — Là, sotto quell'abete, in mezzo al prato.
> Su qual guanciale, dimmi, poseremo?
> — Saranno l'erbe il letto delicato.
> Fanciulla, e ricoprirci, come mai?
> — De l'alta notte con l'oscuro manto.
> E chi ci desta al novo giorno, il sai?
> — De gli augellini vispi il gaio canto.
> Allor, lavarci, in qual sorgente pura?
> — Ah tu ne la rugiada ed io nel pianto.

[28] La poesia fu musicata da Tebaldini e da Sinigaglia. La Montanina era anche la denominazione della villa che Fogazzaro fece costruire a Velo d'Astico, nell'omonima valle, teatro del romanzo *Daniele Cortis*. Per uno sguardo di sintesi sulle composizioni di Tebaldini su testi di Fogazzaro si veda Fulvia Pellizzari, *Giovanni Tebaldini musicista di Antonio Fogazzaro*, «Quaderni di musicologia dell'Università di Verona», II, 2009, pp. 157-182.
[29] Si ricordi, tuttavia, che proprio in questo periodo veniva teorizzata la vocazione musicale di ogni forma d'arte, come è stato argomentato in Mario Cimini, *'Ogni arte aspira costantemente ad una dimensione musicale': l'intreccio tra letteratura e musica in D'Annunzio, Pascoli, Conti e negli esteti italiani 'fin de siécle'. Introduzione*, in Battistini (a cura di), *La letteratura italiana e le arti* cit., pp. 1-2.
[30] Fogazzaro - Giacosa, *Carteggio* cit., p. 7, lettera da Torino, 24 aprile 1883, Giacosa a Fogazzaro.

Datato sul manoscritto «Villa d'Este, ottobre 1889»,[31] il brano di Tosti compare, con il titolo *Dimmi fanciulla* (Fig. 1), nella raccolta *Altre pagine d'album: Dodici melodie* (Fig. 2), pubblicata nel mese di dicembre dello stesso anno.[32] La dedica, riportata sulla stampa, è al «carissimo Carlo Albanesi», pianista e compositore (1856-1926), vicino a Tosti e da questi aiutato nella carriera londinese, che lo porterà a ricoprire la cattedra di pianoforte alla Royal Academy.

Per ora non risulta che Tosti e Fogazzaro siano stati in contatto diretto e, dunque, tutto porta a concludere che il compositore abbia conosciuto quel testo poetico attraverso la fortunata edizione, relativamente recente, di *Poesia dispersa*, contenuta in *Valsolda*. Come si diceva, Fogazzaro poteva ormai dirsi una celebrità, controversa, ma non trascurabile. Non è dato sapere se l'incontro di Tosti con i versi fogazzariani sia avvenuto in circostanze di libera scelta di lettura o,[33] più probabilmente, su sollecitazione della cerchia di Giulio Ricordi, raccolta attorno a Villa d'Este di Cernobbio sul lago di Como. In quel luogo, così vicino a Valsolda, Tosti passò un periodo di vacanza da metà settembre 1889,[34] dopo il suo ritorno da Londra.[35] A Villa d'Este egli organizzò un concerto di beneficenza (21 settembre 1889) a favore degli asili infantili locali, nel quale furono eseguite anche tre sue celebri «melodie».[36] Se si vuole dar fede alla datazione del manoscritto, la musicazione di *Dimmi fanciulla*, risalendo al mese di ottobre, fu successiva a quell'evento. La recentissima composizione

[31] La data di composizione è riportata sulla versione manoscritta, conservata a Milano, Archivio Ricordi; il brano è menzionato in Sanvitale, *Catalogo* cit., n. 107.12, p. 271.
[32] Francesco Paolo Tosti - Antonio Fogazzaro, *Dimmi fanciulla*, in *Altre pagine d'album. Dodici melodie*, Milano, Ricordi, [1889], pp. 42-45; la data dell'edizione si desume dalla «Gazzetta musicale di Milano», XLIV, n. 53, 29 dicembre 1889, p. 854, dove si precisa che è disponibile l'«edizione completa per soprano o tenore» e l'«edizione completa per mezzo-soprano o baritono»; la raccoltà fu poi depositata alla prefettura di Milano il 15 febbraio 1890, come si desume, tra l'altro, nell'esemplare conservato a Roma, Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia, busta 538.4: «Biblioteca dei Depositi per Diritti d'autore n° 29634, presentata il 5 febbraio 1890 alla Prefettura di Milano».
[33] Per riflessioni sul tema delle scelte poetiche in ambito musicale, si rinvia a un imprescindibile classico della musicologia: Nino Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997.
[34] «Gazzetta musicale di Milano», XLIV, n. 37, 15 settembre 1889, pp. 582-583: «Villa d'Este, sul Lago di Como, ospita in questi giorni parecchie celebrità e notabilità artistiche: fra queste F. Paolo Tosti, che se è il più popolare fra gli autori, è altresì il più *entouré*, il più simpatico ad ambo … i sessi: ciò che è tutto dire […]. A pochi minuti da Cernobbio, al confine svizzero, dimora Giacomo Puccini, che fa rare apparizioni a Villa d'Este, sempre armato di qualche misterioso scartafaccio!».
[35] «Gazzetta musicale di Milano», XLIV, n. 36, 8 settembre 1889, p. 578: «Dopo una lunga assenza dall'Italia, è giunto in Milano da Londra Francesco Paolo Tosti. Abbiamo riveduto con tanto maggior piacere l'ottimo nostro amico, in quanto che gode di eccellente salute. Tosti ha già consegnato all'editore i manoscritti delle nuove sue romanze, da pubblicarsi come al solito verso la fine d'anno: i pochi che hanno avuto la fortuna di udirle, ne rimasero entusiasti, e le giudicarono fra le più riuscite composizioni del Tosti. Aspettiamo dunque di unire i nostri applausi a quelli di coloro che ebbero la fortuna di una primizia così ghiotta». L'articolo è menzionato in Sanvitale (a cura di), *Tosti* cit. pp. 18, 58.
[36] «Gazzetta musicale di Milano», XLIV, n. 37, 15 settembre 1889, p. 612, riporta il programma del concerto di beneficenza; di Tosti furono eseguite le «melodie»: *Ideale*, *Povera mamma*, *Povero amore*, il programma prevedeva poi brani di Charles Gounod, Augusto Rotoli, Giuseppe Verdi, Gioachino Rossini, Luigi Denza, Augusta Holmés, Wolfgang Amadeus Mozart; al pianoforte si avvicendarono Tosti e Giulio Ricordi; il concerto fu recensito in «Gazzetta musicale di Milano», XLIV, n. 38, 22 settembre 1889, pp. 625-626, trascritto in Sanvitale (a cura di), *Tosti* cit. pp. 58-60.

giustificherebbe la collocazione del brano all'ultimo posto nella raccolta di «melodie», che di lì a poco sarebbe stata pubblicata. Resta il fatto che, da *Valsolda* e *Poesia dispersa*, silloge vasta e polimorfica, sia stato scelto questo solo breve idillio, concentrato in una manciata di dieci versi, forse musicato quasi per gioco durante l'*otium* a Cernobbio.

Rispettando la struttura dialogica del testo, la «melodia» di Tosti è concepita per due voci e pianoforte; l'editore predispose una duplice versione: una per due voci acute (soprano o tenore), l'altra per tessiture più gravi (contralto o baritono). Le voci sono sempre in alternanza ma, non a caso, vengono riunite sulle parole finali «ed io nel pianto», sottolineando così, a differenza dell'eloquio poetico, la previsione di un triste risveglio, dopo l'incanto notturno, non solo per la fanciulla, ma per entrambi gli amanti.

Composto in sol maggiore, il duetto si muove in una tranquilla estensione, compresa nei limiti del pentagramma, che scivola sul ritmo di terzine in quattro quarti. Il dialogo è quieto, sognante, da ninna nanna quasi popolareggiante. La versificazione è rispettata e tradotta in una geometrica e proporzionata durata musicale: una battuta di introduzione, due per ogni verso, tranne che l'interrogativo sospeso e ripetuto sulla parola «Allor?» (bb. 8-10) e per l'ultimo verso ripetuto tre volte, in alternanza fra le voci, ma con le ultime quattro parole all'unisono, come si diceva.

L'impianto armonico è stabile, ma screziato con essenzialità. L'andamento cullante è predominato per i primi quattro versi (bb. 1-10) dall'oscillazione fra primo e quinto grado per le domande, fra quinto, sesto e primo grado, o fra quarto, quinto e primo grado per le risposte. Non proprio una tempesta, ma una piccola brezza armonica agita la sezione centrale: mossi dall'oscillazione fra terzo e settimo grado i versi cinque, sei e sette (bb. 10-15), l'apice è toccato nei versi otto e nove (bb. 16-20) con l'unica modulazione a sol minore, e il gioco fra settime di varie specie. La quiete della ripresa armonica al verso nove (bb. 20-22) non dura a lungo, poiché Tosti affida alla sequela delle settime sul secondo grado l'evocazione del turbamento per il ritorno alla realtà del giorno, con le sue contraddizioni e contrizioni.

La forma scelta da Tosti per questo idillio di dieci versi è, dunque, un duetto melodico quasi sussurrato. Le scelte musicali sono minimali, eppure l'effetto di straniamento sognante del testo di Fogazzaro è mimeticamente rafforzato. L'intuizione compositiva spesso consiste proprio nella capacità di produrre un organismo poetico e musicale talmente coeso, da sembrare frutto di un'unica mente creatrice. L'andamento aforistico di poesia e musica appaiono qui perfettamente rispecchiantisi, ma le scelte compositive avrebbero potuto orientarsi diversamente. In tale prospettiva, interrompendo solo momentaneamente la riflessione su questa «melodia» tostiana, è utile un confronto con il «duettino» di E. Perosio, composto su questa stessa poesia, ma con esiti molto differenti.

Il compositore e direttore d'orchestra genovese E. Perosio era figlio del critico d'arte e musicista dilettante Giuseppe Perosio (1844-1922), amico di Giuseppe Verdi. Dopo la formazione nella città natale, Ettore intraprese una brillante carriera internazionale di direttore d'orchestra, che lo portò anche nel nord e nel sud America. Compose brani cameristici vocali e strumentali, nonché cinque opere. La prima, *Adriana Lecouvreur*, scritta su libretto del padre, basato sullo spettacolo teatrale che avrebbe ispirato anche Francesco Cilea, debuttò (Genova, Teatro Paganini, 13 gennaio 1889)

nello stesso anno in cui Tosti scrisse *Dimmi fanciulla*.[37] Non è dato sapere quando Ettore compose il proprio *Idillio cosacco* sugli stessi versi di Fogazzaro scelti da Tosti, ma la datazione della prima edizione consente almeno di fissare al 1892 il *terminus ante quem.*[38] Pur non potendo dettagliare la cronologia compositiva, è possibile quindi collocare entrambe le musicazioni in un periodo di poco successivo all'edizione del 1886 della raccolta aggiornata di Fogazzaro, nonché considerarle quasi contemporanee fra loro. È possibile che E. Perosio conoscesse, attraverso l'edizione Ricordi, la «melodia» di Tosti, tale eventualità tuttavia non è documentata.

Anzitutto le due composizioni si distinguono fra loro proprio nell'esplicitazione della fonte letteraria. Tosti, come si diceva, trascura il titolo originario della poesia in favore dell'incipit poetico, *Dimmi fanciulla*, dichiarandone il nome dell'autore, ma non la fonte. E. Perosio, invece, ricalca il titolo della poesia di Fogazzaro, *Idillio cosacco*, dedicandole la copertina della propria edizione (Fig. 3), completa della citazione, seppur scorretta, del volume dal quale è tratta.[39]

In questa attenzione per la fonte letteraria si può intravvedere l'influsso del padre, critico e scrittore. Anche E. Perosio sceglie la forma del «duettino» per riprodurre la struttura dialogica della poesia, il rapporto con il testo è però diverso (Fig. 4). L'eloquio appare infatti spezzato: i versi spesso interrotti, le parole ripetute, la durata poetico-musicale più estesa (81 battute):

Dimmi fanciulla … Dimmi, …
Dove … Dove dormiremo?
Là … Là …Sotto quell'abete in mezzo al prato
Su qual guancial … Dimmi poserem?
Saranno l'erbe il letto delicato!
Saranno l'erbe il letto delicato!
Fanciulla, e ricoprirci, come mai, dimmi fanciulla?
[…]

L'andamento ternario imprime al trascorrere musicale una fluida scorrevolezza, ma non placida. La tonalità d'impianto, mi bemolle maggiore, è continuamente mossa alla ricerca di combinazioni armoniche ricercate. L'andamento melodico è anch'esso cromaticamente frastagliato e interrelato con la scrittura pianistica, tutt'altro che gregaria. La differenza fra ruolo maschile e femminile è rispecchiata da una scrittura differentemente connotata, rispettivamente piana e diatonica l'una, più spezzata e cromatica l'altra. Senza scendere nel dettaglio analitico, l'effetto complessivo di *Idillio cosacco* è prossimo alla forma del Lied, o ancor più della *chanson française*.

Anche in questo caso, dunque, le due musicazioni, pur partendo da uno

[37] *Perosio Ettore*, in Alberto Basso (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti,* Torino, UTET, 1988, *Le biografie*, vol. V, p. 648.
[38] Ettore Perosio, *Idillio Cosacco. Dal Volume Valsalda Poesie disperse* [sic] *di A. Fogazzaro. Duettino per mezzo soprano e baritono con accompagnamento di pianoforte*, Torino, Giudici & Strada, [1892].
[39] *Ibid.*

stesso testo, e dalla comune idea del duetto, esplicitano due approcci fra loro diversi. La composizione di Tosti evoca uno stato di tenerezza affettiva primigenia, nella minimalità di una veste compositiva di sapore nativo. Il duetto di E. Perosio coglie del testo di Fogazzaro il languore e il sentimentalismo più esasperato. Ferma restando la piena libertà dei musicisti nei confronti del testo poetico, trattandosi in questo caso di stretta contemporaneità fra linguaggi creativi, ci si potrebbe chiedere quale delle due letture cogliesse meglio l'intenzione del poeta. Tuttavia, proprio la temperatura culturale di quel momento potrebbe rendere questo quesito più che mai inopportuno.

Con falsa modestia Fogazzaro si dichiarava alieno dalle analisi letterarie, ma con l'amico Giacosa non temeva di mettersi a nudo come lettore e scrittore. Così scriveva:

> Carissimo Amico
> Ho letto finora soltanto le prime tre novelle.[40]
> Non aspetto d'aver finito il volume a dirti che ne sono entusiasta. Adesso vorrei essere una testa critica per meditare e analizzare il mio sentimento; con la testa che vi rinuncio. Se poi racconto a me stesso le novelle non lo intendo. Credo che l'interesse sarà prodotto dalla straordinaria vita, dall'accento tanto veritiero delle tue novelle. La prima mi ha fatto fortemente pensare, e neppur di questo so il perché, al Massimo d'Azeglio di *Ricordi*. Ah come t'invidio quella verità, come sento che la mia è, in paragone studiata, stentata e fredda! Leggendo la seconda m'è venuto qualchevolta in mente Giovanni Verga, forse per la cura e il dettaglio della descrizione. Ma il Verga pure è studiato e fredda la sua parte. In noi si sente che cerchiamo l'arte, o, per meglio dire, si sente l'arte stessa: tu sei tutto natura, specialmente nella prima e nella terza <novella>. Già devi amar molto quei paesi e quella gente; è un gran aiuto. Non t'invidio mica, del resto, sai; ti ammiro e ti abbraccio con gran gioia di sentirti così superiore. Che contrasto di questo libro con i tuoi drammi medioevali! Non pare lo stesso autore. Non posso stancarmi di ripensare che vive una parentela fra te e d'Azeglio. Qualche volta guarda come sono assurdo!, vorrei che tu scrivessi meno bene per assomigliargli di più. Perché io adoro lo *scriver male* di d'Azeglio. Come vedi il tuo libro mi va mettendo in quella esaltazione di spirito che fa dire delle bestialità. Quando lo avrò finito ti riscriverò e se il mio entusiasmo si sarà abbassato, lo dirò schietto.
> Casanova mi scrive che riceverò *Valsolda* ma intanto non l'ho ancora ricevuta.
> Addio. Mille cose amichevolissime a ogni Giacosa; a te in particolare un abbraccio dal
>
> tuo
> A. Fogazzaro[41]

La ricerca della verità, della natura, dello «scriver male», sono i temi che ricorrono proprio nei mesi in cui *Valsolda* stava per rinascere editorialmente, o forse sarebbe meglio dire per nascere, data la scarsa circolazione dell'edizione di dieci anni prima. Nella *Prefazione* egli non manca di ribadire la propria volontà di liberarsi dai vincoli e dalle etichette di scuola:

[40] Giuseppe Giacosa, *Novelle e paesi valdostani*, Torino, Casanova, 1886.
[41] Fogazzaro - Giacosa, *Carteggio* cit., pp. 52-53, Vicenza, 10 febbraio 1886, Fogazzaro a Giacosa.

> Nel lavorare alle tenui composizioni che ho raccolte sotto il titolo *Valsolda*, perché questa è la loro scena comune, pensai al grave pericolo di cadere nello stesso ibridismo d'ispirazione, di stile e di linguaggio in cui è caduto lo scenografo. Un tale ibridismo, singolarmente per lo stile ed il linguaggio, è giudicato e proscritto in Italia dalle scuole letterarie più avverse tra loro.[42]

Nell'ammettere dunque di essere egli stesso talvolta caduto nell'«ibridismo», ovvero nell'accostamento di stili, linguaggi, ispirazioni diverse, egli innalza tale multiformità a qualità e non a vizio. In tal senso, la flebile «melodia» di Tosti, e la versione più intellettuale di E. Perosio sembrano, proprio con la loro diversità, realizzare una libertà creativa che, a livello forse più teorico che pratico, Fogazzaro si proponeva di interpretare. Seppur concepite separatamente, le due composizioni rilette insieme realizzano, in questo specifico caso, l'ibridismo del dialogo amoroso, nel quale si intrecciano la passione, il dubbio e la fuggevole freschezza dell'attimo.

Come direbbe Fogazzaro, al «postutto» Tosti verosimilmente non si inoltrò in analisi critiche e letterarie, ma forse si rispecchiò nell'appello al diritto di cittadinanza dell'espressione artistica dettata dall'impulso creativo. L'intuizione compositiva, nella sua semplicità, appare in *Dimmi fanciulla* veritiera e consonante con quella ricerca poetica. Questo appare a una rilettura postuma, ma forse non solo a quella postuma.

Oltre ai meri motivi commerciali, anche l'implicito rinvio a questo *milieu*, rappresentando un valore aggiunto, forse incoraggiò l'inclusione dell'esile *Dimmi fanciulla* nel quaderno di melodie, caldeggiato e pubblicato da un Ricordi, sempre aggiornato e vigile.

[42] Fogazzaro, *Valsolda*, 1886[2] cit., p. XV, *Prefazione*.

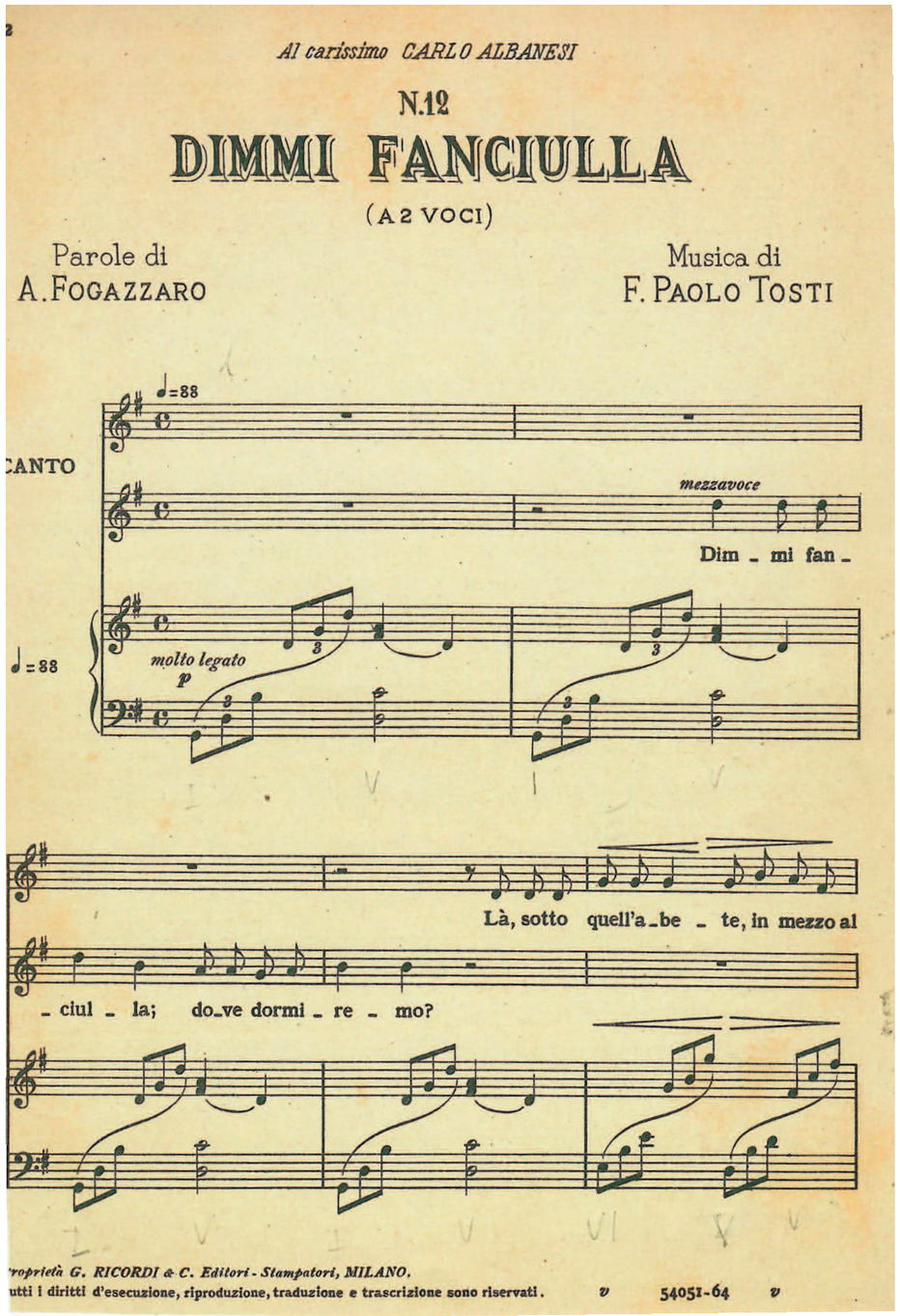


Figura 1: F. P. Tosti, Dimmi fanciulla, *da* Altre pagine d'album. Dodici melodie*, Milano, Ricordi, 1889, p. 42.*

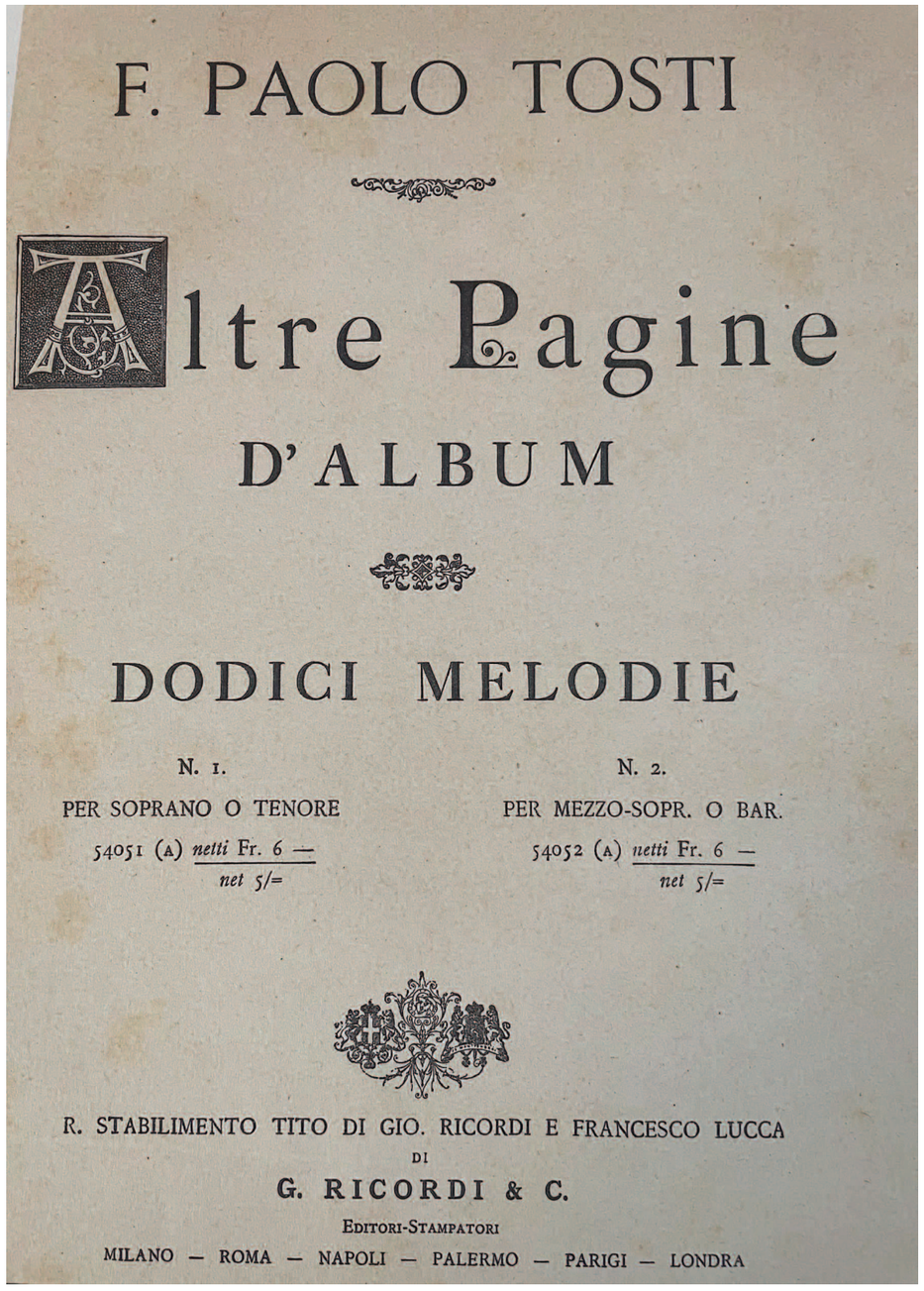


Figura 2: F. P. Tosti, Altre pagine d'album. Dodici melodie*, Milano, Ricordi, 1889, frontespizio.*

Figura 3: E. Perosio, Idillio Cosacco, *Torino, Giudici & Strada, 1892, copertina.*

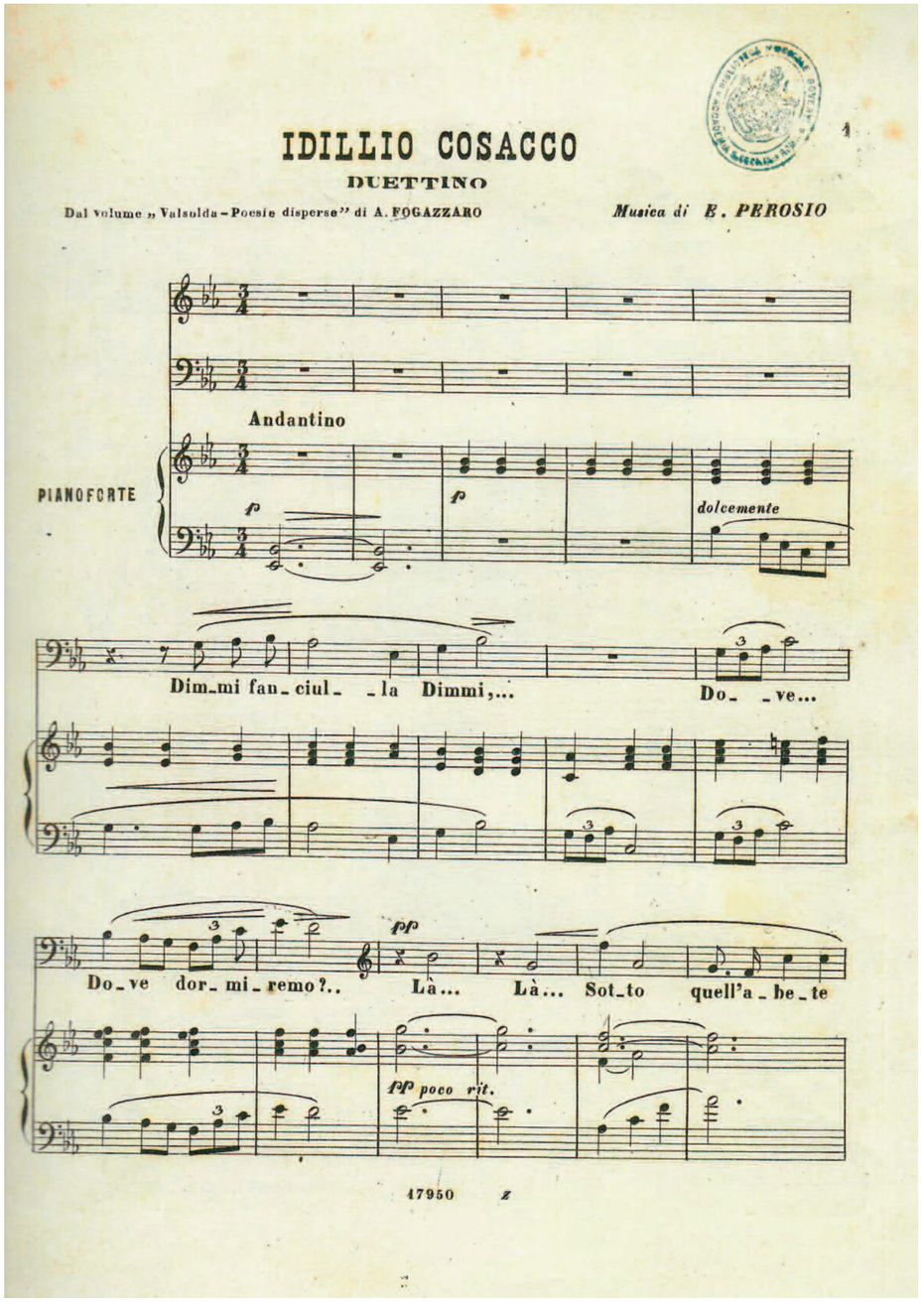


Figura 4: E. Perosio, Idillio Cosacco, *Torino, Giudici & Strada, 1892, p. 1.*

Liriche da camera, romanze da salotto: Sgambati e Tosti, in quale tempo?

Francesca Piccone

Per Roma, l'arco temporale compreso fra la Belle Époque fino al primo conflitto bellico, profila un peculiare momento di emancipazione dal genere operistico attraverso una rinnovata offerta musicale: la romanza da salotto pervasivamente s'impone nel contesto dei salotti musicali romani, e il 'caso' Tosti diviene l'emblema del momento per tale genere.

Per converso, il presente contributo vorrà soffermarsi su una differente produzione vocale coeva a quella tostiana, ossia le liriche da camera di Giovanni Sgambati, con l'obiettivo di meglio definirne gli esiti della scrittura pianistica e vocale, oltre che puntualizzare i reciproci rapporti con il sostrato culturale sotteso alle liriche, quanto alle romanze.

Negli interstizi della storia

Definire 'il tempo' di un compositore significa collocare la sua multiforme e complessa figura nel micro e nel macro del quadro della vita culturale e della società del suo tempo, indagando negli 'interstizi' del quotidiano - anche insoliti e meno scontati - altresì in quelle pieghe non ancora 'inventariate' dalla storiografia; parimenti, definirne 'il tempo' implicherà comprendere, rileggere o eseguire la sua produzione - edita, inedita o non portata a ultimo compimento - motivandone i processi compositivi e le scelte linguistiche e stilistiche proprio alla luce della storia culturale di quel circoscritto periodo.[1]

Seppure significativo il ruolo storico che gli viene generalmente attribuito nel panorama culturale romano, oltreché la qualità riconosciuta di eccellente didatta e pianista, Giovanni Sgambati è collocato e vive ai margini della storia, specialmente per la sua produzione non pianistica, vocale - per la lirica per voce e pianoforte -, corale e sinfonica. *A fortiori*, in occasione del centenario della sua morte, ricerche e studi ad ampio raggio per la prima volta hanno contribuito a colmare il corto circuito musicale e musicologico che tuttavia continua a collocare l'autore fra i 'sommersi' da riscoprire *ex-novo* nell'ambiente musicale romano, o a ritenere Sgambati quale figura pregiudizialmente non da riscoprirsi, perché ad ogni modo almeno minimamente considerata: i sopradetti recenti studi finalmente affrontano quei generi praticati dal compositore e a stento ricordati, mettendo in

[1] Peter Burke, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 1996; Ida Fazio, *Nuova storia culturale*, sezione *Lemmi* in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali* nel portale Studi Culturali, <http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html> (ultima consultazione, 20 febbraio 2022), *ad vocem*; William H. Sevell Jr., *Logiche della storia. Eventi, strutture e cultura*, a cura di Marco Santoro, Milano, Bruno Mondadori, 2008[2].

luce la ‘musica’ di Sgambati e non «i fatti intorno alla musica».[2]

Giovanni Sgambati: *musicista dell’avvenire o epigono romantico?*[3] Questo il titolo del volume dedicato, tale altresì l’interrogativo ricorrente, quasi un’etichetta che l’autore ha ingiustamente conosciuto, ossia quello di essere un epigono, un ‘secondo’, stanco continuatore o invece un profeta, un anticipatore e compositore di transizione. In aggiunta, le posizioni di Antonio Rostagno avevano criticamente ribaltato e preso le distanze da questa posizione manichea, collocando la figura di Sgambati nella storia della musica strumentale italiana ed europea di fine Ottocento.[4]

Seguendo tali linee operative, metodologiche e di contesto, il presente contributo mira ad offrire spunti di riflessione sulla musica vocale da camera in Italia a fine Ottocento e sul suo contesto, non guardando all’oggetto musicale che la storia ha posto al centro, quali le romanze e lo stile compositivo di Francesco Paolo Tosti, bensì le liriche da camera e il profilo artistico di Giovanni Sgambati: in questa sede si vorranno mettere in rilievo aspetti linguistici e stilistici che rendono la scrittura delle liriche pienamente inserita nella cultura che le ha generate e accolte.

Causa l’assenza di unitarietà nella localizzazione di quante musiche appartengono al fondo Sgambati,[5] la difficoltà attuale nel poter accedere, reperire e consultare partiture manoscritte del compositore, la lacunosità del catalogo del compositore, le continue rinnovate numerazioni delle opere, altresì le errate attribuzioni anche nel catalogo collettivo delle biblioteche nazionali, la ricerca in questa sede può dirsi un avvio e potrà essere allargata ulteriormente da nuove analisi e comparazioni dei testi poetici e musicali, anche alla luce degli ultimi studi sul musicista.

[2] Paola Canfora - Francescantonio Pollice (a cura di), *La musica di Giovanni Sgambati*, pref. di Antonio Rostagno, Milano, Edizioni Curci, 2014, p. VI. Nei contributi in tale volume sono offerte ricerche sulla musica sinfonica e da camera – per i quartetti e i quintetti –, analisi di liriche da camera, illustrazione e contestualizzazione dell’opera didattica *Il Formulario del pianista*: *scelta di esercizi fondamentali per lo studio tecnico del pianoforte con le norme per diteggiare* […], edito da Ricordi [1917]. Di Paola Canfora si fa almeno menzione di *La musica dell’anima. Giovanni Sgambati*, Roma, Intento, 2015: il volume raccoglie il carteggio contenuto nel Fondo Sgambati presso la Biblioteca Casanatense, restato per troppo tempo inedito, e restituisce un ritratto dei rapporti e dei circuiti intorno al maestro, in quanto il testo comprende esclusivamente le lettere inviate dai più diversi destinatari.

[3] Bianca Maria Antolini - Annalisa Bini (a cura di), *Giovanni Sgambati*: *musicista dell’avvenire o epigono romantico?*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2018 (L’Arte Armonica, Serie III). Da differenti angolazioni, i molteplici contributi scientifici si sforzano di meglio comprendere la produzione di Sgambati e la sua collocazione nella cultura musicale italiana e d’oltralpe.

[4] Antonio Rostagno, *Il Lied italiano*, *Giovanni Sgambati e Heinrich Heine*, in Tiziana Affortunato (a cura di), *Musicologia come pretesto. Scritti in memoria di Emilia Zanetti*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della musica, 2011, pp. 331- 413.

[5] Si rammenta che solo nel 1994 l’Archivio è stato acquisito dallo Stato italiano.

Le romanze da camera *fin de siècle* fra sentimentalismo e ‘modernità’ musicale

> Per scrivere una romanza bastava saper acconciare le parole sotto una melodia di perfetta regolarità strofica, che si poteva facilmente far nascere da qualcuna di quelle comuni formule di cadenza che ogni musicista, anche orecchiante, sa benissimo suonare sul pianoforte o sulla chitarra (e ci canta sopra, e ci canta e ci canta, e l’ispirazione a poco a poco si riscalda, e finalmente la melodia nasce bell’e compiuta).[6]

In questi termini Pizzetti definisce quelle soluzioni formali, stilistiche e poetiche andate a fissarsi nel genere musicale della romanza italiana per canto e pianoforte nell’ultimo quarto del XIX secolo. Affine ai coevi *Lied* tedesco e *mélodie* francese, la romanza risalta per la predominanza della melodia nella sua forma più pura, nella musicazione di testi poetici che sviluppano soggetti di carattere sentimentale, malinconico o finanche sdolcinato: «Scorrendo questo tipo di letteratura si è oppressi dal tedio di formule melodiche ripetitive, dal ricorrere ‘inevitabile’ delle cadenze a distanze regolari e quasi prestabilite, dalla scoperta di stereotipi che ormai hanno perduto ogni attrattiva di modernità».[7]

In tale temperie storica e culturale nell’Italia della *Belle Époque* fioriscono le composizioni per canto e pianoforte di Sgambati: non romanze, non semplici ‘riproduzioni’ di musica d’uso, ma *melodie* o *canti per voce e pianoforte*[8] che tradiscono l’aspirazione a differenti e più elevati esiti artistici.[9] Fra la miriade di autori ed interpreti di romanze di fine Ottocento, altresì va riscontrato che il compositore nei contributi musicologici di riferimento per gli studi sulla romanza non è stato sempre considerato o neppure menzionato.[10] Circa le musicazioni di testi dannunziani, Sgambati è invece posto in elenco fra gli autori ‘alti’ insieme a Respighi, Pizzetti, Casella, Malipiero, Dallapiccola e Reger, mentre è altrettanto interessante notare come nella medesima ripartizione siano definiti autori ‘medi’- di riconosciuto mestiere - Tosti, Zandonai, Domenico Alaleona e Piero Coppola.[11] Se da altri non viene affatto riconosciuto il valore del compositore, accusato di un certo gusto esterofilo per la composizione strumentale e cameristica,[12] chi rileva una nobilitante qualità estetica alle sue liriche, secondo il quale esse aprirebbero ‘un’epoca nuova’, è Pizzetti,[13] e prima ancora Liszt in una lettera a Sgambati: «En revenant ici avant hier soir, à travers

[6] Ildebrando Pizzetti, *La lirica vocale da camera* [1914], in *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. 165.

[7] Rossana Dalmonte, *Romanza*, in Alberto Basso (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, *Il Lessico*, Torino, UTET, 1983, vol. II, p. 155.

[8] Il corsivo è mio.

[9] La titolazione di liriche per le composizioni di Sgambati è successiva, non compare infatti né negli autografi né nelle edizioni a stampa, se non come aggettivo per le *Sei melodie liriche* pubblicate da Ricordi [1899].

[10] Rossana Dalmonte, *Le liriche da camera*, in Antolini - Bini (a cura di), *Giovanni Sgambati*: *musicista dell’avvenire o epigono romantico?* cit., pp. 317-337. Nelle tre stagioni o fasi in cui Riccardo Allorto distingue la musica vocale italiana *fin de siècle*, Sgambati non è menzionato nè per l’arcata temporale 1865/70-1900, né per la successiva 1900/1930: Riccardo Allorto, *La musica vocale italiana da camera dell’Ottocento*, in Francesco Sanvitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, Torino, EDT, 2002 (Studi Tesi Ricerche, 3), p. 149.

[11] Adriana Guarnieri Corazzol, in ivi, pp. 167-196:168.

[12] Piero Mioli, in ivi, pp. 21.

[13] Pizzetti, *La lirica vocale da camera* [1914] cit.

mon bois d'oliviers, j'ai encore rechanté intérieurement votre dernier Lied de Heine: c'est une de vos belles et heureuses inspirations, paraeillement exquise de sentiment et de forme».[14]

Come introdotto in apertura, su Sgambati e sulla sua produzione strumentale e vocale vengono ad intervenire diversi pregiudizi culturali, storiografici che ancora oggi hanno finito per ritrarlo autore minore nella storia.[15] Dunque, come poter collocare e meglio delineare la figura di Giovanni Sgambati? Quali le tendenze stilistiche che permettono di restituirlo al suo tempo, né come pionere, né come epigono?

L'orizzonte culturale nel quale opera Sgambati – e Tosti – è la Roma dell'ultimo quarto di secolo, l'Italia umbertina postunitaria. Sull'intera produzione italiana, grava il peso della cultura musicale germanica, manifestato negli stereotipi letterari e nei pregiudizi che contrappongono il dominio della melodia e la produzione operistica italiana, al contrappunto, all'armonia e alla produzione strumentale tedesca: pregiudizi che hanno orientato una lettura secondo cui la produzione vocale italiana sarebbe consistita esclusivamente nel melodramma e unica alternativa per un compositore non teatrale, quella della musica strumentale.[16]

Tali condizionamenti storiografici e culturali hanno influito anche sulla definizione di modelli ideali di riferimento rispetto alla produzione d'oltralpe, inevitabilmente portando a guardare a Brahms per leggere Martucci, e a Schumann per Sgambati. Su queste basi, la produzione di Sgambati riflette l'intreccio delle tradizioni compositive di riferimento - italiana e tedesca - rappresentando un nodo fra tali tradizioni culturali in un periodo di transizione: sorte simile avverrà di lì a poco anche a Ferruccio Busoni, definito uomo 'anfibio' tra le due culture italiana e tedesca.[17]

Insieme a Ettore Pinelli, Sgambati è fondatore del Liceo musicale di "Santa Cecilia" e come è noto, iniziatore di numerose formazioni cameristiche, fino al "Quintetto della Regina". A Roma, anzitutto Sgambati è percepito e riconosciuto quale uomo della rinascita della musica strumentale, non andando assolutamente a tener conto della sua nutrita produzione liturgico-corale – basti qui menzionare i mottetti e il *Requiem* in memoria di Vittorio Emanuele II – che può dirsi appieno inserita all'interno della consolidata tradizione compositiva romana e nel suo sistema produttivo coevo, già tratteggiata da compositori quali Alessandro Orsini, Alessandro Parisotti e Lauro Rossi.[18]

Melodia, canto, album vocale: «Il Maestro Sgambati scrisse delle melodie su parole, e le scrisse per i studiosi […] I dilettanti daranno un'occhiata e metteranno da parte il fascicolo».[19] Significative le prime recensioni che insistono sulle difficoltà tecniche che linguisticamente e stilisticamente emergono dalle

[14] Lettera di Franz Liszt a Giovanni Sgambati, Villa d'Este, 1874, in Dalmonte, *Le liriche da camera* cit., p. 318.
[15] Rostagno, *Il Lied italiano*, *Giovanni Sgambati e Heinrich Heine* cit.
[16] Luca Aversano, *La musica da camera di Sgambati*, in Antolini - Bini (a cura di), *Giovanni Sgambati*: *musicista dell'avvenire o epigono romantico?* cit., pp. 303-314.
[17] Già Ĉajkovskij accostava le due figure e i processi compositivi, tra il 'vecchio' e il 'nuovo'. Per Busoni si rimanda a Francesca Piccone, *Migrazioni futuriste nel paesaggio sonoro bellico. La quarta Sonatina di Ferruccio Busoni*, in «Musica/Realtà», XLVIII, 113, 2017, pp. 81-94.
[18] Rostagno, *Musica e storia della Nuova Italia attraverso la figura di Sgambati*, in *La musica vocale da camera di Giovanni Sgambati* cit., pp. 1-37.
[19] «Roma musicale», III, 2 settembre 1871, p. 15.

raccolte di liriche di Sgambati: anzitutto, non più genere di consumo, le liriche si differenziano dalle consuete romanze da salotto per una distinzione del pubblico, dei destinatari: si tratta ora di quanti partecipi della nuova spinta culturale della 'via prussiana' e degli artisti in fermento nella vita culturale romana, quali Giosuè Carducci, Arrigo Boito, Gabriele D'Annunzio, o della cerchia di poeti gravitante su Roma.

Parimenti, non più su testi legati all'effimero, dalla verbosità antiquata e salottiera, le liriche divengono genere eletto a mettere in musica testi afferenti all'alta tradizione letteraria italiana e germano-centrica: la lirica sviluppa le potenzialità sonore e semantiche del lessico, e le peculiarità ritmiche della sua metrica, elevando il testo poetico a uno spazio privilegiato, mai scontato di espressione. Tale elevazione del testo, contestualmente a una trasformazione della scrittura musicale qui di seguito analizzata, è sintomatica di una sintesi o quantomeno di un percorso 'interiore' e intellettuale nel suo tempo, da parte dell'autore: l'effetto culturale che segue la battaglia di Sedan (1870), ossia un pervasivo wagnerismo e diffusione di modelli, linguaggi della cultura musicale germanica, fa sì che proprio la produzione vocale di Sgambati manifesti chiaramente tali interazioni con la storia al compositore contemporanea.[20] Sedan non aveva modificato dunque i soli rapporti di forza tra Francia e Prussia, ma definiva un sistema di potere centrato sull'impero tedesco nella scena europea, punto di irradiazione dello *Zeitgeist*, ora nuova istanza della cultura.

Il nuovo genere vocale della lirica da camera si caratterizza principalmente per due sostanziali elaborazioni nella scrittura che insistono sulla rinnovata interazione fra il piano strumentale e la linea vocale, nobilitando quella scrittura d'uso per la romanza.[21] Anzitutto, a sostanziare il cambiamento è un annullamento dell'impianto di melodia accompagnata, in precedenza caratterizzata dal canto in primo piano articolato nell'estensione della parte vocale, e l'accompagnamento strumentale realizzato quasi da formule a sostegno dell'espressività e dello slancio melodico della linea del canto: un annullamento di quella struttura propria della musica salottiera che motiva una crescita d'importanza e di autonomia dell'accompagnamento pianistico, così ora diversificato e originale da brano a brano; la scrittura si rende articolata, complessa, autonoma ma in dialogo con la linea vocale. Tale rinnovamento si riscontra sin dalle prime liriche di Sgambati, a partire dall'*Album vocale* op.1, come si nota nell'esempio di seguito: il pianoforte raddoppia la parte vocale attraverso le semiminime affidate al canto della mano destra, dialogando con il canto ed elevando il clima espressivo dell'intero brano (Figura 1).[22]

Lontana ora dal ruolo di mero accompagnamento al servizio della parola, la responsabilità affidata al pianoforte riscrive la complessità del genere, ora non più a portata dei 'dilettanti' del momento. La nuova tecnica della scrittura pianistica, pur nel dialogo e nell'interrelazione armonica e melodica, renderà autonoma la parte pianistica portandola a maturare propri percorsi e ricerche timbriche e sonore. Tale aspetto tecnico incide anche sulla complessità globale della forma lirica che abbandona gli schemi tradizionali e si amplia: così anche

[20] Rostagno, *Il Lied italiano*, *Giovanni Sgambati e Heinrich Heine* cit.
[21] Elisa Morelli, *La musica vocale da camera di Giovanni Sgambati* cit.
[22] La raccolta è edita a Roma dai F.lli Blanchi nel 1864, a quest'ultima appartiene anche la lirica *L'evocazione*, su testo di Heinrich Heine nella traduzione di Bernardino Zendrini.

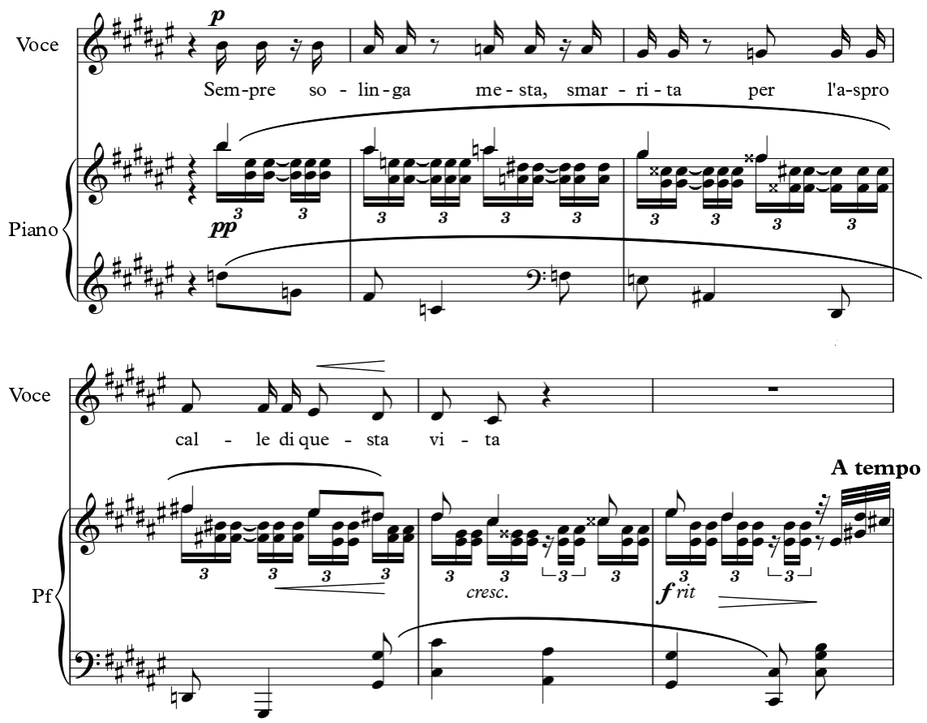


Figura 1: G. Sgambati, La dolce parola*, bb. 5-10.*

in *Rose* (1904), unica lirica su testo di D'Annunzio edita fra quelle di Sgambati, nella quale il pianoforte segue un suo disegno originale diversificato rispetto alla linea melodica del canto, prevede una coda finale e il discorso musicale nella sopradetta lirica si articola non in forma strofica, ma nella forma *durchkomponiert* (Figura 2).

Per converso, nelle liriche dedicate all'amico Francesco Paolo Tosti, la scrittura pianistica volutamente sarà meno elaborata e di mero supporto alla melodia, come si verifica nei *Due Canti* (1873), raccolta composta da *Fior di siepe* e *Fuori di porta* (Figura 3).

Se la tessitura pianistica può definirsi la prima mutazione sostanziale della scrittura sgambatiana, la seconda si realizza attraverso una radicale trasformazione del disegno vocale: le melodie sgambatiane si sostanzieranno di nuovi contenuti e linee melodiche finalmente autonomi dalle esperienze precedenti, anche a vantaggio di una declamazione della parola, ove quest'ultima musicata soltanto sulla declamazione di una singola nota ribattuta – come si dà riscontro nell'esempio di seguito – e sin dalle prime liriche dalla raccolta op. 1 (1864).

Un declamato su un solo suono o su ristretti intervalli è altresì scelta testuale significativa, sintomatica anch'essa degli effetti del wagnerismo e più in generale della cosidetta *deutsche Bewegung* degli anni Settanta, anche specificamente legata alla ricezione letteraria di Heinrich Heine in Italia.[23] Prima amato dai risorgimentali e dai proto socialisti, nei versi dei traduttori più giovani,

[23] Rostagno, *Il Lied italiano*, *Giovanni Sgambati e Heinrich Heine* cit., 346-357.

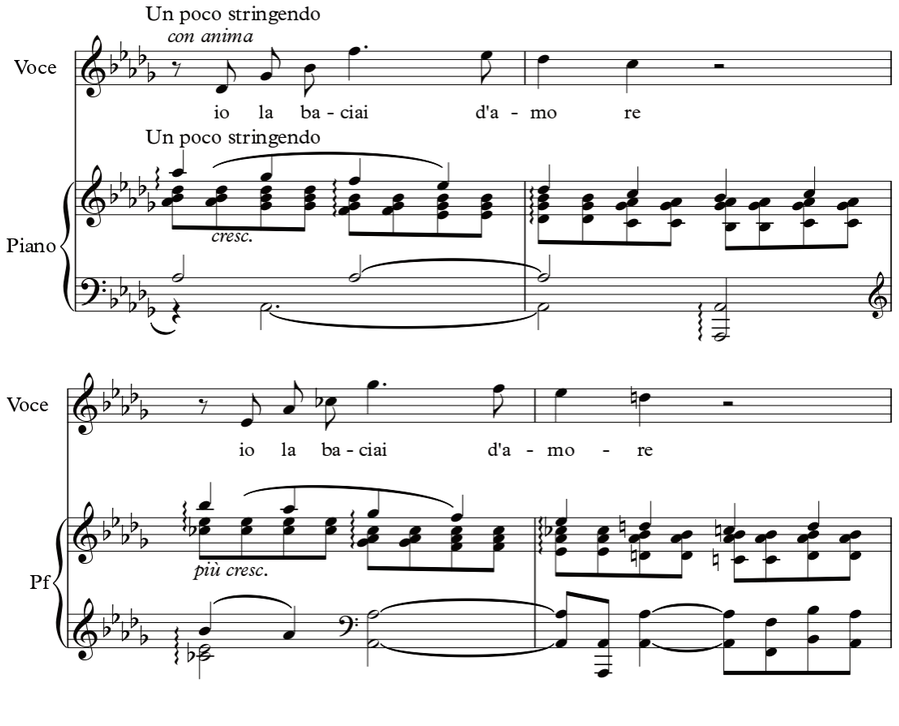


Figura 2: G. Sgambati, Rose*, bb. 43-46.*

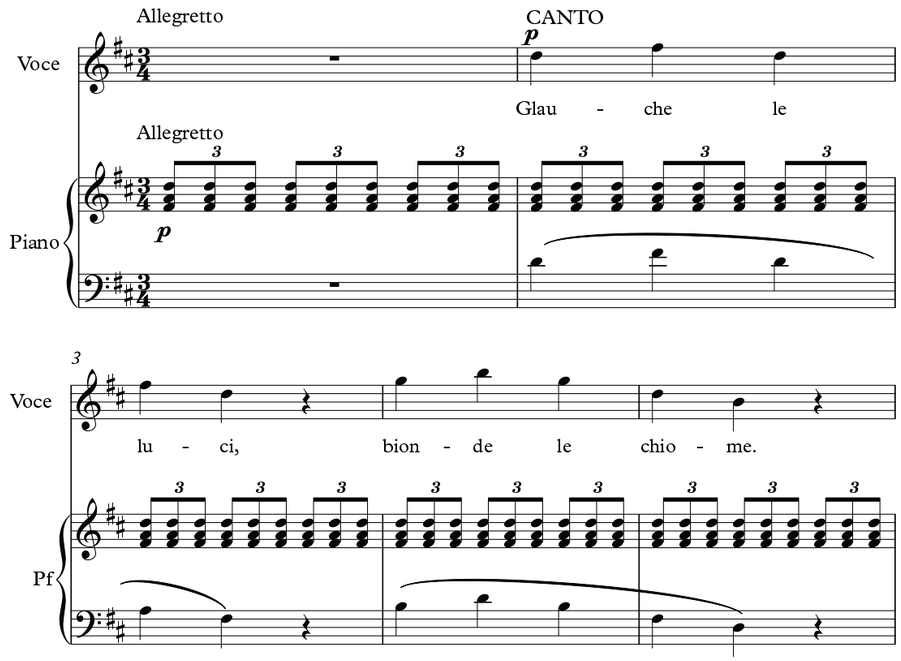


Figura 3: G. Sgambati, Fuori di porta*, bb. 1-5.*

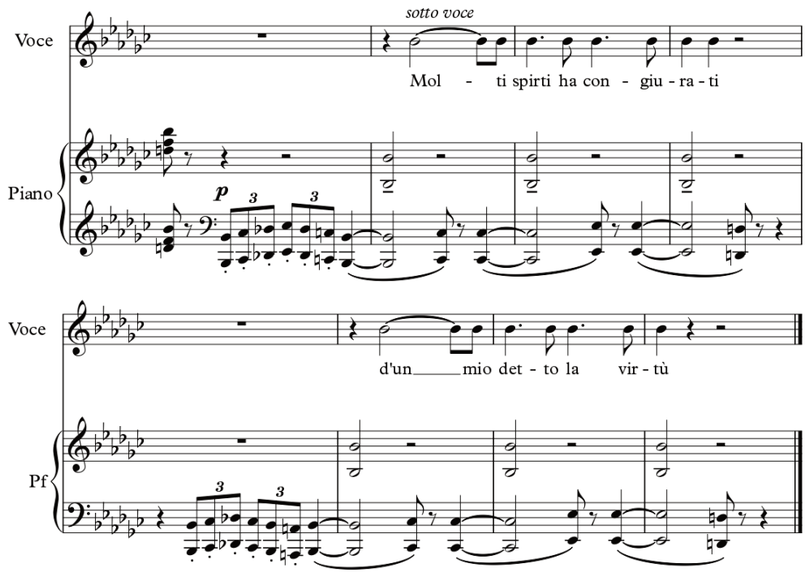


Figura 4: G. SGAMBATI, L'evocazione*, bb. 3-10.*

Heine diventa il poeta apprezzato per il sogno, l'elegiaco, l'ineffabile. In ambiente romano (Lucidi, Sgambati) come in quello milanese, la ricezione di Heine è fortissima e avviene quasi alla maniera di un classico (i casi di Maffei, Cameroni, Andreoli): sarebbe divenuta la moda heineiana. Sgambati mette in musica ben nove testi poetici dell'autore, ma nel suo caso l'interpretazione del testo non avviene con finalità descrittive: il compositore non compone sui medesimi testi dei quali si sono serviti i suoi colleghi romani, è attratto invece da quanti rimandano a significati simbolici e più nascosti, musicando proprio quelli già esplorati da Robert Schumann. Pertanto, altri riferimenti nella scrittura di Sgambati sono i tratti schumanniani, riscontrabili sia nell'uso del declamato (Figura 4), sia per la poetica del frammento, come avviene nella composizione *Perché*? (1892), o nella già riportata *Rose*.

Non si tratta di una ripresa descrittiva del testo, bensì di una sua rinnovata semantizzazione con una transizione – trasfusione – extra-verbale de contenuti testuali nella sintassi, nella grammatica musicale: proprio su tali molteplici esigenze, frutto dapprima di ricerca intellettuale, si innesta una inevitabile modellazione della melodia verso il declamato.

«Incipit vita nota»:[24] per i differenti e molteplici aspetti sopra visionati, Sgambati si colloca nel suo tempo, né come pioniere e né come epigono, ma da uomo della propria epoca, dal *focus* melodia della romanza italiana passa a semantizzare il testo secondo l'estetica del *Lied* tedesco. La letteratura di Giovanni Sgambati merita ancora oggi di essere riscoperta, studiata e rivalutata nel suo contesto e nel rapporto con i suoi modelli, non riducibili a meri esempi per la composizione o a punti di arrivo per l'autore, bensì alle emergenti esigenze intellettuali e compositive che tentano di percorrere nuove strade maestre tra le facili mode di consumo e i nazionalismi del linguaggio musicale.

[24] PIZZETTI, *La lirica vocale da camera* cit., p. 165.

Contributi di compositori marchigiani alla produzione lirica da camera: prima ricognizione statistica ragionata (1840-1940)

Paolo Peretti

Partendo dalla considerazione che, all'interno dei saggi storico-musicologici pubblicati in Italia negli ultimi trent'anni da studiosi interessati alla materia, non figura nessuna monografia specifica sulla produzione lirico-cameristica di autori marchigiani tra 1840 e 1940; e che, se pure alcuno di essi viene citato – di solito en passant *e in contesti generici – gli esempi si limitano a pochi nomi e sempre gli stessi (non si va oltre Filippo Marchetti, Gaetano Palloni e Domenico Alaleona), è sembrato utile stilare un primo 'catalogo' che rendesse un quadro più completo e aderente alla realtà dell'effettivo contributo artistico offerto dai compositori marchigiani in questo settore. La presente ricerca, essenzialmente bio-bibliografica e repertoriale, ha consentito così di isolare una cinquantina di soggetti (noti e meno noti, alcuni addirittura sconosciuti anche allo scrivente), i quali, per comodità di esposizione, sono stati divisi in cinque 'generazioni' rispetto alla loro data di nascita all'interno di ciascun ventennio del XIX secolo. Senza alcuna pretesa di completezza, si tratta del primo concreto stadio di un* work in progress *il cui intento non è meramente classificatorio ma anche critico-metodologico, nel fornire una base oggettiva da cui utilmente muovere per affrontare futuri e auspicabili approfondimenti della ricerca in una materia multiforme e ancora troppo poco studiata.*

Questioni preliminari: terminologia e cronologia

Nell'indagare un genere o – forse bisognerebbe meglio dire – una certa varietà di generi affini, accomunati dall'impiego della voce sola maschile o femminile nei suoi diversi registri (ma anche articolata in duetti, terzetti e pezzi d'insieme in cui l'intreccio lirico delle voci non risulti di prevalente concezione polifonica o corale) e normalmente accompagnata dal pianoforte (a volte sostituito da altro strumento armonico a tastiera o a corde pizzicate), in genere da solo oppure anch'esso occasionalmente affiancato da qualche altro strumento monodico (violino, flauto, violoncello, ecc.), si deve innanzitutto prendere atto che la terminologia con cui sono indicati i brani costituenti questo repertorio è quanto mai varia e fluttuante: romanza, melodia, lirica, ode, elegia, canto, cantata, canzone (popolare, napoletana, romanesca, siciliana, ecc.), canzonetta, cavatina, aria, arietta, ballata, foglio d'album, serenata, mattinata, scherzo, barcarola, notturno, preghiera, lamento, stornello, tarantella e via dicendo. Ma è vero che, in molti casi, alcuni di questi termini (non quelli espressamente diretti a connotare la forma specifica di un brano) vengono spesso usati come sinonimi e sono perciò perfettamente intercambiabili tra loro: per esempio, quando con «romanza» o «lirica» o «melodia» si vuole genericamente

indicare un brano di spiccata cantabilità; come per contro è evidente che tra un'aria vera e propria, qualunque sia la sua possibile tipologia formale, e – poniamo – una canzone, anch'essa propriamente intesa come forma strofica con ritornello, la differenza c'è e traspare dall'impianto compositivo del pezzo stesso. Altre volte, invece, non è facile classificare un brano all'interno di un modello univoco, risultando esso il frutto di una voluta contaminazione tra diversi tipi: per esempio l'arietta di uso didattico con la canzone popolare (o popolareggiante), la barcarola con la ninna-nanna, il lamento con la nenia funebre, la tarantella con l'omonima danza e altre simili ibridazioni. [1]

Insomma, dalla struttura interna rigidamente strofica a quella completamente aperta, passando attraverso le diverse gradazioni e possibilità intermedie della forma strofica variata nonché le commistioni dei vari stili di canto (dal recitativo all'arioso al lirico espanso), pur sempre rimanendo nel prevalente e caratteristico procedere sillabico-espressivo che il genere monodico preferibilmente richiede, la *produzione lirica italiana da camera* per voce e pianoforte – com'è preferibile complessivamente chiamarla – trapassa dall'aria derivante o dal melodramma romantico di tradizione italiana o dall'operetta danubiana, alla più elitaria e linguisticamente avanzata lirica da camera delle avanguardie protonovecentesche, su su fino alla canzonetta 'leggera' di ampio consumo, ormai diffusa dalla radio nelle case degli italiani in pieno XX secolo.

Su uno sfondo così variegato, la vera e propria «romanza da salotto» tipica del periodo centrale a cavallo dei due secoli (i cinquant'anni dal 1870 al 1920 circa), quella – per intenderci – «alla Tosti», rappresenta solo un determinato stadio storico-estetico di evoluzione della più lata categoria della nostrana produzione lirica da camera, dai confini stilistici e socio-culturali ben determinati dalla sua stessa precipua funzione di intrattenimento artistico salottiero aristocratico-borghese. Il più ampio periodo in cui essa è compresa (ma che essa, da sola, non esaurisce) si estende per un secolo circa, dal 1840 al 1940, per quanto i termini estremi possano addirittura oscillare fino a uno o due decenni prima o dopo tali date. Dunque un lasso di oltre cent'anni comprendente le più significative vicende epocali che hanno determinato, nei secoli XIX e XX, le fasi cruciali della storia moderna della nostra nazione, nonché le più radicali trasformazioni economico-sociali e di costume che ne sono derivate: dal Risorgimento, che portò alla formazione dello Stato unitario, prima monarchico e poi fascista, fino alla Seconda guerra mondiale e al successivo avvento della Repubblica costituzionale.

Dopo aver preso visione dei principali contributi storico-musicologici prodotti da studiosi particolarmente interessati alla materia e pubblicati sul piano nazionale nell'ultimo trentennio, ho potuto constatare che le scarne citazioni esemplificative della produzione lirico-cameristica di compositori marchigiani (che io sappia, di veri e propri saggi monografici sull'argomento non ne sono stati ancora

[1] Per un inquadramento generale delle problematiche storico-musicologiche e tassonomiche della materia, si vedano almeno le seguenti fondamentali pubblicazioni: Francesco Sanvitale (a cura di), *Tosti*, Torino, EDT, 1991; Fulvia Morabito, *La romanza vocale da camera in Italia*, Turnhout, Brepols, 1997; Francesco Sanvitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, Torino EDT/Istituto Nazionale Tostiano, 2002; Carlida Steffan, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850): testi, contesti e consumo*, «Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici», 2/2005, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2007.

prodotti) si limitano solo a pochissimi nomi, citati quasi sempre incidentalmente e sempre gli stessi: in genere non si va oltre Filippo Marchetti e Gaetano Palloni[2], più tardi Domenico Alaleona.[3]

Perciò mi è sembrato utile, anzi doveroso, stilare un primo 'catalogo' che rendesse un quadro più completo e aderente alla realtà dell'effettivo contributo artistico dei musicisti provenienti dalle Marche al settore in questione. Così, entro l'arco di tempo sopra indicato, ho condotto una ricerca essenzialmente bio-bibliografica e repertoriale,[4] individuando quei compositori di origine marchigiana che, attivi in regione e/o fuori di essa, hanno creato prodotti poetico-musicali (pochi o tanti che siano)[5] classificabili all'interno della più vasta categoria della musica vocale da camera dalle caratteristiche sopra delineate.

E come per i secoli XV e XVI la posteriore storiografia musicale ha voluto classificare i compositori stranieri attivi in Italia con l'etichetta di «fiamminghi» (problematica generalizzazione, invero, poiché *ab antiquo* furono così indistintamente chiamati tutti i musicisti stranieri provenienti da varie nazioni transalpine: Francia, Belgio, Olanda, Germania, perfino Inghilterra) distinguendoli in diverse 'generazioni' successive,[6] così farò io con i compositori di romanze e simili tra Ottocento e Novecento. Saranno pertanto individuate cinque 'generazioni' di compositori marchigiani di musica vocale da camera dal primo all'ultimo anno del XIX secolo, in base alle date di nascita dei vari soggetti cronologicamente scaglionati all'interno di ciascun ventennio dal 1800 al 1899. Ciò non con uno sterile intento classificatorio, ma per comodità di esposizione e

[2] Per fare un solo esempio che li contempla entrambi e adeguatamente contestualizzati, si veda Andreina Manzo, *Sgambati e i salotti musicali romani*, Sanvitale, *La romanza italiana* cit., pp. 397-412: 406-408.

[3] Cfr. Adriana Guarnieri Corazzol, *I musicisti di D'Annunzio: la lirica da camera*, Sanvitale, *La romanza italiana* cit., pp. 167-196: 177-179; Mila De Santis, *Aspetti della lirica da camera su testi di D'Annunzio*, Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli (a cura di), *D'Annunzio musico imaginifico*. Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 14-16 luglio 2005), Firenze, Olschki, 2008, pp. 215-251: 229-231, dove viene condotta l'analisi della nota lirica dannunziana intonata da Alaleona come *O raggio* [sic] *di luna calante*.

[4] Oltre ai consueti dizionari musicali storici e correnti (Schmidl, De Angelis, DEUMM, New Grove, ecc.), mi sono rivolto a repertori specificamente regionali quali: Giovanni M. Claudi, Liana Catri (a cura di), *Dizionario storico-bibliografico dei marchigiani*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1992; Ugo Gironacci, Marco Salvarani (a cura di), *Guida al Dizionario dei musicisti marchigiani di Giuseppe Radiciotti e Giovanni Spadoni*, Ancona, Editori delle Marche associati, 1993; Gabriele Moroni (a cura di), *La musica negli archivi e nelle biblioteche delle Marche*, Fiesole, Nardini, 1996. Ma la ricerca più capillare e aggiornata è stata condotta sul web, attraverso il potente strumento informatico denominato opac.sbn.it (d'ora in poi cit. semplicemente come: opac). Altre indicazioni bibliografiche saranno date, di volta in volta in nota, su singoli soggetti interessati da pubblicazioni varie: monografie, articoli su riviste, ecc.

[5] Infatti, credo che la quantità non debba costituire il discrimine per l'inserimento o meno di un autore nell'elenco. Segnalerò pertanto anche il compositore di cui si conoscono solo poche romanze, fosse una soltanto. Non solo perché quell'unica romanza individuata basta comunque a giustificare la sua presenza, ma anche perché – esistendo quella – non si può escludere che ve ne possano essere (e in futuro emergere) di altre, al momento non ancora rintracciate. L'unica eccezione di autore contemplato senza alcun'opera, confidando però nell'autorevolezza di una fonte d'epoca sicuramente attendibile, viene fatta per Michetti (si veda a suo luogo, nella *Quarta generazione*).

[6] Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli, *Storia della musica occidentale*, Roma, Armando Ed., 1997, vol. 1, pp. 175-177 ne individuano sei, da Dufay a Sweelinck. Devo però confessare che, come insegnante di Storia della musica, sono sempre stato restio a impiegare queste categorie se non per mera praticità didattica.

allo scopo di meglio governare la magmatica materia con una ragionata metodologia d'indagine, quasi a pianificare eventuali esiti di future auspicabili ricerche, mie o di altri studiosi. D'altronde sono pienamente consapevole che, sul piano artistico-culturale, il *continuum* temporale spesso accomuna esistenze contigue che inevitabilmente si intersecano; mentre, altre volte, una differenza cronologica minima può essere, per stili e linguaggi musicali adottati, assai più significativa di una lunga attività compositiva poco o per nulla sensibile alle innovazioni. E ciò è particolarmente evidente nel trapasso dal XIX al XX secolo, quando la rapidità di avvicendamento di certi fenomeni artistici aumentò vertiginosamente.

In tal modo ho potuto individuare una cinquantina di autori, che invero non sono pochi, benché non pretenda di avere reso il quadro esaustivo della situazione: si tratta infatti del primo stadio di un *work in progress*, suscettibile di ulteriori future integrazioni. Nel catalogo sono cronologicamente elencati quei compositori nati nelle Marche, entro i confini della regione modernamente intesa, che si sono cimentati nel genere della lirica da camera tra 1840 e 1940. Di costoro mi accontento di citare nome e cognome corredato dai relativi luoghi e date di nascita e morte: reperire tali basilari informazioni per i musicisti meno conosciuti è già stato, di per sé, un successo (di qualcuno, prima, confesso che io stesso ignoravo l'esistenza).[7]

Solo per pochi all'interno di ciascuna generazione si aggiunge qualche notizia su vita e opera: lo spazio infatti non lo consentirebbe per tutti, e questo non può né vuole essere un dizionario. Sarà invece utile dare in nota rinvii bibliografici e spunti vari per eventuali approfondimenti della ricerca, secondo la natura «ragionata» del presente catalogo.

Esclusi più o meno illustri

Volendo strettamente rispettare le coordinate cronologiche e geografiche della presente ricerca, fin già troppo ampia, mi accorgo tuttavia che ne resterebbero fuori alcuni compositori che non possono essere taciuti perché ne risulterebbe falsato il quadro d'insieme, tanto la loro produzione vocale cameristica è significativa e vasta: in alcuni casi si tratta di autori che hanno composto più di cento brani ciascuno.

Nati nell'ultima decade del secolo XVIII, cioè solo qualche anno prima del termine inferiore stabilito per la nostra prima generazione, si incontrano Rossini, Vaccai e Balducci: universalmente conosciuto il primo, non del tutto ignoto agli 'addetti ai lavori' il secondo, completamente dimenticato (anche dagli 'addetti') il terzo; ma ognuno di essi ha dato un fondamentale apporto al nostro genere. E se qui posso permettermi di saltare a piè pari il Cigno di Pesaro, perché

[7] Mi sento perciò in sintonia con quanto ha scritto Alberto Iesuè, *Compositori sconosciuti di romanze vocali da camera nella Biblioteca del Conservatorio "S. Cecilia" di Roma*, Sanvitale, *La romanza italiana* cit., pp. 701-713: 703, dove si legge: «Nel corso della nostra ricerca abbiamo catalogato circa 3200 compositori che, a partire dalla prima metà dell'Ottocento fino ai nostri giorni, hanno composto liriche o romanze o canzoni che dir si voglia. Si tratta di autori in gran parte del tutto sconosciuti o conosciuti per altri meriti musicali ma non anche come autori di musica vocale da camera». Fatte le dovute distinzioni quanto ad ampiezza del contesto della ricerca ed entità numerica dei risultati ottenuti, le analogie sono evidenti.

la sua produzione cameristica vocale – occorre forse ricordare *Soirées musicales* e *Péchés de vieillesse*? – è stata tutta filologicamente esplorata e restituita anche sul piano artistico-esecutivo, non posso fare altrettanto coi due meno fortunati suoi colleghi conterranei e contemporanei, che perciò devo considerare alla luce dei più recenti studi.

Nicola Vaccai (Tolentino 1790 - Pesaro 1848). Formatosi tra Roma e Napoli, il compositore e operista fu anche un celebre maestro di canto dalla carriera internazionale esercitata a Venezia, Trieste, Vienna, Parigi, Londra e Milano. Nella terza sezione del suo catalogo contenuto in appendice alla pubblicazione del nutrito epistolario curato dal musicologo neozelandese Jeremy Commons, sotto il titolo di *Ariette, canzoncine, romanze, duettini e pezzi vocali da camera*, si trova un elenco di 120 simili brani, al quale è premessa la seguente avvertenza:

> Le ariette da camera di Vaccaj non sono state mai ben catalogate. Pezzi staccati, furono regalati agli amici e alle amiche, col risultato che furono dispersi e in molti casi perduti. Ce ne sono parecchie accennate nel Carteggio di cui non siamo riusciti a rintracciare nessuna copia, e anche se moltissime furono stampate all'epoca, pochi esempi si conservano tuttora presso le biblioteche italiane. L'elenco che segue è soltanto un primo tentativo di elencare questi pezzi.[8]

Considerando che qualche titolo è ripetuto, e che altri – pur desunti dall'epistolario – non trovano effettivo riscontro né tra i brani pubblicati né tra quelli manoscritti conservati nel Fondo Vaccai a Tolentino o altrove, si devono comunque contare un centinaio di pezzi diversi per voce/i e pianoforte. Resta, dunque, ancora lavoro da fare sul fronte filologico e artistico per recuperare agli studi e ai programmi concertistici l'abbondante materiale cameristico-vocale di Vaccai. Infatti, la conoscenza delle sue «ariette» non va, generalmente, oltre la… punta del metaforico 'iceberg': quelle che accompagnano come esempi didattici il suo celeberrimo *Metodo* di canto (edito nel 1834 in Inghilterra, poi in Francia e in Italia)[9] e i brani contenuti in un paio di raccolte pubblicate da Giovanni Ricordi nella prima metà dell'Ottocento (*Sei canzoncine* su poesie del conte Giuseppe Urbano Pagani Cesa e *12 Ariette per camera in chiave di Violino per l'insegnamento del Bel Canto italiano*).

Giuseppe Balducci (Jesi 1796 - Malaga 1845). Ricevette la prima educazione musicale a Jesi da un cantante evirato del luogo e poi presso Giovanni Morandi, maestro di cappella del duomo di Senigallia. Lasciò la città natale – così pare, stando a una testimonianza probabilmente romanzata – per le tragiche conseguenze di un duello amoroso, stabilendosi a Napoli, dove si perfezionò nella composizione con Tritto e Zingarelli e nel canto con Crescentini (celebre castrato marchigiano che, ritiratosi dalle scene internazionali, si dedicò all'insegnamento in uno dei conservatori napoletani). Balducci ebbe come allievi i rampolli dell'aristocrazia partenopea e fu maestro di musica presso i principi

[8] Jeremy Commons (a cura di), *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj che si conserva presso la Biblioteca comunale Filelfica di Tolentino*, Torino, Zedde, 2008, voll. 2, pp. 99-109 del CD-Rom allegato (*Appendice I. Le Opere di Vaccaj*, sezione terza). Cfr. anche l'ampia recensione del volume da me firmata comparsa in «Studia Picena» 74/2009, pp. 334-343.

[9] È ristampato fino ad oggi: cfr. Nicola Vaccai, *Metodo pratico di canto italiano per camera in 15 lezioni e un'Appendice* (a cura di Michael Aspinall), Torino, Zedde, 2000; ad ogni lezione corrisponde, in ordine crescente di difficoltà, un piccolo brano vocale che intona altrettanti testi poetici metastasiani.

Capece Minutolo, di cui animò il salotto scrivendo *ad hoc* per l'educazione delle tre figlie molta musica vocale da camera: decine e decine di ariette, romanze, duettini, terzettini, notturni, ecc., perfino – uniche nel loro genere accanto a sei opere teatrali tradizionali pure da lui composte – cinque originalissime opere da salotto, da eseguirsi nella sfera privata con l'accompagnamento di due pianoforti, uno dei quali suonato a quattro mani (dal 2005 in poi, alcune di esse sono state riproposte al pubblico in varie edizioni del Rossini-in-Wildbad Bel Canto Festival). Tutta la sua musica superstite, manoscritta e inedita, si trova oggi nella biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella. Egli morì a Malaga, dove era stato mandato a curare gli affari della nobile famiglia, che servì anche in qualità di amministratore, tanta la fiducia che si era guadagnato.[10]

Per quanto riguarda invece le due ultime generazioni del nostro catalogo, prima di aggiungere alla quinta l'imprescindibile nome di Liviabella, compositore marchigiano verace ma nato ormai nei primissimi anni del Novecento, vorrei citare almeno *en passant* due compositori non originari della regione, che possono però considerarsi marchigiani d'adozione avendo ivi vissuto lunghi periodi di attività artistica e concluso l'esistenza: si tratta di *Giovanni Tebaldini* (Brescia 1864 - San Benedetto del Tronto 1952)[11] e di *Riccardo Zandonai* (Sacco di Rovereto 1883 - Trebbiantico 1944).[12]

Lino Liviabella (Macerata 1902 - Bologna 1964).[13] Notevole per volume e valore il contributo del compositore maceratese alla vocalità cameristica, con oltre 120 titoli del suo vasto catalogo. Si tratta di pagine, edite e inedite (la maggior parte) e per lo più staccate (solo poche sono riunite in piccoli cicli di tre o più liriche), destinate alla voce con accompagnamento di pianoforte, solo o con qualche altro strumento obbligato. I testi, specie per la produzione giovanile concentrata negli anni Venti, sono o dello stesso Liviabella o di persone della sua cerchia familiare e dell'ambiente maceratese dell'epoca, come pure di letterati contemporanei più o meno famosi: Aldo Palazzeschi, Sergio Corazzini, Ada Negri, Diego Valeri, Adriano Prandi, Ettore Moschino e altri. Si hanno anche una decina di canzoni popolari scritte «alla maniera marchigiana», i cui testi sono dei poeti dialettali Mario Affede, Manlio Massini, Giuseppe Procaccini e Giovanni Sebastiani. Un certo numero di liriche, tra cui alcuni brani per voce bianca, sono nel genere della *Pastorale* natalizia su testo proprio: un genere – si può dire – nel genere, particolarmente coltivato da Liviabella, nella cui poetica il Natale è legato alla purezza dei ricordi d'infanzia. Non mancano nemmeno preghiere (diverse versioni dell'*Ave Maria* e altri canti dedicati alla Madonna) e liriche di carattere spirituale o meditativo in prospettiva cristiana, data la profonda religiosità di Liviabella; solo per un paio di esse, il compositore si rivolge a testi di mistici quali san Giovanni della Croce e santa Teresa del Bambin Gesù. Insomma, questo vasto e pregevole segmento del repertorio liviabelliano, ingiustamente escluso dagli odierni programmi concertistici, si può dire ancora tutto da scoprire.

Catalogo degli autori marchigiani di liriche da camera (secc. XIX-XX)

a) Prima generazione: 1800-1819

Giuseppe Bornaccini (Ancona 1802 - ivi 1881)[14]
Alessandro Nini (Fano 1805 - Bergamo 1880)
Nicola Mici (Fossombrone 1810 - Bologna 1882)
Lauro Rossi (Macerata 1810 - Cremona 1885)
Alessandro Capanna (Osimo 1814 - Bologna 1892)
Domenico Silveri (Tolentino 1818 - ivi 1900)

Per i compositori di questa prima generazione, che iniziarono l'attività artistica intorno ai loro vent'anni, le principali mire di successo erano fondate sui melodrammi da rappresentarsi in teatro; né poteva essere altrimenti, ancora in pieno XIX secolo. La produzione vocale da camera, dunque, era generalmente secondaria, corollaria e occasionale, rivestendo solo un marginale rilievo. Così, ad esempio, per Lauro Rossi, del quale, rispetto al cospicuo numero di arie e pezzi staccati tratti dai suoi più fortunati titoli melodrammatici (scrisse quasi trenta opere), ci resta appena una decina di romanze.[15]

Una vistosa eccezione è invece rappresentata da Alessandro Nini, per il quale la produzione cameristica venne ancor prima dell'esordio operistico (*Ida della*

[10] Cfr. Jeremy Commons, *The life and operas of Giuseppe Balducci (1796-1845)*, Roma, Accademia nazionale di S. Cecilia, 2014. Stando al catalogo delle opere contenuto nel volume, i brani a voce sola e pianoforte sono 53 completi e 10 incompleti; i duetti e altri brani d'insieme (fino al «quartettino» compreso) sono 41 completi e 9 incompleti, senza contare una decina di cori veri e propri.

[11] Benché la parte più cospicua della produzione compositiva di Tebaldini riguardi la musica sacra (fu direttore della Cappella musicale della basilica di Loreto per un quarto di secolo), egli trovò una particolare affinità spirituale con Antonio Fogazzaro, che conobbe di persona sin dal 1890, intrattenendo poi con lui rapporti epistolari fino alla morte del letterato. Musicò per canto e pianoforte alcune liriche fogazzariane sparse e 14 (6+8) ne riunì in due raccolte: *Ebbrezze dell'anima*, 1890-96, e *Miranda*, 1912-42. Cfr. il sito web (il catalogo del compositore è di prossima pubblicazione); si veda anche l'articolo di Paola Besutti all'interno di questo volume.

[12] Diplomatosi in composizione nel 1901 al Liceo musicale "Rossini" di Pesaro, sotto la guida di Mascagni che ne era il direttore, fu a sua volta chiamato a guidare l'istituto quando diventò conservatorio, nel 1940. Sfollato a Mombaroccio durante il secondo conflitto mondiale, morì nell'ospedale di Trebbiantico in seguito alle complicanze di un'operazione chirurgica. Operista di successo (basti ricordare la sua *Francesca da Rimini*), compose anche, soprattutto nel periodo giovanile, un centinaio di liriche per canto e pianoforte su testi di Pascoli, Fogazzaro, Stecchetti (Guerrini), Verlaine, Deledda, Negri e altri. Cfr. Federica Fortunato, *Le liriche da camera di Riccardo Zandonai tra apprendistato e prima maturità*, Diego Cescotti, Irene Comisso (a cura di), *Alba d'Aprile. Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai***.** Atti del Convegno «La produzione musicale di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità» (Rovereto, 8-10 settembre 2011), Rovereto, Ed. Osiride, 2013, pp. 65-120.

[13] Oltre alla 'voce' a lui dedicata da me firmata in *Dizionario biografico degli italiani* (d'ora in poi: DBI), Roma, Treccani, 2005, vol. 65 (consultabile anche online), per ulteriori informazioni e riferimenti bio-bibliografici cfr. Paolo Peretti (a cura di), *L'artista, la lampada e l'ombra.* Atti del Convegno musicologico nazionale «Lino liviabella e il suo tempo» (Macerata, 26-27 ottobre 2002), Macerata, Comune di Macerata, 2007.

[14] Cfr. Maria Grazia Salonna, *Giuseppe Bornaccini. Un musicista anconetano dell'Ottocento*, Ancona, Affinità elettive, 2021. Nel catalogo delle opere, nella sezione delle musiche vocali da camera, sono segnalati – tra perduti ed esistenti – una ventina di brani, tra cui anche un'ode *In memoria di Vincenzo Bellini* (Milano, Ricordi, 1836). Ringrazio l'amica musicologa Paola Ciarlantini per la comunicazione di alcuni dati.

[15] Tra queste, un'elegia *In morte di Vincenzo Bellini* su testo di Adele Curti. Cfr. la 'voce' a lui dedicata firmata da Marco Salvarani, DBI, Roma, Treccani, 2017, vol. 88 (consultabile anche online); Antonio Caroccia, *La corrispondenza salvata. Lettere di Lauro Rossi a Francesco Florimo*, Macerata, Provincia di Macerata, 2008.

Torre, Venezia 1837, cui seguirono altre sei opere), in quanto funzionale all'esercizio di un'intensa attività didattica. Infatti il giovane maestro, sin dal 1830, era stato chiamato a insegnare canto – naturalmente il canto italiano – nella scuola annessa al Teatro imperiale di San Pietroburgo, dove rimase quasi sette anni. Ciò giustifica le sue precoci raccolte di ariette e duettini date alle stampe nella capitale russa e dedicate a influenti nobildonne dell'aristocrazia locale, alcune delle quali furono anche sue allieve.[16]

Il conte-patriota Domenico Silveri Guerrieri, originario di Tolentino, non fu musicista di mestiere perché glielo vietava il ceto, ma per intima vocazione artistica. Tra la decina di romanze che ci ha lasciato, ne spicca una su testo dantesco: *Racconto di Francesca da Rimini, musicato per Mezzo-Soprano o Baritono* (Milano, Pigna).[17]

Su Nicola Mici le ricerche sono ancora in gran parte da fare; ma qui segnalo un suo *Album per canto con accompagnamento di pianoforte*, pubblicato a Bologna dall'editore Casanova e dedicato alla celebre cantante Marianna Barbieri Nini, contenente sei brani vocali cameristici (dalla romanza a voce sola al «terzettino»).[18]

Perfino un religioso-musicista come il frate francescano Alessandro Capanna, la cui produzione superstite è soprattutto sacra, non disdegnò di dare alle stampe alcuni brani del genere, tra cui una piccola raccolta di *4 Stornelli in chiave di sol con accompagnamento di pianoforte* (Bologna, Trebbi).[19]

b) Seconda generazione: 1820-1839

Giuseppe Zonghi (Fabriano 1820 - Tolentino 1904)[20]
Giuseppe Menghetti (Fano 1824 - Filottrano 1866)[21]

[16] Al periodo russo risalgono due raccolte di romanze e duetti pubblicate *in loco* dall'editore musicale Davignon: la *Recueil de romances italiennes* e *Il dolce far niente ossia Raccolta di ariette e duettini italiani*. Inoltre nella Biblioteca musicale "G. Donizetti" di Bergamo si conserva, manoscritto, il brano per basso e pianoforte intitolato *Air national. Poesie de Poliziano*, che intona una ballata del poeta quattrocentesco (*Canti ognun ch'io canterò*) dedicata al conte di origine veneziana Camillo Gritti, anch'egli presente a San Pietroburgo come impresario. Manca a tutt'oggi una monografia che consideri complessivamente questo importante compositore, benché esistano contributi parziali di vari studiosi fanesi, dagli anni Trenta in poi, incentrati soprattutto sulla sua attività teatrale.

[17] Con dedica a suo fratello Nicola: cfr. Paolo Peretti, *La* Divina Commedia *in musica: Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento*, «Studia Picena» 78/2013, pp. 277-351: 308-312. Per ulteriori notizie, cfr. anche Enzo Calcaterra, *Talento e nobiltà. Domenico Silverj, un uomo una città un'epoca*, Tolentino, Comune di Tolentino, 2002.

[18] Altri tre brani pubblicati sono indicati in opac: lo «scherzo» *L'asinaio* e *Il pallido fiore*, entrambi su testi di M. Marcello (Torino, rispettivamente, Giudici e Strada e A. Racca) e *Lamento e preghiera di Giobbe* (dedica a Carlo Cavina, Milano, Ricordi).

[19] Una copia è segnalata presso la Biblioteca del Conservatorio di musica "L. Marenzio" di Brescia, nel Fondo Pasini.

[20] Al momento, si conosce la sola romanza *A te* (parole di Domenico Galati Fiorentini, Padova, M. Giammartini, 1870), pubblicata all'interno del quindicinale «La melodia: giornale musicale-letterario», anno II (1870).

[21] Cfr. Paolo Peretti, *Schede di musicisti fanesi dal XVI al XX secolo*, «Quaderni dell'Accademia Fanestre», 4/2005, pp. 195-220: 211. Nel 1845, Giovanni Ricordì pubblicò il *Lamento di Bolena* per soprano e pianoforte, musicato da Menghetti su testo di Francesco M. Piave (copie presso la Biblioteca del conservatorio "G. Verdi" di Milano e la Marciana di Venezia). Altre sue musiche manoscritte profane, ancora da esplorare, si trovano nella Biblioteca Federiciana di Fano.

Giuseppe Piersantelli (Fermo 1824 - Genova 1904)[22]
Decio Monti (Urbino ca. 1830 - ? *post* 1893)
Giuseppe Gariboldi (Macerata 1830 - Castelraimondo 1905)[23]
Clito Moderati (Ascoli Piceno 1830-Roma 1907)
Gaetano Palloni (Camerino 1831 - Roma 1892)
Vincenzo Bruti (San Ginesio 1831 - ivi 1900)[24]
Filippo Marchetti (Bolognola 1831 - Roma 1902)
Giulio Pompeo Colombati (Sant'Elpidio a Mare 1832 - Pergola 1916)[25]
Epimaco Egidi (San Severino Marche ca 1834 - Alatri 1910)[26]
Francesco Silvi (Santa Maria Nuova 1836 - ? *post* 1890)[27]
Agostino Mercuri (Sant'Angelo in Vado 1839 - Perugia 1892)[28]

In questa seconda generazione i nomi dei compositori si intensificano. Su tutti indubbiamente svetta, vero e proprio 'campione' regionale della romanza da salotto, Gaetano Palloni,[29] che qui non esito a definire «il Tosti marchigiano». E questa etichetta, di cui mi assumo la responsabilità, non sembri azzardata per la quantità della sua produzione cameristica non meno che per la qualità di essa: sebbene non ancora precisamente vagliata, credo infatti che possa approssimativamente stimarsi oltre i duecento titoli. Nato a Camerino ma cresciuto a Fermo, dove Palloni incominciò gli studi musicali con il noto maestro fermano Francesco Cellini (1813-1873), li proseguì poi a Napoli con Zingarelli e Mercadante, infine a Firenze con Teodulo Mabellini. Nel capoluogo toscano aprì

[22] Cfr. *Giuseppe Piersantelli, musicista: 1824-1904*, Genova, Coop. Fascista Poligrafici, 1933. In opac sono segnalate due romanze a stampa (*La rimembranza*, Torino, Racca; *Salve regina*, dedica a Maria Beati, testo di F. Boggiano, Milano, Vismara) e un'aria manoscritta (*Fantasmi di una giovane*, per soprano e pianoforte, Bologna, Biblioteca dell'Accademia Filarmoniaca).

[23] Di questo compositore e patriota, per motivi politici riparato in Francia, sono segnalate in opac una decina di romanze su testi in italiano e in francese, pubblicate a Milano da Lucca e Vismara, a Parigi da Escudier.

[24] Cfr. Marino Anesa, *Dizionario della musica italiana per banda*, Bergamo, ABBM, 2004, p. 155. Una sola la romanza finora individuata: *Io l'amo ancor* (dedica ad Amalia Delisi, Padova, M. Giammartini, 1870).

[25] Cfr. Giulio Pompeo Colombati, *Composizioni vocali da camera* (a cura di Andrea Zepponi, revisione musicale di Davide Remigio), Padova, Armelin, 2021, contenente 14 brani alcuni dei quali in origine editi a Milano da F. Lucca e già segnalati in Paolo Peretti, *La cappella musicale della Collegiata di Sant'Elpidio a Mare dalle origini al XX secolo*, Sant'Elpidio a Mare, Academia elpidiana, 1994, pp. 80-82.

[26] Individuate in opac due sue romanze: *Perché?* (parole di A. Aleardi) e *Fior di siepe* (parole di L. Stecchetti), pubblicate a Firenze da Venturini.

[27] Di contro a una sua intensa produzione di brani cameristici, in gran parte riduzioni per vari organici di opere altrui, sta una sola «melodia sentimentale. Op. 55» segnalata in opac: *Uno sguardo alla luna* (testo A. Aleardi, Milano, Lucca, 1881). A lui l'amico e collega Giuseppe Bornaccini (vedi sopra, *Prima generazione*) dedicò la romanza *Questa notte morì la mia fanciulla* (testo G. Prati, Milano, Vismara [1874]).

[28] Cfr. Luca Ferretti, *Agostino Mercuri musicista vadese*, Sant'Angelo in Vado, Comune di S. Angelo in Vado, 1998; nel *Catalogo* ivi presente si vedano i manoscritti segnalati ai nn. 41, 89, 109, 129-132. Altri 7 brani del genere, ma pubblicati, sono a lui ascritti in opac. Anche il figlio di Agostino, Armando Mercuri (nato a Perugia nel 1884), fu compositore e ha dato alle stampe sei brani vocali cameristici segnalati in opac.

[29] Attenzione: nel DBI Treccani esiste la 'voce' *Palloni Gaetano*, ma si riferisce a un omonimo medico e scienziato toscano vissuto tra Sette e Ottocento. A proposito, la famiglia Palloni stanziatasi nelle Marche potrebbe avere anch'essa origini toscane; ciò giustificherebbe la successiva scelta del nostro Gaetano di portarsi a Firenze per concludere gli studi musicali e là poi stabilirsi.

una propria rinomata scuola di canto, che nel 1890 trasferì a Roma: qui egli continuò l'insegnamento e, poco più che sessantenne, vi morì un paio d'anni dopo.

Nel 1884 la «Gazzetta Musicale di Milano» gli dedicava una pagina con tanto di ritratto, nella quale può leggersi – espresso da un anonimo articolista – il seguente giudizio:

> Palloni conosce a fondo tutte le risorse della musica vocale: sa essere popolare, senza trivialità, sa essere affettuoso, drammatico, sempre efficace, sempre elegante. Molte delle sue composizioni non solo sono ottime per le qualità sovraccennate, ma sono popolarissime; basti citare fra le celebri: *L'addio del popolano*, *Preghiera alla Madonna*, *Noi ci amavamo tanto*, *Sotto al pergamo*, *Perché non amo*, *La prima bugia*, ecc. Gentile nei tratti, simpatico nella persona, Palloni non conta che ammiratori ed amici a Firenze, a Roma, a Londra, sue predilette dimore.[30]

Al di là dell'apprezzamento estetico, le ultime informazioni forniscono uno spunto da cogliere e approfondire in altra sede: la «dimora» londinese, un tratto che potrebbe ulteriormente giustificare il 'parallelo' con Tosti.[31] Il quale trova inoltre esplicita conferma in una recensione d'epoca comparsa nel 1886 sempre sulla ricordiana «Gazzetta»: un trafiletto firmato da Girolamo Alessandro Biaggi, critico musicale de «La Nazione» di Firenze, che così scriveva, accomunando nella sua disamina i due compositori per alcune loro romanze allora pubblicate da Casa Ricordi:

> Sulla via delle romanze e delle canzonette, corsa e ricorsa da una folla sterminata e compatta, già da non pochi anni seppero aprirsi il passo e far cammino non breve, e guadagnarsi il suffragio universale, con altri pochi, il Tosti e il Palloni; dei quali la Casa Ricordi di Milano pubblicò ultimamente diversi lavori degni di nota speciale. [*Omissis*].[32]
>
> Di Gaetano Palloni ci occorse dire in queste colonne [il periodico «La Nazione» di Firenze] più di una volta e sempre con parole di intiero elogio. Il Palloni è un compositore di musica vocale da camera che va, e da maestro, per la maggiore. Egli ha studi, fantasia, gusto; ha, come non hanno oggi che ben pochi, una vera conoscenza delle voci e del canto; ed ha, con questo, il merito per noi grandissimo, di saper progredire e di serbarsi fedele alle tradizioni dell'arte italiana. Le tre sue composizioni date da poco in luce dalla Casa Ricordi: *Prega*, *Non guardarmi così* e *Fantasia*, sono degne della sua penna e del suo nome, sono tre fiori, tre gioielli, ed è tale specialmente la prima, *Prega*, nella quale è felicissimo per ispontaneità, per semplicità e per carattere, il pensiero melodico, ed è un modello di castigatezza e di efficacia il contesto armonico. Bravissimo Palloni.[33]

Se il giudizio di Zuliani su Tosti era più che positivo, dello stesso segno risulta quello espresso su Palloni dal Biaggi. Il che la dice lunga sulla considerazione che ebbero di lui i contemporanei; e che noi posteri dovremmo tributargli se non altro… per analogia. Ma a tutt'oggi, sull'obliato compositore marchigiano di romanze, non risulta siano stati ancora intrapresi quegli auspicabili studi che meriterebbe per essersi dedicato soprattutto, e con tanto successo, a questo genere. Secondo lo Schmidl, fu nel 1858 che Palloni diede alla stampe la sua prima raccolta presso Ferdinando Lorenzi di Firenze, alla quale seguì una lunga serie di *Album* vocali pubblicati nell'arco del successivo trentennio da altri editori; agli stampatori fiorentini subentrò ben presto Ricordi, inserendo Palloni nella sua già nutrita 'scuderia' di campioni della produzione salottiera. Questi *Album* si presentano come raccolte di romanze dagli accattivanti titoli sentimentali: *Pensieri romantici*, *Misteri del cuore*,[34] *Messaggi d'aprile*, *Il sentimento*, *Perle e rugiade*, *Amore e musica*, *Fiori d'amore*, *Foglie al vento*, *Voli dell'anima* e via dicendo. I testi musicati sono dei più svariati autori: poeti dilettanti oggi dimenticati di estrazione aristocratica o borghese, ma anche letterati di mestiere, come Maffei, Capranica, Ghislanzoni, Giacosa, Pagliara, Panzacchi, Stecchetti (Guerrini) e altri.

Numericamente inferiore a quella di Palloni benché comunque si attesti su un'ottantina di titoli superstiti, ma pure di ottima qualità, fu la produzione di romanze di Filippo Marchetti, compositore che in teatro non riuscì a imporsi se non con *Ruy Blas*, l'unica delle sue opere che ebbe risonanza internazionale. Egli tuttavia ricoprì importanti incarichi nel mondo musicale romano quale maestro di corte della regina Margherita per la musica strumentale, presidente dell'Accademia di S. Cecilia e, in seguito, anche primo direttore dell'annesso Liceo musicale.[35]

Particolare menzione merita la produzione di Marchetti dedicata ai canti di tradizione popolare romana: tra 1861 e 1862 furono pubblicate a Milano le raccolte *Stornelli romaneschi* e *Canti popolari romaneschi*, mentre sono del 1863 *Ricordi di Roma* presso l'editore Lucca. Questi ed altri suoi titoli attestano il particolare interesse, da lui dimostrato tra i primi, per un repertorio di origine popolare considerato quasi con l'attenzione del ricercatore. Non per nulla, in una lettera del 1862 indirizzata a Ricordi sui *Canti popolari romaneschi* allora in corso di stampa, egli scriveva: «Nel raccogliere questi canti non ho avuto altro di mira che il non mettervi nulla del mio, e nel mettervi l'accompagnamento di non alterarne il carattere con mal'intese armonie».[36]

[30] Cfr. *Gaetano Palloni*, «Gazzetta Musicale di Milano» 39, n. 38 (21 settembre 1884), p. 347, articolo non firmato. Da esso traggo le informazioni circa i rapporti di Palloni con Zingarelli e Mercadante, di cui lo Schmidl non parla.

[31] Come anticipo e stimolo a questa specifica ricerca, riporto qui la descrizione di una lettera di Palloni posta ultimamente in vendita sul mercato antiquario dallo Studio bibliografico «LIM Antiqua» di Lucca, quale pezzo n. 46 del suo *Catalogo n. 164* del 20 gennaio 2022: «46. Gaetano Palloni (Camerino 1831 - Roma 1892). Lettera autografa firmata, su cart. post. viaggiata datata Roma 21 aprile 1884 del compositore, insegnante di canto al conservatorio di Firenze, diretta a Cesare Lisei, rappresentante di Casa Ricordi a Londra. "Sapendola molto gentile mi sono preso la libertà di dare per il momento per mio recapito a Londra l'indirizzo del Negozio Ricordi; quindi la prego se venissero lettere o biglietti a me diretti di ritirarli e tenerli nel suo cassetto particolare, fino al mio arrivo che sarà per i primi di Maggio…". Palloni pubblicò circa 300 pezzi, metà dei quali editi da Ricordi».

[32] A questo punto segue, ripreso da fonte giornalistica non indicata ma citato alla lettera tra virgolette, un giudizio più che positivo sul Tosti espresso dal prof. Giuseppe Prospero Zuliani, insegnante di Storia ed estetica della musica nel Liceo musicale romano di S. Cecilia; inoltre vengono commentate sei delle ultime romanze tostiane pubblicate da Ricordi. Per questo passo, qui omesso per essere stato più volte riportato nei moderni studi sull'Ortonese, cfr. Francesco Sanvitale, *Francesco Paolo Tosti: la vita e le opere*, Sanvitale (a cura di), *Tosti* cit., pp. 1-88: 54.

[33] Girolamo Alessandro Biaggi, *Composizioni di F. P. Tosti e di Gaetano Palloni*, «Gazzetta Musicale di Milano» 41, n. 21 (23 maggio 1886), pp. 163-164. La recensione è inserita nella rubrica *Bibliografia musicale* e, in calce ad essa è indicata la fonte da cui è tratta: «(*La Nazione*)».

[34] Su questo album si veda la puntuale recensione dell'influente critico musicale Filippo Filippi, che non lesina elogi a ciascuna delle sette romanze di Palloni in esso contenute: *Album vocali*, «Gazzetta Musicale di Milano» 28, n. 6 (9 febbraio 1873), pp. 41-42.

[35] Cfr. Francesca Vacca, *Marchetti Filippo*, DBI, Roma, Treccani, 2007, vol. 69 (consultabile anche online).

[36] Francesco Bissoli, Lamberto Lugli, Anna Rita Severini, *Filippo Marchetti: l'uomo, il musicista*, Bologna, Bongiovanni, 2002, p. 155; questa raccolta fu inoltre corredata di note critiche dallo stesso autore. Nel volume, all'interno del catalogo delle opere di Marchetti, è reso l'elenco completo dei brani da camera (pp. 238-240).

Ascolano di nascita, napoletano di formazione ma cittadino del mondo quanto ad attività artistica, da lui svolta sia nelle maggiori capitali europee (Parigi, Madrid, Lisbona) sia a New York, dove soggiornò per quasi vent'anni, Clito Moderati ebbe una produzione cameristica di tutto rispetto, per la quale riscosse anche il plauso di Marchetti, che così gli scriveva: «[…] le sue composizioni da camera, e le sue idee sull'insegnamento del canto, mi provano che quanto sapevo già per fama è né più né meno che la verità. Ella è oltre che distinto ed elegante compositore di musica da camera, un vero maestro di canto, che conosce tutti i segreti di quella difficile arte, conseguenza della lunga pratica fatta. Accolga caro maestro l'omaggio della mia più viva ammirazione […]».[37]

Benché di Decio Monti poco si conosca sul fronte biografico-professionale,[38] di lui restano una trentina di romanze (testi poetici di Berchet, Byron, Carducci, Guerrini, Hugo, ecc.) pubblicate da vari editori musicali italiani, 12 delle quali riunite in un *Album musicale* (Roma, Società tiberina, 1843), comprendente anche l'intonazione dell'episodio dantesco di Paolo e Francesca.[39]

c) Terza generazione: 1840-1859
Roberto Amadei (Loreto 1840 - ivi 1913)[40]
Belisario Pisilani (Montalto delle Marche 1842 - Fermo 1908)[41]
Domenico Quercetti (Osimo 1845 - ivi 1928)[42]
Giulio Acquaticci (Treia 1846 - Roma 1919)[43]
Giuseppina Vitali Augusti (Odessa 1846 - Roma 1915)
Giuseppe Cerquetelli (Cingoli 1848 - Terni 1931)[44]
Gedeone Olivieri (Ancona 1851 - Dorchester 1897)[45]
Luigi Giuseppe Montanari (Rapagnano 1951 - Fermo 1933)
Roberto Barattani (Ancona 1857 - Filottrano 1928)[46]
Emidio Cellini (Ripatransone 1857 - Cupramarittima 1920)[47]
Alfonso Jommi (Sant'Elpidio a Mare 1858 - Poiana Granfion 1914)[48]
Basilio Trillini (Filottrano 1859 - ivi 1922)[49]

Luigi Giuseppe Montanari ricevette una precoce istruzione musicale in patria, probabilmente sotto la guida di Belisario Pisilani, per poi completarla nel conservatorio di S. Pietro a Majella con Lauro Rossi e Nicola D'Arienzo.[50]

Fu organista e maestro di cappella in varie località minori marchigiane prima di essere nominato direttore di quella del duomo di Fermo, che guidò per quarant'anni a cavallo tra Otto e Novecento. Alla molta musica sacra che doveva scrivere per i doveri del suo ufficio, affiancò anche una buona produzione profana da salotto: nel Fondo musicale che porta il suo nome, oggi presso la Biblioteca del conservatorio "Pergolesi" di Fermo, vi sono numerosi brani vocali da camera, danze e pezzi caratteristici per pianoforte. Le sue raffinate romanze, una trentina, furono in gran parte pubblicate già all'epoca (soprattutto dagli editori Pigna e Trebbi), ma si presentano anche come manoscritti autografi, a volte organizzate in forma di raccolta dallo stesso autore.[51]

[37] Lettera di Filippo Marchetti (Roma, 18 febbraio 1897) pubblicata dallo stesso Clito Moderati, *La scuola del canto in Italia*, Roma, Failli, 1898 nelle pagine preliminari del volume; qui è stata riportata come a p. 121 dell'articolo di Andrea Parissi, *Nuova catalogazione delle fonti manoscritte e a stampa delle opere di Clito Moderati nella Biblioteca "G. Gabrielli" di Ascoli Piceno*, in «Quaderni musicali marchigiani» 15/2019, pp. 107-162, al quale si rimanda per notizie dettagliate su vita e opere di Moderati.

[38] Sicuramente marchigiano, qui ci si basa sui dati anagrafici ricavati dal *Dizionario* del Radiciotti, alla 'voce'. Si perfezionò a Napoli con Mercadante e Raimondi per essere poi aggregato all'Accademia romana di S. Cecilia, nella cui biblioteca oggi si conserva buona parte della sua produzione superstite: cfr. anche Andrea Sessa, *Il melodramma italiano (1961-1900). Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze, Olschki, 2003, p. 239.

[39] Cfr. Peretti, *La* Divina Commedia *in musica* cit., pp. 312-313.

[40] Allievo di Luigi Vecchiotti, al quale subentrò come direttore della cappella musicale della basilica di Loreto, scrisse soprattutto musica sacra. Tre le sue romanze individuate in opac, lo stornello *Fiorin di rosa* (parole di Giuseppe Pistelli, dedicato a Giuseppe Capponi, celebre tenore della cappella lauretana apprezzato anche da Verdi, nel giorno delle sue nozze.

[41] Tre sue romanze finora individuate in opac: *Lamento* (testo di F. Aime, Milano, Martinenghi), Stornello pastorale (testo di T. Gherardi Del Testa, Padova, 1887) e *Visione* (testo di E. Montesperelli, dedica a Marietta Biancolini Rodriguez, Firenze, Lapini).

[42] Di lui restano, manoscritte e conservate nella Biblioteca "Cini" di Osimo, una decina di romanze, essendosi più intensamente dedicato al genere dell'operetta educativa per ragazzi in voga tra Otto e Novecento, da rappresentarsi nel locale Collegio "Campana".

[43] Cfr. Giuseppe Trivellini, *Giulio Acquaticci, Egisto Paladini e i maestri di cappella della Cattedrale di Treia*, *La musica nelle Marche centro-meridionali*. Atti del 52° Convegno del Centro Studi Storici Maceratesi (Abbadia di Fiastra, 25-26 marzo 2017), Macerata, CSSM, 2018, pp. 453-477: 463 (nota 20, dove sono segnalate 4 sue romanze pubblicate, dei cui testi egli è anche l'autore).

[44] Cfr. Fabiola Frontalini, *Fonti archivistiche e bibliografiche per una storia della musica a Cingoli nell'Ottocento*, Paolo Peretti (a cura di), *La famiglia Cioccolani di Cingoli e l'arte organaria marchigiana dell'Ottocento*, Guastalla, Associazione "G. Serassi", 2015, pp. 111-124: 122, dove è segnalata la raccolta a stampa *Arti gemelle. Album vocale in chiave di Sol con accomp.to di pianoforte* (Milano, F. Lucca, 1878), contenente 6 brani di Cerquetelli e la romanza manoscritta autografa *Non t'accostare all'urna*, su testo di J. Vittorelli. Una decina di altre romanze, quasi tutte su testi propri e pubblicate da vari editori, sono inoltre segnalate in opac.

[45] Sfuggito a quel grande 'cacciatore' di musicisti marchigiani che fu il Radiciotti, su di lui ho potuto raccogliere le seguenti notizie da varie fonti sul web. Nato in Ancona, Olivieri studiò a Napoli con il maestro catanese Salvatore Pappalardo, come egli stesso ha dichiarato in una nota autografa. Fu apprezzato insegnante di canto prima a Parigi poi negli Stati Uniti, trasferendosi a Boston nel Massachusetts, dove morì (cfr. Giovanni Ermenegildo Schiavo, *Italian-American History*, New York, Arno Press, 1975, vol. 1, p. 384). In opac sono segnalate sei sue «mélodies» in francese: *Rêve qui me caresse*, *Non!*, *La chanson de Jeanne*, *Les souvenirs*, *Douleur* (testi di Antoine Cros) e *Ninon* (testo di Alfred de Musset), tutte pubblicate a Parigi da Durdilly.

[46] Più interessato alla direzione d'orchestra nei teatri che alla composizione, di lui restano tre romanze pubblicate: cfr. Paolo Peretti, *Musica e musicisti a Filottrano dal XVI al XX secolo*, Mario Filippi (a cura di), *Filottrano, viaggio nel tempo*, Osimo, Binci, 2005, pp 98-114: 106.

[47] Due le romanze segnalate in opac: *Per te* (testo proprio, Roma, Carocci) e *Vorrei* (poesia di Vasile Cristoforianu, trad. it. di R. G., Napoli, G. Orlandini).

[48] Allievo di G. P. Colombati, si perfezionò a Bologna e fu poi attivo a Padova: cfr. Peretti, *La cappella musicale della Collegiata* cit., pp. 59-60; alle romanze qui segnalate (*Amiamoci*, *Disinganno*, *Fior prediletto*), ne vanno aggiunte altre presenti in opac (*Speranza*, *Preghiera*, *Tristitiae!*, *Ave Maria*, *Mistico fiore*).

[49] Diresse la banda del suo paese: cfr. Anesa, *Dizionario* cit., p. 920. La sua romanza *A te*, l'unica finora nota (parole di A. B., Milano, G. Martinenghi), è ricordata da Peretti, *Musica e musicisti a Filottrano* cit., p. 106.

[50] Cfr. Claudio Giovalè, *Giacomo Emiliani. Musica e nobiltà*, Fermo, Livi, 2011, p. 217, nota 362.

[51] Per esempio, nel Fondo Montanari: *[Quattro canzoni su versi di E. Golisciani]* (segnatura: Montanari 166) e *Gioventù e speranze. Album lirico vocale con accompagnamento di pianoforte* (Montanari 851).

Nel periodo in cui l'emancipazione femminile muoveva i primi passi anche nella società italiana, incontriamo l'unica donna compositrice del nostro elenco: la cantante Giuseppina Vitali Augusti, qui in veste di autrice di parole (fu anche poetessa) e musica di un paio di intense «melodie» pubblicate da Ricordi negli anni Ottanta.[52]

d) Quarta generazione: 1860-1879
Armando Seppilli (Ancona 1860 - Milano 1931)[53]
Adolfo Mereghi (Ancona 1864 - ivi? 1933)[54]
Amedeo Amadei (Loreto 1866 - Torino 1935)[55]
Mario Vitali (Corridonia 1866 - Pesaro 1932)[56]
Renato Avena (Ancona 1870 - Milano 1927)
Bruno Mugellini (Potenza Picena 1871 - Bologna 1912)
Giuseppe Bezzi (Tolentino 1874 - Civitanova Marche 1925)[57]
Alessandro Peroni (Mondavio 1874 - Milano 1964)[58]

[52] Cfr. Marisa Cianconi Vitali, *Giuseppina Vitali. La piccola stella che commosse Rossini e Verdi*, Cerreto d'Esi, Comune di Cerreto d'Esi, 2003; la riproduzione anastatica delle due romanze (*Quando sarò sotterra* e *Fiori appassiti*) alle pp. 101-105, 114-118. Giuseppina, soprano di fama internazionale, era figlia d'arte, nata a Odessa proprio per la carriera di cantante del padre Raffaele (nativo di Cerreto d'Esi), allora in attività presso quel teatro.
[53] Studiò al conservatorio di Milano con Bazzini e Ponchielli, avendo come compagni di classe Puccini e Mascagni; rimase poi nel capoluogo lombardo come direttore artistico di Casa Sonzogno. In opac sono segnalate una dozzina di romanze su poesie di vari autori: Carducci (*Serenata*, *La lavandaia di S. Giovanni*), Vincenzo Valle (anche con lo pseudonimo di Inocenza Well: *Lasciamci in pace*, *Perché partir?*), Luciano Orsini (due dei *Sonetti garibaldini*), che fu anche il librettista della sua opera *La nave rossa*, e altri.
[54] Violinista e compositore esponente di una nobile famiglia di origine jesina, studiò a Roma con Eugenio Terziani, animando poi la vita intellettuale anconetana nel primo Novecento (si veda il libro di L. Marinelli qui cit. a proposito di Marini nella *Quinta generazione*). Una decina le sue romanze in opac, tra cui: *Fantasia*, *Pavana*, *La cortigiana del sogno* (parole di Anna Bonacci), *Vecchia canzone*, *I tuoi capelli* «rispetti» (Roberto Ascoli), *Nevrosi* (Enzo Pagliara), *Un bacio ne vuol cento* «romanza in tempo di gavotta» (Leopoldo Marenco).
[55] Figlio d'arte di Roberto, qui considerato nella *Terza generazione*, si perfezionò a Bologna e fu attivo come direttore di complessi musicali militari. Nel suo nutrito catalogo (oltre 490 opere da lui stesso numerate), in gran parte dedicato alla musica bandistica e per piccola orchestra, figurano una ventina di brani per voce e pianoforte (i parolieri più attestati sono Enrico Frati e Giovanni Drovetti), quasi tutti pubblicati dall'editore Carlo Beltramo di Sanremo negli anni Trenta: si tratta di 'ballabili', come denunciano variamente le indicazioni di «valse cantato» o «canzone-valzer», «canzone-tango», «canzone one-step», «canzone fox-trot», ecc. Per avere idea di questa produzione, da *café chantant* o *tabarin* più che da salotto, si può ascoltare su Youtube l'incisione della «leggenda-tango» *Casetta rossa* (testo di Guido da Napoli), incisa nel 1929 dal tenore Daniele Serra.
[56] Pianista e compositore, studiò a Napoli con Palumbo e D'Arienzo; poi, su designazione di Martucci, insegnò pianoforte al Liceo musicale di Pesaro. La sua produzione vocale cameristica, per quanto secondaria, è attestata da alcune romanze segnalate in opac, tra cui un *Improvviso lirico sopra un canto popolare marchigiano*, pubblicato in allegato a un numero della rivista «Varietas».
[57] Per ora individuata una sua sola lirica per canto e pianoforte: *Ho sognato* (parole di Riccardo Pascucci, dedica a Pio Di Pietro, Roma, Casetti, 1923).
[58] Studiò al Liceo musicale di Pesaro, dove poi tornò come insegnante di armonia alla fine di un'intensa carriera in giro per l'Italia. Poche le romanze segnalate in opac (*Lesbina*, *Nel mare dei sogni*, *Vieni Nerina! Sieditì*) specie se comparate alla sua vasta produzione strumentale e alle numerose trascrizioni; tra queste segnalo, poiché riguardano Tosti, un adattamento per fanfara di *Malia* e per piccola banda di *Ideale* (Milano, Ricodi, 1930).

Mezio Agostini (Fano 1875 - ivi 1944)[59]
Giuseppe Vannicola (Montegiorgio 1876 - Capri 1915)[60]
Vincenzo Michetti (Pesaro1878 - ivi 1956)[61]
Ugo Bottacchiari (Castelraimondo 1879 - Como 1944)[62]

A dimostrare come la romanza, per semplicità di struttura e facilità esecutiva, ben si presti ai primi cimenti compositivi di un esordiente, offre eloquente esempio Bruno Mugellini. Musicista di transizione tra i due secoli, oggi ricordato più come pianista e didatta del suo strumento (curò numerose revisioni di 'classici' del repertorio pianistico) che come compositore, ha avuto pure un'inedita produzione giovanile lirico-cameristica, attestata da manoscritti autografi conservati a Fossombrone.[63] Sono sei piccoli pezzi, da lui composti tra i sedici e i diciannove anni su poesie di vari autori, tra cui il solito Stecchetti, pseudonimo del letterato bolognese Olindo Guerrini, che poi sarebbe diventato a lui tanto intimo da dettare il testo della lapide commemorativa dopo la prematura scomparsa del musicista. A quanto scrive Gino Bellio, un collega contemporaneo che dice di averla potuta esaminare, Mugellini avrebbe pubblicato *Ho pianto tanto*, «una poetica romanza dedicata al Tosti»,[64] che finora però non sono riuscito a rintracciare tra le superstiti opere mugelliniane a stampa conservate nelle biblioteche.

Ma la vera sorpresa di questa generazione è per me venuta dai compositori di area anconetana e specialmente da uno di essi, del quale non avrei mai sospettato una produzione così facile e felice (il *calembour* esprime esattamente quel che intendo dire). Se infatti Seppilli e Mereghi si mantengono ancora nel solco della tradizione ottocentesca dell'elitaria romanza da salotto un po' *ré-*
tro, i brani di Avena (caduto il termine «romanza», vengono indifferentemente

[59] Una sola romanza segnalata in opac: *La serenata* (dedica a Vittoria Aganoor), Roma, Pélissier.
[60] Di questo stravagante violinista e intellettuale, fautore delle avanguardie letterarie del primo Novecento, resta una sola testimonianza nella romanza giovanile *Forse*: cfr. Paolo Peretti, *«Di Ut in Ut», Tema con svariazioni: Giuseppe Vannicola e la musica*, Andrea Lombardinilo, Laura Melosi (a cura di), *«Bisogna vivere più di una vita». Giuseppe Vannicola cento anni dopo*, Macerata, Eum, 2017, pp. 23-48.
[61] Stando a quanto si legge alla 'voce' *Michetti Vincenzo* in un autorevole dizionario musicale dell'epoca, il musicista pesarese, tra le composizioni varie, intonò «per canto e pianoforte: *Elegie* di Gabriele d'Annunzio, *Liriche* del Carducci» (Alberto De Angelis, *L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti*, Roma, Ausonia, 1922, p. 322). Le ricerche finora tentate per rintracciare questi brani sono state infruttuose; ma bisogna insistere e sperare che, in futuro, da qualche archivio o biblioteca possa emergerne qualcuno. Per ora, ecco messa la pulce nell'orecchio…
[62] In opac sono segnalate la romanza *Chi sei?* (testo di L. M., Firenze, Forlivesi) e *Mamma ti scrivo: canzone del tempo di guerra* (testo di A. Perugini, Como, G. Rampaldi, 1942). Tre canzoni in vernacolo su testi di Mario Affede (*'Nfrunghete-'nfrù*, *Perché, perché Marì?* e *Amore… ar cinema*), conservate presso la Biblioteca "Mozzi Borgetti" di Macerata, sono citate, insieme a due altri titoli in dialetto marchigiano (*'Gna-ché* e *D'aèro?*, a suo tempo già segnalati da G. Gaggiotti) in Peretti, *«L'iridata sorgente» ovvero la musica popolare marchigiana nell'opera di Lino Liviabella*, *Vita quotidiana e tradizioni popolari nel Maceratese*, Atti del 31° convegno di Studi Maceratesi, Macerata, 1997, p. 706 in nota.
[63] Nel 2011, ho avuto la ventura di rinvenirli io stesso: cfr. Paola Ciarlantini, Paolo Peretti (a cura di), *Bruno Mugellini musicista: vita, luoghi, opere*, Fermo, Livi, 2016; l'elenco di questi brani alle pp. 328-329 (nn. 5, 8-12).
[64] Gino Bellio, *Bruno Mugellini e l'opera sua*, estr. da «Rassegna nazionale» (fasc. 16, maggio 1912), Firenze, 1912, p. 6. A proposito di questa romanza, avanzo qui l'ipotesi che – rispetto al testo impiegato – potrebbe trattarsi della traduzione italiana fatta da Salomone Menasci della poesia di Heine *Ich hab im Traum geweinet*, conosciuta (al di là della celeberrima versione liederistica di Schumann) anche come romanza di Augusto Rotoli dallo stesso titolo italiano.

chiamati ora «canzone» ora «melodia»)[65] sono improntati a un più moderno gusto *fin de siécle* e destinati a una platea idealmente più ampia. In altra sede andrà approfondita la figura di questo ingiustamente dimenticato compositore che può vantare un rispettabile canzoniere di una cinquantina di titoli pubblicati quasi esclusivamente da Ricordi, che ebbe una sorta di privativa sul suo repertorio. Analizzando alcuni spartiti,[66] ho potuto constatare che nei suoi brani (e ciò fin dal testo, che praticamente determina la veste musicale) lo schema adottato è quello della canzone strofica con ritornello, caratterizzata da una melodia equilibrata e lineare, fatta di frasi simmetriche inserite in un percorso armonico interno coerente con il tono d'impianto del brano.[67]

Nelle canzoni di Avena, di cui quasi sempre egli scrive anche il testo, non c'è tensione di ricerca o velleità di dire qualcosa di nuovo, come invece avverrà per alcuni autori della generazione successiva. Con assoluta padronanza del 'mestiere' e delle più raffinate convenzioni del genere, valendosi di un linguaggio melodico-armonico ben collaudato e comprensibile, egli semplifica e condensa in un prodotto di fruizione immediata l'esperienza dell'ottocentesca romanza da salotto, per proiettarla fuori dal salotto e dall'Ottocento stesso, anticipando quel modello che, dopo la Grande Guerra e il Ventennio ('epopee' che hanno avuto i loro canti), avrebbe portato – a un quarto di secolo dalla sua morte – alla canzone leggera dei primi Festival di Sanremo.[68]

[65] Dei 51 brani segnalati in opac, 24 sono indicati «canzone», 13 «melodia» e 1 «canzone-melodia» (*Vezzi, moine… amor!*), a dimostrare eloquentemente che tra i due termini non c'è nessuna differenza formale (per il resto, si riscontrano anche le indicazioni di «barcarola» o «melodia-barcarola», «serenata», «tempo di valzer»). Quanto ai testi, più dei tre quarti sono dello stesso Avena; i rimanenti di vari collaboratori: Gino Armandi, Berardo Cantalamessa (4 testi in dialetto napoletano), Sofia Figner, Luigi Giovanola, Alfredo Lallici, Giulio Micheli, Mino, Pio Re.

[66] Ne ho considerati cinque, e precisamente: *D'autunno* e *O labbra belle* (testi di Avena), *Tentazione* e *Doman ve lo dirò!* (testi di Armandi), *Tra il sì e il no* (testo di Micheli).

[67] Per esempio, in *D'autunno* (dedica a Lisa Perico Gwis), il testo (pure di Avena) è costituito da una strofa di 8 settenari piani e tronchi (distribuiti 4+4 in due quartine parallele; incipit: *Nelle rigide brume*) e da un ritornello di 8 endecasillabi piani e tronchi (anch'essi organizzati in due quartine; incipit: *Allor ti chiamo, perduto mio bene*); la seconda strofa ripete lo schema della prima ma con parole diverse (incipit: *Quante care memorie*), seguìta poi dalla ripetizione identica del ritornello. Per la strofa, si ha una melodia A (a+a') e per il ritornello una melodia B (b+b'). L'introduzione del pianoforte avviene sull'incipit melodico di B, mentre un altro suo frammento – diversamente elaborato – funge anche da breve interludio tra primo ritornello e inizio della seconda strofa; al termine del secondo ritornello si ha una 'coda' vocale-strumentale autonoma. Sul piano tonale, il brano si svolge nella tonalità di Sol, maggiore nel ritornello, minore nella strofa: le modulazioni interne sono temporanee ai toni vicini e si presentano soprattutto negli elementi melodici a' e b'. Seguendo le indicazioni agogiche e dinamico-espressive indicate sullo spartito, il brano acquista l'ottimale dimensione esecutiva prevista dall'autore.

[68] Ma questo anello (mancante) della 'catena evolutiva' del genere-canzone (concesso che il darwinismo sia applicabile alla storia della musica, come in questo caso io credo), non sempre è tenuto nella dovuta considerazione da chi oggi guarda al fenomeno della canzone italiana moderna in prospettiva storico-critica. Invano infatti si cercherebbe il nome di Avena o di uno degli altri (ma non c'è neanche quello di Tosti, e ciò davvero stupisce!) nel pur valido e corposo volume di Jacopo Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019. Eppure basterebbe confrontare sul piano formale la struttura poetico-musicale di *Vola colomba*, canzone vincitrice del Festival di Sanremo 1952 (portata da Tomatis come esempio della tipica «canzone all'italiana»: cfr. pp. 80-82), per poterne constatare – ovviamente *mutatis mutandis* – l'analogia di fondo con quella di *D'autunno* esaminata nella nota precedente. Certo non è solo questione di struttura formale, ma anche di contesto storico-culturale, *target* di destinazione, mezzi tecnici di diffusione e altri parametri. Sarà pure una mera coincidenza ma fa pensare il fatto che, negli anni Venti, sia stato proprio Avena il direttore d'orchestra al Casinò municipale di Sanremo (cfr. De Angelis, *L'Italia musicale d'oggi* cit., p. 40).

e) Quinta generazione: 1880-1899

Arnaldo Carloni (Mondavio 1880 - Pesaro 1935)[69]
Federico Marini (Falconara Marittima 1880 - Roma 1967)
Domenico Alaleona (Montegiorgio 1881 - ivi 1928)
Ferdinando Liuzzi (Senigallia 1884 - Firenze 1940)
Vincenzo Raffaelli (Pesaro 1885 - ? *post* 1940)[70]
Francesco Vatielli (Pesaro 1887 - Portogruaro 1946)
Amedeo Escobar (Pergola 1888 - Viareggio 1973)
Piero Giorgi (Montecassiano 1897 - Pesaro 1967)

Questa generazione, l'ultima che affonda le radici nell'Ottocento per poi penetrare più o meno dentro al nuovo secolo, mostra la tendenza a impiegare la lirica da camera, non più esclusivamente ancorata alle tematiche amorose e sentimentali, come mezzo per tentare strade nuove, addirittura sperimentali. Non a caso, i primi e più significativi contributi in tal senso sono offerti da compositori che furono anche critici e musicologi (Alaleona, Liuzzi e Vatielli), oggi noti agli 'addetti ai lavori' soprattutto per i risvolti intellettuali della loro attività, che li stimolò più facilmente ad accogliere le novità del panorama musicale internazionale nella propria sfera compositiva.

Anche nella scelta dei testi non ci si accontenta più dei mediocri prodotti poetici di dilettanti, ma meglio ci si rivolge o agli autori consacrati dal cànone letterario o, tra i contemporanei, ai poeti stilisticamente più avanzati. Vatielli rivestirà di note i versi dell'*Infinito* leopardiano[71] e un paio di poesie del Pascoli: *Sogno* e *Colloquio* (Firenze, Forlivesi).[72] Oppure, all'opposto, si rinuncia affatto al testo d'autore per adottarne uno anonimo, magari dialettale, con l'intento del recupero della 'voce' genuina del popolo: così Liuzzi che, assecondando un particolare interesse per la musica popolare italiana ma non solo, basa una buona parte della sua produzione vocale da camera su melodie regionali dai te-

[69] Due soli i brani segnalati in opac: *Lontanaza* Op. 10 (testo di Vittorio Malpassuti, Milano, Carisch) e *Io t'ho dimenticata* «serenatella lirica» (testo di Umberto Bertuccioli, Milano, G. Baroni, 1926).

[70] Del compositore pesarese, a suo tempo noto per una produzione teatrale minore, sono segnalate in opac la canzone *Pesaro bella*, su testo di Carlo Zangarini, che fu anche il librettista della sua operetta *Tenore di grazia*, pubblicata a Firenze da Mignani, e *O morti che siete in terra come in cielo*, per Baritono e pianoforte, su versi di D'Annunzio, manoscritto autografo, 1919, conservato a Venezia nella Biblioteca della Fondazione Levi.

[71] Cfr. Paola Ciarlantini, Ermanno Carini, *Composizioni per Leopardi. La raccolta musicale del Centro Nazionale di Studi Leopardiani*, Recanati, CNSL, 2000, pp. 294-296. Approfitto per segnalare altre intonazioni dell'*Infinito* riportate nel volume, che furono eseguite a Recanati nel primo centenario leopardiano del 1937: una di Amilcare Zanella, allora direttore del Liceo musicale "Rossini" di Pesaro, che ripropose il suo poema sinfonico con coro e orchestra *L'infinito*, già scritto nel 1929 per il recanatese Beniamino Gigli (nell'occasione il celebre tenore eseguì anche la prima di *A se stesso* del compositore marchigiano Lepanto De Angelis); l'altra di Silvestro Baglioni (1876-1957), nei *Sei canti leopardiani tradotti in musica* (Roma, Cuggiani-Fanfani, 1937), dove *L'infinito* è affiancato da altre cinque liriche leopardiane (*Sopra il ritratto di una bella donna*, *Imitazione*, *Canto notturno*, *A se stesso*, *Coro di morti*) composte dall'illustre fisiologo marchigiano e musicista dilettante per esplorare le possibilità fonetiche della voce, con l'aggiunta dell'accompagnamento pianistico di Enrico Rosati.

[72] In opac sono inoltre segnalate le raccolte *Canti di vita* e *Canti delle stagioni*, contenenti tre brani ciascuna (testi, rispettivamente, di Romualdo Pantini e Luigi Orsini), pubblicate a Bologna da Venturi nel 1911.

sti in vernacolo o canti popolari stranieri (greci e serbi) tradotti in italiano.[73]

Della terna dei compositori-musicologi, il contributo maggiore – anche per valore artistico – viene da Alaleona, che pubblicò una trentina di melodie a cominciare dalla raccolta *Albe*, fatta di sei liriche scritte già nel 1898 ma date alle stampe molto più tardi (Roma, De Santis, 1920).[74] Nel 1921, in occasione del sesto centenario di Dante, vedono la luce presso Ricordi i cinque *Canti di maggio* (tre dei quali fondati su passi del *Purgatorio* dantesco), preceduti dall'intonazione di una strofa della dannunziana ode *A Dante*.[75] Ma il poeta preferito da Alaleona perché più vicino alla sua sensibilità è senz'altro Pascoli, dal momento che sono 15 (se non 18, il numero è ancora da accertare) le poesie pascoliane da lui intonate, tutte pubblicate da Ricordi secondo un piano editoriale accuratamente predisposto dall'autore.[76] Rimane a sé, scritta come un triste presagio poco tempo prima della sua prematura scomparsa, la lirica *Morte*, per basso e pianoforte, su testo di anonimo del Cinquecento.[77]

[73] Cfr. Paolo Peretti, *Breve profilo biografico di Ferdinando Liuzzi (e un canto popolare marchigiano rielaborato)*, in «Marca/Marche. Rivista di storia regionale» 6/2016, pp. 221-227, con riproduzione in facsimile dello spartito; il *Canto di falciatrici (poesia popolare marchigiana)* oggetto di questo articolo è compreso nella raccolta *Tre piccoli canti popolari* (Firenze, Forlivesi, 1922), insieme con *Canto di pescatori (poesia popolare di Grado)* e *Canto d'amore (poesia popolare di Trento)*. Due altre raccolte etniche sono segnalate in opac: *Tre canti popolari greci* (trad. italiana di vari autori, Firenze, Forlivesi, 1920 ca.), *Tre canti popolari serbi* (trad. it. di P. Kasandric, Milano, Ricordi, 1915); mentre *Sei canti ad una voce con accompagnamento di pianoforte* (Milano, Carisch e Janichen, 1915), non ha carattere popolare, almeno dai titoli dei brani: *Alba festiva*, *Saffica*, *Canzone d'Oriente*, *Sogno dell'alba*, *Ballatetta*, *Soglia d'oblio* (i testi potrebbero essere dello stesso Liuzzi, ma va verificato). Rimane inoltre qualche lirica isolata, come *Dopo la pioggia* (testo di R. Dehmel, trad. it. di E. Romagnoli, Milano, Ricordi, 1914).

[74] Cfr. Domenico Tampieri (a cura di), *Aspetti e presenze del Novecento musicale. Scritti e ricerche dedicati a Domenico Alaleona*, Montegiorgio, Comune di Montegiorgio, 1981, p. 36, con l'elenco dei brani costituenti *Le albe*, su testi di D'Annuzio (2), Panzacchi (2), Marradi (1), Stecchetti (1). Le poesie dannunziane sono poste una in apertura (*O raggio* [sic] *di luna calante*; per essa si veda l'articolo di Mila De Santis già cit. alla nota 3) e l'altra a chiusura della raccolta (*Povera nonna*, incipit: «Mentre nel riso d'un'azzurra sera»). Quanto alla prima, vale la pena sottolineare come l'intonazione alaleoniana di questi versi dannunziani sia la più 'antica', precedendo anche la tostiana *O falce di luna calante*, per non dire delle più tarde versioni di Respighi e Casavola.

[75] Cfr. Peretti, *La* Divina Commedia *in musica* cit., pp. 321-324. I brani danteschi sono *L'ora della sera* (incipit dell'VIII canto, con violino obbligato), *Lia* e *Matelda*. I due rimanenti testi poetici antichi intonati sono la ballata *Ben venga maggio* del Poliziano e un'altra di anonimo del sec. XV: *Il lusignolo*.

[76] Le *Melodie pascoliane* non nacquero tutte insieme, ma stratificate tra 1911 e '13, fino a configurare il seguente piano di pubblicazione, poi attuato attraverso le edizioni Ricordi tra 1920 e '23 (accanto al titolo di ciascuna raccolta, il numero dei brani che la costituiscono): *Dedica: Anniversario* (1); *Creature* (3); *Marine* (3); *Brividi* (2); *Intermezzo grottesco: I due girovaghi* (1); *Canti di neve e di primavera* (4, a 2 voci, già pubblicati come *Quattro Myricae*); [*Meteore* (3)]; *Epilogo: Il fumo e la neve* (1). In tutto 18 melodie su poesie tratte da *Myricae*, benché le 3 liriche di *Meteore* non risultino né dal catalogo Tampieri né dalle pubblicazioni Ricordi, ma solo da un 'piano' manoscritto autografo di Alaleona da me rinvenuto nel Fondo Alaleona (recentemente donato alla Biblioteca del conservatorio "Pergolesi" di Fermo, ma non ancora catalogato), dove però non è stato finora possibile accertare se esistano anche le rispettive musiche.

[77] Secondo Tampieri, *Aspetti e presenze* cit., p. 59, si tratta dell'ultima composizione di Alaleona, che poi fu eseguita postuma nel concerto commemorativo del primo anniversario della sua scomparsa (Roma, Accademia filarmonica, 28 dicembre 1929). Stando ancora al catalogo di Tampieri (p. 60), il brano intitolato *Novembre* (testo di Romana Rompato), composto nel 1924 e pubblicato l'anno dopo sulla rivista «Almanacco della scuola», sarebbe destinato al coro a una voce; ma a mio avviso, non solo perché sullo spartito (ripubblicato in un estratto che riproduce in fac-simile il manoscritto) non figura alcuna indicazione in tal senso, ma anche perché la linea vocale – scritta in chiave di Sol – si presenta con una duttilità ritmica ed espressiva molto più adatta alla voce solista che non al coro, lo si potrebbe meglio considerare una lirica per voce sola (soprano o tenore) e pianoforte. O per lo meno passibile di una simile esecuzione.

Al *milieu* anconetano di Mereghi, ricordato nella generazione precedente, ma con sensibilità musicale più avanzata, si riallaccia la produzione cameristica del falconarese Marini, la cui creazione più significativa è il «poemetto lirico» *Stagioni ed Anima*: un raffinato ciclo di quattro brani descrittivi delle stagioni a cominciare dall'inverno.[78]

Concludo considerando in parallelo Escobar e Giorgi, le cui diverse scelte artistico-musicali, come pure le divergenti vie professionali di conseguenza intraprese, potrebbero considerarsi emblematiche di tendenze apparentemente e a lungo ritenute opposte e inconciliabili nel mondo musicale a noi più vicino: vale a dire quelle polarizzate da stereotipi concettuali come classico/leggero, accademico/spontaneo, cólto/*popular* (senza però voler qui discutere se tali categorie debbano ritenersi o no superate nell'era postmoderna, giudizio che lascio senz'altro a ciascun lettore).

Entrambi i musicisti ebbero una solida formazione scolastica: Escobar al Liceo di S. Cecilia a Roma, Giorgi in quello musicale di Pesaro;[79] ma mentre quest'ultimo, rimase nell'istituzione di provenienza come insegnante, Escobar, che pure in un primo tempo intraprese la carriera di violoncellista in orchestra, all'inizio degli anni Venti fu 'folgorato' dal jazz.[80] Da allora cominciò a praticarlo come pianista membro e fondatore di jazz-band che si esibivano nei locali alla moda in Italia e all'estero, indirizzando così anche la sua attività di compositore e arrangiatore alla musica leggera e da ballo.

Venendo infine a Giorgi, importante compositore novecentesco marchigiano che si sta riscoprendo solo ora, il suo apporto alla lirica da camera è costituito da due raccolte scritte a grande distanza di tempo. Prima le *Sei liriche* (due su versi del Pascoli, quattro di un non meglio identificato Ferroni), composte in data non precisata ma verosimilmente nel periodo giovanile, se già nel 1936 si ha notizia delle due liriche pascoliane (*Mistero* e *Con gli angeli*) eseguite in un concerto trasmesso alla radio. Dopo quasi trent'anni (la prima esecuzione pubblica risale all'aprile 1964), vengono i *Canti a Pesaro*, cinque brevi poesie di

[78] La prima esecuzione, con l'accompagnamento orchestrale previsto in origine, avvenne da parte del soprano Rinalda Pavoni in un concerto tenuto in Ancona all'Istituto musicale "Pergolesi" di cui Marini era allora direttore, nel gennaio 1926: cfr. Luigi Marinelli, *Federico Marini, un musicista gentiluomo*, Falconara M., Comune di Falconara M., 2004, pp. 61-63. Di questa pregevole opera, dedicata alla cantante Luisa Coppi Prina Prelli (versi di Matteo Pignatelli, Ancona, G. Carbonari, 1929), ho potuto esaminare la versione per canto e pianoforte cortesemente fornitami dal M.° Marinelli, che qui ringrazio. Nel suo libro si legge che Marini compose «numerose romanze per canto e pianoforte» (p. 27), tra cui – riunisco qui i titoli, citati in ordine sparso nel volume – *Ultimo sogno*, *Ninna nanna*, *Portami via* e, su testi dialettali (alcuni del poeta anconetano Duilio Scandali), i canti popolari *Che vellezza scartoccià*, *El saltarelu*, *El portoloto* e *Un giornu o l'altru*. Ma di questi non c'è traccia in opac, dove invece è segnalata la «melodia» per canto e pianoforte *Desiderio* (versi di Carmelo Errico, Milano, Carisch e Janichen, 1914).

[79] Cfr. Paola Ciarlantini, Paolo Peretti, Piero Giorgi jr., *Carlo Piero Giorgi (1897-1967) compositore marchigiano del Novecento*, Ancona, Assemblea legislativa delle Marche, 2021.

[80] «Nell'inverno del 1921, all'hôtel Excelsior di Roma, ebbe occasione di ascoltare il trio statunitense "Mirador", che suonava brani ragtime e "novelty" con tecnica e ritmo eccezionali. L'Escobar fu talmente affascinato da quella musica così singolare che non esitò ad abbandonare il violoncello e la musica classica per dedicarsi alla musica jazz» (Paola Campi, *Escobar Amedeo*, DBI, Roma, Treccani, 1993, vol. 43, consultabile anche online). A questa 'voce' rimando per l'elenco dei principali brani leggeri e jazz vocali e strumentali (pubblicati da Ricordi, Suvini Zerboni, Carisch, Aromando, ecc.), che vanno integrati con altri rintracciabili in opac. Ma Escobar ebbe anche una produzione 'classica' che annovera musica da camera per archi, un concerto per violino e orchestra, due Messe e vari brani sinfonici.

Francesco Nicosia per soprano e pianoforte che il musicista intona nell'asciuttezza severa del linguaggio musicale che gli è propria, con una melodia quasi scarnificata.

Conclusioni (e un motto frescobaldiano)

Al termine di quest'ampio e affollato *excursus* bio-bibliografico musicale che – come già detto – rappresenta un primo tentativo di catalogo (e, per di più, di natura provvisoria), credo che le conclusioni si possano trarre solo sul piano generale e statistico, evitando i particolari giudizi di valore su compositori e opere che, ad eccezione di pochissimi nomi e titoli finora saggiati con maggiore profondità, sarebbero prematuri e non pertinenti a una fase di censimento precipuamente conoscitiva. Detto ciò, vengo senz'altro a quelle conclusioni possibili.

Quando cominciò la fioritura della romanza da salotto e nei primi due decenni del suo sviluppo, Marche e Abruzzo si trovavano in un'Italia ancora politicamente frammentata. A sua volta diviso in Ultra e Citra, l'Abruzzo o meglio gli Abruzzi appartenevano al Regno delle Due Sicilie, le Marche allo Stato Pontificio; e il fiume Tronto segnava il naturale confine. Ma per la musica, a parte quella di schietta tradizione popolare, si può dire che un vero e proprio confine non sia mai esistito; o, se c'è stato, che esso non ha impedito alle idee alle mode e ai gusti musicali, men che meno ai musicisti, di circolare liberamente da un territorio all'altro. Per un «regnicolo» che voleva dedicarsi alla musica era naturale prendere la strada per la capitale del Regno, ma ugualmente poteva fare un marchigiano, una volta esperita o esclusa la possibilità di Roma. Questo perché Napoli è stata sempre e da tutti giustamente considerata la 'capitale della musica' *tout court*; come tale, la città della mitica sirena Partenope è stata capace di in-*cantare* e attrarre nella sua orbita molti dei musicisti qui contemplati. E il processo di omologazione che poi faticosamente seguì l'Unità, preparato più sul piano culturale che su quello economico-politico, favorì il dilagare del genere della romanza musicale nei salotti-bene della borghesia ormai trionfante su un'aristocrazia in declino.

Così non pochi dei nostri periferici e provinciali compositori finirono per esercitare l'arte ben lontano dai luoghi d'origine: chi nelle maggiori città dell'Italia settentrionale, chi nelle capitali europee (Parigi, Madrid, Lisbona, Londra, San Pietroburgo) e altri – ancor più avventurosi – solcarono addirittura l'oceano fino a raggiungere le lontane Americhe, a diffondere il 'verbo' del canto italiano a Buenos Aires, New York, Philadelphia, Boston.

Altamente significativo il fatto che, quando Ricordi volle pubblicare un saggio della migliore lirica italiana da camera in Germania, paese del *Lied* per eccellenza, stampasse un'antologia comprendente, accanto alla traduzione in tedesco di romanze di Tosti, Campana, Gastaldon, Caracciolo, Mililotti e Rotoli, anche dei marchigiani Marchetti e Palloni.[81]

[81] Cfr. *La nuova Italia: Album Moderner Italianischer Liederperlen*, per soprano o tenore e accompagnamento di pianoforte, Leipzig und Zürich/Milano, Hug Gebrüder/Ricordi, 1896. Queste, rispettivamente, le romanze di Marchetti e Palloni ivi comprese: *Wir liebten uns so innig* (*Ci amavamo così profondamente*) e *Nur ein Kuss* (*Solo un bacio*).

La presente ricerca mi ha portato necessariamente a contatto, diretto o indiretto,[82] con l'oggetto romanza-da-salotto o analogo prodotto. Ciò ha stimolato in me riflessioni storico-critiche e metodologiche a cominciare dalle tipologie con cui questa particolare fonte musicale può presentasi, che sono: la redazione manoscritta (autografa o no) e/o quella a stampa. Come già avvenne nel Cinquecento per il madrigale, il canale privilegiato e più comune di diffusione della romanza nell'Otto-Novecento è stato quello della pubblicazione musicale a stampa, risultando un fatto sporadico e raro la casistica manoscritta (quella superstite è davvero scarsa).[83] Questo perché il genere godeva all'epoca di tanto favore presso il più vasto pubblico da rendere conveniente, per le leggi di mercato, la stampa di un prodotto di così largo consumo sia all'editore, ancorché 'piccolo' (figurarsi poi se esso aveva una grande rete di distribuzione, come Ricordi o Lucca),[84] sia al compositore, foss'anche ancora poco conosciuto.

Ma c'era anche un altro motivo per cui era spesso vantaggioso, specie per il prestigio dell'autore, stampare una romanza: la possibilità di apporvi una dedica (anche qui è calzante il parallelo con la lettera dedicatoria che immancabilmente corredava i libri di madrigali nel XVI secolo). Poiché la romanza era allora un genere particolarmente adatto all'omaggio d'occasione, la dedica (a chiunque essa fosse rivolta: cantante, 'protettore' aristocratico, allievo, amico, familiare, ecc.) è oggi per noi estremamente significativa nel disegnare la trama dei rapporti artistici e sociali intessuti dal compositore negli ambienti da lui frequentati, rivelando legami che altrimenti in gran parte ci sfuggirebbero.

Se di donne compositrici di romanze ne abbiamo incontrata soltanto una nella *Terza generazione*, la presenza femminile in questo repertorio è però ampiamente compensata dalle molte «artiste» dedicatarie di simili prodotti, che per numero uguagliano – se non addirittura superano – i colleghi di sesso maschile. I nomi dei cantanti, che io ho qui sporadicamente annotato (ma bisognerebbe sempre farlo in modo sistematico), dai professionisti più rinomati ai dilettanti, vanno anch'essi a incastrare nuove tessere nel mosaico artistico e sociologico della vita musicale dell'epoca.

Strutturalmente la romanza risulta dal connubio di parole e musica. Solo di rado il poeta coincide con il compositore: una simile casistica, infatti, non è comune nel nostro genere. Non dirò certo cosa nuova sottolineando quanto sia

[82] Rispetto alla fonte musicale, infatti, si dovrebbe poter distinguere il contatto materiale/diretto, in archivi e biblioteche, ovvero quello virtuale/indiretto, attraverso il web e i dati dematerializzati derivanti dalle risorse oggi offerte dai mezzi telematici di ricerca bibliografica; se non fosse che, ai fini di un'indagine come questa, le due modalità non vengono in pratica a determinare differenze apprezzabili quanto a contenuti e attendibilità delle informazioni ricavate.

[83] Può invece dirsi eccezionale la compresenza delle due versioni, manoscritta e a stampa, che si verifica – ma non sempre – laddove sia integralmente conservato l'archivio musicale di un compositore. Personalmente l'ho potuto constatare nel Fondo Alaleona, recentemente pervenuto alla Biblioteca del conservatorio "Pergolesi" di Fermo.

[84] Nel caso delle romanze pubblicate, è utile registrare anche i nomi degli stampatori, perché così si viene automaticamente a delineare una mappa precisa della situazione dell'editoria musicale nell'Italia dell'epoca che, come già sappiamo, non si esaurisce certo con Ricordi e gli altri stampatori di Milano (Lucca, Vismara, Pigna, ecc.), ma mostra un fitto proliferare di editori grandi e piccoli sparsi in tutta la Penisola. La data è l'elemento che si trova espresso con minor frequenza nelle edizioni a stampa, dove invece quasi sempre si riscontra il numero di lastra che rimanda al catalogo dell'editore; anche questo è importante rilevare, perché da esso, con appropriati strumenti d'indagine, si può risalire più o meno precisamente alla data di pubblicazione.

importante (e questa è ancora un'altra annotazione di carattere metodologico) per noi oggi registrare, quando la fonte stessa lo denunci o si riesca comunque ad accertare per altra via, il nome dell'autore del testo, dal poeta famoso al più oscuro versificatore. La scelta del musicista, che decide di intonare un testo piuttosto che un altro, è infatti rivelatrice della sua stessa sensibilità, dei suoi gusti, dei risultati che intendeva raggiungere.

Interessante anche il discorso sulla lingua impiegata nel testo. Nella quasi totalità dei casi è l'italiano letterario forbito dell'epoca, che il prodotto poetico sia originale o che risulti dalla traduzione di poesie di autore straniero: si sono incontrate versioni italiane musicate di poesie di Heine tradotte dal tedesco o di Hugo dal francese o di Byron dall'inglese, persino una dal rumeno di un certo Cristoforianu. Come pure non mancano casi di liriche intonate direttamente su testi d'autore in altra lingua, *in primis* le liriche in francese musicate da Nini, Gariboldi e Olivieri.

C'è poi la particolare categoria dei brani con testi in vernacolo, nei vari dialetti italiani: il romanesco degli stornelli e dei canti popolari di Marchetti, il marchigiano di quelli di Bottacchiari e Liuzzi, che si cimenta anche con i dialetti di Trento e Grado… Discorso a sé meriterebbe, ma in altra sede, il napoletano: tanta è l'importanza che ha per la storia della canzone italiana da costituire un genere nel genere, un ricco filone parallelo. Si è detto sopra dei compositori marchigiani che hanno studiato a Napoli; ma, per chi non ha avuto la fortuna di respirare le felici aure di quel golfo, la 'napoletanità' si poté anche acquisire di riflesso, facendo propri alcuni particolari stilemi musicali e rivolgendosi per il testo a un napoletano verace. Così, anche chi a Napoli non mise mai piede, come verosimilmente Avena, anconetano di nascita e milanese di formazione e abituale residenza (studiò infatti in quel conservatorio), ha potuto comunque guadagnarsi una rispettabile citazione nella storia della canzone napoletana per aver musicato alcuni testi di Berardo Cantalamessa, attore di varietà e cantautore partenopeo. [85]

«Non senza fatiga si giunge al fine» è il celebre motto che Girolamo Frescobaldi ha messo in calce all'ardita *Toccata IX* del suo *Secondo libro* (Roma, Nicolò Borbone, 1637). Dopo aver chiamato in causa i fiamminghi e i madrigalisti del Cinquecento, mi sia concessa quest'ultima citazione dal passato remoto per congedarmi da un passato più vicino a noi, ma pur sempre passato.

Giunge così *la fine* del mio discorso, che però non raggiungerà *il fine* se qualche volenteroso musicista o musicologo (io ho già fatto i miei buoni propositi in merito) non si lascerà tentare da alcuno dei compositori marchigiani che stanno dietro i nomi di questo catalogo, per (ri)scoprirne il contributo creativo apportato al multiforme repertorio della lirica cameristico-vocale prodotta in vorticoso sviluppo tra la metà dell'Ottocento e la prima d'un secolo, il XX, che ormai si è definitivamente chiuso alle nostre spalle.

[85] Cfr. Gianfranco Plenizio, *Lo core sperduto: la tradizione musicale napoletana e la canzone*, Napoli, Guida, 2009, che considera positivamente tra gli apporti dei «compositori estranei all'area d'influenza napoletana» (p. 233) le tre canzoni napoletane congiuntamente firmate da Avena e Cantalamessa: *Duorme! (chitarrata napoletana)*, *'A santarella (canzone napoletana)* e *Cielo, che mai se po' ffa! (melodia popolare napoletana)*, tutte pubblicate a Milano da Ricordi tra 1903 e 1906 (se ne trova riscontro anche in opac).

Un genere particolare di aria. La 'romanza' operistica

Giorgio Pagannone

Sulla base di alcune definizioni teoriche che son state date della 'romanza' operistica tra Sette e Ottocento, e di alcuni studi specifici, in particolare quello di Marco Beghelli ("Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò"), che attribuisce al termine un triplice significato ('canto realistico', 'aria bistrofica', 'aria in un sol tempo'), il contributo mira ad illustrare alcuni esempi significativi di 'romanza' tra Rossini e Puccini, indagati sotto il profilo formale e dal punto di vista della collocazione e della funzione drammatica. Viene fornita inoltre una mappatura aggiornata delle romanze operistiche verdiane.

1. Definizione del genere

Il termine 'Romanza', che in ambito operistico viene spesso confuso con 'Aria', deriva dal francese *Romance*; stando alla definizione di Rousseau del 1768, questa consiste in un brano vocale diviso in più strofe, la cui melodia deve essere «dolce, naturale … [senza] nessun ornamento, nessun manierismo».[1] Ciò si traduce in un canto prevalentemente sillabico, che non offusca la comprensione delle parole, al contrario delle mirabolanti arie che costellavano il teatro d'opera settecentesco.[2]

La *romance* trovò un'applicazione privilegiata ed estensiva nell'*opéra-comique*, genere che prevedeva l'alternanza di dialoghi parlati e brani cantati, e da qui poi passò anche ad altri generi operistici, come il melodramma (serio e buffo) o il *Singspiel* tedesco.[3]

Gli studi di Daniel Heartz e di Damien Colas consentono di definire i caratteri peculiari della *romance*, riconoscibili anche nelle romanze operistiche italiane, mentre uno studio di Marco Beghelli chiarisce la polisemia del termine 'ro-

Ringrazio Lorenzo Bianconi per i preziosi suggerimenti.

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 427 (voce 'Romance'). La definizione di Rousseau è spesso citata e viene riportata integralmente sia da Damien Colas (in originale francese) sia da Daniel Heartz (in inglese); cfr. sotto la nota 4. In Appendice 1 (pag. 105) si legge il testo integrale della voce di Rousseau con una traduzione italiana.

[2] Anche Pietro Lichtenthal, nel suo *Dizionario e bibliografia della musica* (Milano, Fontana, 1826, vol. II), parla di «Aria d'un carattere semplice, ingenuo, toccante» (voce 'Romanza', p. 167).

[3] Si pensi ad esempio alla romanza di Pedrillo nell'atto terzo della *Entführung aus dem Serail* mozartiano (1782), "In Mohrenland gefangen war", denominata '*Romance*' alla francese in partitura (N. 18; cfr. la versione digitale della *Neue Mozart-Ausgabe*: <*https://dme.mozarteum.at*>).

manza' nel melodramma ottocentesco.[4] Andando con ordine, in base agli studi citati possiamo fissare alcuni tratti salienti della *romance*/romanza:

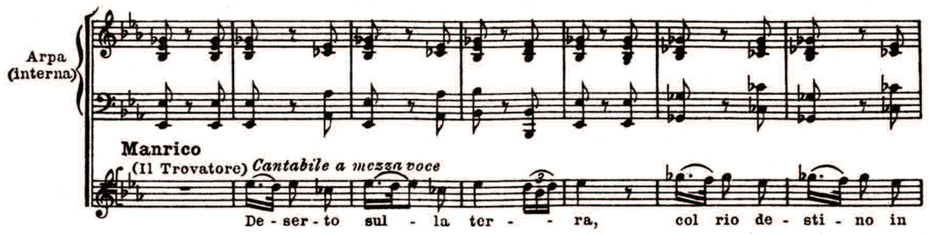
- la struttura a più strofe (spesso due);
- l'oscillazione o il passaggio dal modo minore al maggiore;
- il ritmo ternario (spesso in 6/8);
- il tempo lento (spesso Larghetto, al massimo Andante).

Altri tratti rilevabili all'indagine sono: la versificazione insolita, che serve talvolta a dare una tinta poetica arcaica, uno strumento d'accompagnamento particolare (ad esempio l'arpa, che simula spesso il suono del liuto), il carattere narrativo, il tono patetico-sentimentale, nonché, come osservano Rousseau ed altri, un tono naïf e popolare, un ductus melodico semplice seppure elegante.
Marco Beghelli, sulla base di alcuni esempi tratti dal *Giuramento* di Mercadante (1837), ha contribuito a disambiguare il termine 'romanza' ovvero a chiarirne le declinazioni semantiche nell'opera italiana dell'Ottocento. Si possono essenzialmente individuare tre significati:[5]

a) un senso originario di 'canto realistico', ossia effettivamente cantato come 'musica in scena', e come tale avente dei tratti che lo distinguono dal codice melodrammatico prevalente, come la struttura strofica, l'uso di strumenti di accompagnamento estranei all'organico orchestrale corrente, o gli effetti di spazializzazione sonora ('da dentro', 'da lontano', eccetera);
b) un senso traslato di 'brano strofico', con «ammiccamento alla *romance* delle origini»,[6] nel quale si ravvisano alcuni dei tratti peculiari già menzionati; in tal senso – il titolo esplicito di 'romanza' in partitura o nello spartito non è di per sé determinante – si pone come vera e propria citazione di genere, pur non avendo necessariamente una funzione di 'canto realistico' (potremmo definirla una citazione implicita, o di secondo grado rispetto al canto realistico);
c) un senso più «moderno» di 'aria in un sol tempo', cioè consistente in un unico brano cantabile (privo della consueta cabaletta), che può presentare o meno i tratti specifici della romanza.[7]

[4] Cfr. Daniel Heartz, *The Beginnings of the Operatic Romance: Rousseau, Sedaine, and Monsigny*, «Eighteenth-Century Studies», 15/2, 1982, pp. 149-178; Damien Colas, *La question de la romance chez Rossini*, in Ilaria Narici - Emilio Sala - Emanuele Senici - Benjamin Walton (a cura di), *Gioachino Rossini 1868-2018. La musica e il mondo*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2018, pp. 113-144; Marco Beghelli, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in Fiamma Nicolodi - Paolo Trovato (a cura di), *Le parole della musica*, III (*Studi di lessicologia musicale*), Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217. Segnalo anche lo studio di Rossana Dalmonte, *La canzone nel melodramma italiano del primo Ottocento. Ricerche di metodo strutturale*, «Rivista Italiana di Musicologia», XI/2, 1976, pp. 230-313, che però prende in esame i brani che si presentano come esplicite citazioni di genere, ossia come musiche in scena – non solo le 'romanze' –, quindi rappresentano un campione sì vasto (cfr. l'elenco dei brani esaminati alle pp. 308-313) ma necessariamente incompleto e obliquo rispetto a quello qui esaminato.
[5] Marco Beghelli, *Tre slittamenti semantici* cit., p. 208.
[6] *Ibidem*.
[7] Beghelli, anche in questa accezione moderna, rileva alcuni tratti ricorrenti come ad esempio «afflizione, solitudine […] melodia vocale semplice che si conclude con una cadenza colma di pathos» (*Ibidem*).

Per riassumere quanto detto finora, possiamo prendere ad esempio un brano celebre: la sortita di Manrico, una romanza cantata fuori scena, nel *Trovatore* di Verdi (1853), "Deserto sulla terra" (Andante, 3/8, Mi bemolle minore/maggiore):



Es. mus. 1: Verdi, Il trovatore*, parte prima*

Questo brano presenta molti dei tratti evidenziati e riunisce anche i tre significati rilevati da Beghelli. Intanto *a)* si tratta di 'musica in scena', di un canto 'realistico' e 'caratteristico', di una palese citazione di genere. Lo indica chiaramente la didascalia nel libretto: "odonsi gli accordi di un liuto", in verità surrogato dall'arpa interna. Manrico sta effettivamente cantando accompagnandosi al liuto, lo strumento tipico del trovatore. Non parla cantando, ma intona una romanza come richiamo per la sua bella. Usata come canto realistico, con valore di citazione, la romanza è un brano che per così dire preesiste alla vicenda rappresentata, «una melodia che si finge precostituita, con testo consono al carattere amoroso - tragico - patetico - cavalleresco»;[8] può esser parte di un patrimonio comune, o del vissuto di chi ne fa uso. Il contenuto del testo potrebbe anche essere estraneo alla vicenda, anche se in genere assume nell'opera una funzione di rispecchiamento o di premonizione. E talvolta, come in questo caso, ci dice qualcosa del personaggio: Manrico si presenta in quanto poeta-cantore, e in quanto innamorato; Leonora è avvertita del suo imminente arrivo, e lo spettatore è informato della vita errabonda del trovatore.

Vi si ravvisano peraltro – e siamo al punto *b)* – i caratteri salienti della romanza: la struttura strofica, il ritmo ternario (3/8), il passaggio dal modo minore al maggiore, la melodia «semplice e toccante», perlopiù sillabica, con minimi ornamenti. Il carattere di citazione, quindi di alterità o atipicità rispetto al registro melodrammatico prevalente, è messo in evidenza anche dalla timbrica dell'accompagnamento (l'arpa "interna" che simula il liuto) e dalla forma metrica peculiare, con due strofe di settenari chiuse da una sorta di *refrain* su un quinario ("Al/Il Trovator"). Tutto ciò conferisce alla melodia del trovatore un tono *naïf* e popolare (del tutto diverso, poniamo, dall'intenso e struggente lirismo dell'aria del terzo atto, "Ah sì, ben mio, coll'essere").

In questo caso – e siamo al punto *c)* – la romanza di Manrico funge anche da aria in un sol tempo, una vera e propria cavatina, seppur collocata all'interno di un numero più ampio, visto che il trovatore non ha a disposizione un'aria in-

[8] *Ivi*, p. 206. Riguardo ai brani con valore di «citazione», distinti dal «discorso comunicativo primario», Rossana Dalmonte si esprime in termini non molto differenti: «Accanto ai grandi "ritratti", al mondo delle nuove grandi verità, il melodramma romantico pone queste oleografiche "cartoline" che riproducono un mondo diverso da quello del protagonista (e da quello dell'autore), un mondo che vive al di fuori del melodramma e di quella particolare vicenda» (Rossana Dalmonte, *La canzone nel melodramma italiano* cit., p. 232 sg.).

tera per la sua prima sortita (un'aria completa la canterà nella parte terza).[9]

Certo, si tratta di un caso limite. Non *tutti* i tratti e i significati evidenziati devono essere compresenti perché si abbia una romanza. E d'altronde la denominazione 'romanza' non corrisponde necessariamente ai tratti caratteristici evidenziati, soprattutto alla struttura strofica. Questo perché, come si è detto, il termine assunse nel corso dell'Ottocento anche un'accezione morfologica differenziale: sempre più spesso infatti, assolutizzato, designò il *tipo* dell'aria in un sol tempo (di solito un tempo lento, cantabile) distinta dall'aria in tre tempi (adagio, tempo di mezzo, cabaletta) che costituisce il modello di gran lunga prevalente, la cosiddetta 'solita forma'.[10]

Nella tabella in Appendice 2*a* (pag. 106), che raccoglie tutti i brani designati come 'romanze' nelle partiture autografe verdiane,[11] possiamo notare come quelli che hanno i tratti specifici del genere sono solo tre (evidenziati dallo sfondo scuro), mentre gli altri sono monostrofici; alcuni hanno il passaggio dal minore al maggiore, e c'è una buona percentuale di ritmi ternari, che però da soli non danno una connotazione così marcata al genere. Gli esempi meno connotati potrebbero essere chiamati anche 'cantabili', come di norma sono chiamati i primi tempi lirici delle arie formalizzate.

Il significato di natura macroformale (come aria in un sol tempo), interessa meno ai fini di questo studio, che invece intende indagare la 'romanza' operistica nella sua essenza specifica, come brano cantabile con alcuni tratti riconoscibili, 'intrinseci', e illustrarne a grandi linee le possibili declinazioni in senso formale e drammatico, sulla base di alcuni esempi chiave.[12]

[9] Secondo il programma originario di Cammarano, Manrico avrebbe dovuto cantare una 'romanza' anche all'inizio della quarta parte. Verdi poi ne fece una 'canzone' in due strofette ("Ah, che la morte ognora"), e la incorporò, smembrata, nel tempo di mezzo dell'aria di Leonora, nella superba 'scena del Miserere', come controcanto al lugubre coro di "voci interne" e allo strazio della donna che lo ama. Lo schema metrico di queste due strofette è peraltro molto simile alla romanza della prima parte ("Deserto sulla terra"): tre settenari e un quinario conclusivo. Per il programma di Cammarano e la relativa risposta di Verdi, cfr. Carlo Matteo Mossa (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2021 (nuova edizione), lettera n. 103 (pp. 244-250) dei primi di aprile e n. 105 del 9 aprile 1851 (pp. 252-254).

[10] Lo studio di riferimento per la 'solita forma', il modello morfologico prevalente nell'opera italiana dell'Ottocento, resta Harold S. Powers, *"La solita forma" and "The Uses of Convention"*, «Acta Musicologica», 59/1, 1987, pp. 65-90.

[11] Cfr. Martin Chusid, *The Organization of Scenes with Arias: Verdi's Cavatinas and Romanzas*, in *Atti del I° Congresso internazionale di Studi Verdiani (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini , 31 luglio - 2 agosto 1966)*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1969, pp. 59-66: 66 (Appendice II). Ho aggiunto alla tabella di Chusid alcune indicazioni formali (nella colonna di destra), e una lista supplementare di romanze ricavabile dagli spartiti a stampa (vedi sezione *b*).

[12] Resta inteso inoltre che *non* mi occuperò della coeva romanza vocale da camera, che avrà sì punti di contatto con la romanza operistica ma costituisce un genere diverso per destinazione e uso. Su tale argomento rimando a studi più specifici: Francesco Sanvitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, Torino, EDT, 2002; Licia Sirch, *Musica, letteratura e arti grafiche. La lirica da camera e l'editoria a Milano nell'età romantica*, in Licia Sirch (a cura di), *Canoni bibliografici. Atti del convegno internazionale IAML-IASA. Perugia, 1-6 settembre 1996*, Lucca, LIM, 2000, pp. 131-192; Rainer Gstrein, *Die vokale Romanze in der Zeit von 1750 bis 1850*, Innsbruck, Helbling, 1989; Sabine Brier, *Das italienische Kunstlied der Romantik*, Kassel, Bärenreiter, 2015 ("Analecta Musicologica", 53). Per quanto riguarda la *romance* francese, oltre agli studi di Heartz e Colas già citati (cfr. la nota 4), si vedano: David Charlton, *The «romance» and its cognates: narrative, irony and vraisemblance in early opéra comique*, e Patrick Taïeb, *Romance et mélomanie. Scènes d'opéra-comique sous la Révolution et l'Empire*, in Herbert Schneider - Nicole Wild (a cura di), *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater*, Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 1997, pp. 43-92 e 93-119.

Prendiamo ad esempio la definizione di 'romanza' di Philip Gossett:

> La romanza italiana è derivata dalla *romance* francese. È di norma una canzone sentimentale strofica in stile serio (non lo stile più scanzonato della ballata). Esempi famosi sono le due romanze di Violetta nella *Traviata* ("Ah! fors'è lui" e "Addio del passato") e la romanza di Nemorino nell'*Elisir d'amore* ("Una furtiva lagrima"). A volte la romanza è utilizzata per riferirsi a un'ambientazione o a un'atmosfera parigina.[13]

Le due romanze di Violetta citate non sono designate come tali nella partitura o nello spartito,[14] ma presentano indubbiamente alcuni caratteri tipici del genere: la struttura strofica, l'oscillazione tra modo minore e maggiore, il ritmo ternario, un tono generale di mestizia, e la prima anche un contenuto narrativo. È probabile, come osserva Gossett, che Verdi abbia voluto dare una connotazione francese alle melodie di Violetta richiamandosi allo stile della *romance*.[15]

Gossett accenna anche a una differenza tra 'romanza' (dal tono serio o sentimentale) e 'ballata' (dal tono scanzonato), che però ha una validità di tipo tendenziale e non normativo, e pur sempre in riferimento al melodramma italiano. È indubbio che tra i due pezzi caratteristici cantati Maffio Orsini (contralto *en travesti*) nella *Lucrezia Borgia* di Donizetti (1833), entrambi strofici – la romanza nel prologo ("Nella fatal di Rimini", Larghetto, 6/8, Si minore) e la ballata nel second'atto ("Il segreto per esser felici", Allegretto ma non troppo, 6/8, Do maggiore) – si ravvisa la differenza di tono e di stile rilevata da Gossett.[16] Se prendiamo però la 'romanza' ("Cari luoghi ov'io passai") e la 'ballata' ("Per sua madre andò una figlia") che Pierotto (anch'esso contralto *en travesti*) canta in

[13] Philip Gossett, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, traduzione di Livio Aragona, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 648.

[14] In partitura i brani sono così denominati: N. 3: 'Aria Violetta'; N. 8: 'Scena Violetta' (cfr. Martin Chusid, *A Catalog of Verdi's Operas* cit., pp. 155-156).

[15] A tal proposito si veda anche James A. Hepokoski, *Genre and Content in Mid-Century Verdi: 'Addio, del passato' ("La traviata", Act III)*, «Cambridge Opera Journal», 1/3, 1989, pp. 249-276 e Id., *Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in "Il trovatore"*, in Martin Chusid (a cura di), *Verdi's Middle Period 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1997, pp. 147-196 (in particolare le pp. 175-185 dedicate alla 'romanza' di Leonora, "Tacea la notte placida").
Anche Abramo Basevi, nel suo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (Firenze, Tofani, 1859), si riferisce spesso al tipo della 'romanza' quando tratta i brani cantabili a struttura strofica; cfr. a tal proposito Alessandro Roccatagliati, *Le forme dell'opera ottocentesca: il caso Basevi*, in Fiamma Nicolodi - Paolo Trovato (a cura di), *Le parole della musica*, I (*Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*), Firenze, Olschki, 1994, pp. 311-334: 320 sg. Chiaramente l'assetto strofico sparisce se nell'esecuzione si effettua il taglio d'una strofa, come avviene spesso nel primo cantabile di Violetta. Permangono tuttavia, in molti casi, alcuni tratti specifici del genere della romanza, come il passaggio dal modo minore al maggiore e il ritmo ternario.

[16] È curioso notare che un anonimo recensore della prima milanese di *Lucrezia Borgia* si riferì alla ballata di Orsini nel second'atto come «una specie di *rondeau* o brillante romanza»; cfr. *Cenni teatrali*, «Corriere delle Dame», n. 72, 30 dicembre 1833, p. 570, riportato in Annalisi Bini - Jeremy Commons (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Roma-Milano, Accademia di S. Cecilia - Skira, 1997, p. 378. D'altronde già Charles de Lusse, citato da Heartz, nel 1767 parlava di tre tipologie di romanze: «Romances historiques», «Romances tendres» e «Romances burlesques» (cfr. Daniel Heartz, *The Beginnings of the Operatic Romance* cit., p. 155).

successione nel primo atto della versione francese di *Linda di Chamounix* (1842), non notiamo affatto una differenza di tono e di carattere: tempo, ritmo, tonalità sono identici (Larghetto, 6/8, Re minore); lo è perfino l'incipit melodico in levare (Re-Mi-Fa). Donizetti avrebbe potuto chiamarle entrambe romanze o ballate, anche se forse la successione immediata dei due pezzi dovette suggerire una diversa denominazione, e il compositore si è premurato di differenziarle almeno nell'accompagnamento (il suono realistico della ghironda per la romanza, l'orchestra per la ballata) e nell'effetto scenico (la romanza è cantata "da dentro", con effetto di avvicinamento; per gli effetti di 'spazializzazione sonora', vedi oltre).[17]

Data per assodata una certa permutabilità e permeabilità dei due termini 'romanza' e 'ballata',[18] e tenendo per buona, almeno a grandi linee e in riferimento al melodramma italiano, la distinzione di Philip Gossett, passiamo ad analizzare ora l'organizzazione formale interna delle romanze.

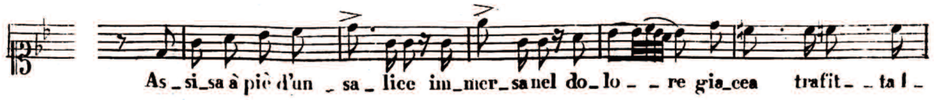
2. Questioni formali

Riguardo alla forma musicale delle romanze strofiche, possiamo notare nel repertorio ottocentesco essenzialmente tre tendenze:

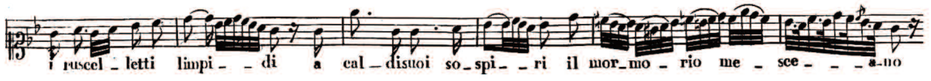
– romanze in cui la musica si ripete identica in tutte le strofe, come nell'esempio del *Trovatore* (anche se non si può escludere che il cantante aggiungesse qualche abbellimento o variante nel momento dell'esecuzione);[19]
– romanze in cui vi sono variazioni della melodia principale, senza che però venga meno la struttura strofica;
– romanze che presentano sostanziali manomissioni o stravolgimenti della forma strofica.

Quanto al secondo punto, possiamo citare la celebre 'canzone del salice' di Desdemona nell'*Otello* di Rossini, indicata come 'romanza' negli spartiti a stampa: il compositore scrive di proprio pugno delle squisite variazioni ornamentali, sulla base delle immagini poetiche presenti nelle strofe (ad esempio, il "mormorio dei ruscelletti" nella seconda strofa):

I strofa



II strofa



Es. mus. 2: Rossini, Otello, *atto III*

Ciò non toglie che la cantante di turno possa poi aggiungervi altre microvarianti, in un processo di perenne dialettica tra partitura ed esecuzione, tra compositore e interprete (le varianti ornamentali chiaramente allontanano la romanza dal criterio della semplicità e della naturalezza evocato da Rousseau).[20]

Possiamo citare anche la romanza ottocentesca per antonomasia, "Una furtiva lagrima" di Nemorino, dove Donizetti non solo varia la sezione in maggiore nelle due strofe (rispettivamente Re bemolle e Si bemolle),[21] con un bell'effetto di apertura e di culmine nella sezione finale ("Cielo, si può morir"), ma, come attesta uno spartito con annotazioni autografe citato da Gossett, scrive variazioni ornamentali anche per la sezione in minore, che nelle fonti musicali correnti appare invece invariata. Donizetti evidentemente assecondava qui una prassi corrente, spesso non registrata per iscritto. Nel caso specifico si può dire

[17] Nella versione originaria per Vienna è presente solo la ballata, con evidente funzione di musica in scena (lo dicono chiaramente le didascalie "implicite": «Cantane la ballata … Canta, Pierotto. | Lo volete: io canto»). Anche la romanza aggiunta per Parigi, con la quale Pierotto si annuncia da lontano, è da presupporsi come musica in scena, tanto più che è accompagnata dalla ghironda. La ballata chiude in tonalità maggiore, mentre la romanza resta in minore; la ballata comporta l'intervento di Linda e del coro, la romanza no.

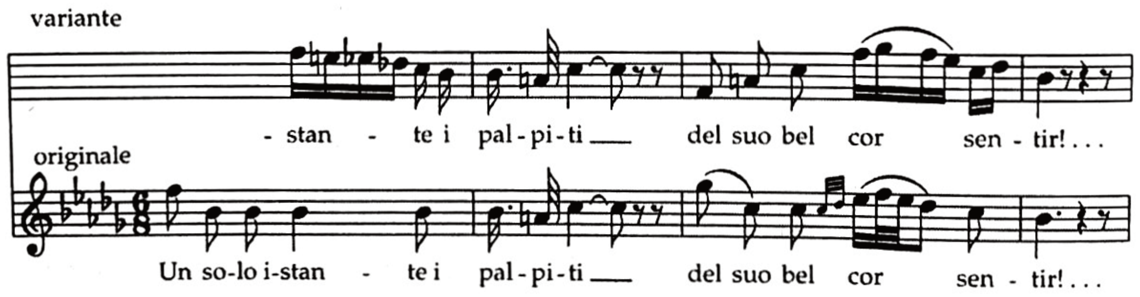
[18] Sembra che soprattutto in ambito tedesco i due termini fossero intercambiabili; cfr. a tal proposito la voce 'Romance' nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, dove nella sezione "Germany" si legge: «The terms 'Romanze' and 'Ballade' were frequently interchanged, and even contemporary theorists had difficulty in differentiating them» (tra i teorici, cfr. in particolare Gustav Schilling, voce 'Romanze' nella sua *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst* del 1838, cit. in Marco Beghelli, *Tre slittamenti semantici* cit., p. 208, nota 47). A livello strutturale, secondo Hepokoski, la 'romanza' si differenzia dalla ballata per la maggiore flessibilità, cioè per il fatto di applicarsi anche a pezzi non strofici (cfr. James Hepokoski, *Ottocento Opera as Cultural Drama* cit., p. 176). Vi sono peraltro intersezioni semantiche con altri termini affini, come '*couplets*', che a detta di Hepokoski indica genericamente un pezzo strofico, di cui appunto 'ballata' e 'romanza' sono gli equivalenti più comuni – 'ballata' «per le leggende o altri racconti strofici», 'romanza' per i brani che presentano «elementi semi-narrativi (cioè, una mescolanza di elementi narrativi e lirici)»; la 'romanza' inoltre, sempre per Hepokoski, si differenzia dai *couplets* perché meno vincolata al *refrain* (cfr. James Hepokoski, *Genre and Content in Mid-Century Verdi* cit., p. 265, nota 37). Damien Colas, sulla scorta di un trattato di Paul Thiébault del 1813 (*Du chant, et particulièrement de la romance*), istituisce un raffronto anche tra 'romance', 'chanson' e 'ariette', rilevando che «la *romance* si oppone alla *chanson* per la sua tristezza, e all'*ariette* per la sua semplicità» (Damien Colas, *La question de la romance chez Rossini* cit., p. 116). La differenza di tono affettivo tra 'romanza' e 'canzone' è sancita anche da Fétis: «Un genere di piccola aria che si chiama *canzone*, quando gaio è il suo carattere, e *romanza* allorché ne è melanconico, appartiene originariamente all'opera francese» (François-Joseph Fétis, *La musica accomodata alla intelligenza di tutti*, trad. it. di Eriberto Predari, 2 voll., Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1858, I, p. 208).

[19] Cfr. Will Crutchfield, *Vocal Ornamentation in Verdi: The Phonographic Evidence*, «19th-Century Music», 7/1, summer 1983, pp. 3-54 (in particolare l'appendice, pp. 21 sgg.; a p. 30 la variante di Francesco Tamagno per "Deserto sulla terra"). Una variante consolidatasi nella tradizione è poi la puntatura in acuto alla fine, a cui non si sottrae certo la romanza di Manrico.

[20] Cfr. a tal proposito il mio contributo *'Ad arbitrio dei cantanti'. Vocal Cadenzas and Ornamentation in Early Nineteenth-century Opera*, in Gianmario Borio - Angela Carone (a cura di), *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, Abingdon, Routledge, 2018, pp. 206-234.

[21] La stessa successione tonale si osserva anche nella romanza di Lusignano nell'atto primo di *Caterina Cornaro* (1844), "Da che sposa Caterina" (Andante mosso ma non troppo, 3/4, Si bemolle minore/maggiore).

che la variante ornata rende più lezioso ma anche più nobile il canto di Nemorino; il contadino “idiota” si è ingentilito grazie all’elisir:[22]



Es. mus. 3: Donizetti, L’elisir d’amore*, atto II*

La variazione può riguardare non solo il canto, ma anche il tessuto orchestrale dell’accompagnamento; un bell’esempio si trova nella romanza di Aida nell’atto terzo dell’opera omonima, “O cieli azzurri”.

Sul terzo caso, ossia sulle romanze che eludono il principio strofico, cito un paio di casi significativi e tra loro simili: il racconto di Orsini nel prologo della *Lucrezia Borgia* (“Nella fatal di Rimini”, Larghetto, 6/8, Si minore), già citato, e il racconto di Gilda nel duetto del secondo atto del *Rigoletto* (“Tutte le feste al tempio”, Andantino, 2/4, Mi minore / Do maggiore), che hanno indubbi caratteri di romanza e che potremmo definire a struttura strofica ‘progressiva’.[23] L’urgenza drammatica, il ricorso alla figura retorica dell’*ipotiposi*, che consiste nel narrare gli eventi come se stessero accadendo davanti agli occhi di chi ascolta, con un effetto di rivissuto, fanno sì che la forma della melodia slitti dalla ripetizione di un modulo fisso all’espressione vivida, drammatica, che rende presente (‘presentifica’, si direbbe in tedesco) l’evento narrato. Entrambi i racconti sono articolati in tre strofe, che musicalmente si strutturano secondo lo schema AAB, dove B rappresenta il passaggio dal registro narrativo, retrospettivo, a

[22] L’esempio è tratto da Philip Gossett, *Dive e maestri* cit., p. 324. La variante si può ascoltare nell’esecuzione di Juan Diego Flórez, all’indirizzo:
<*https://www.youtube.com/watch?v=S2_mXE2k3nQ*>.

[23] I due brani scelti fanno parte di numeri più ampi (l’introduzione nel prologo della *Lucrezia Borgia*, il duetto col padre in *Rigoletto*), ma presentano entrambi inequivocabili caratteri di romanza. Se nel caso della *Lucrezia Borgia* il titolo ‘romanza’ è attestato dagli spartiti a stampa, nel caso del racconto di Gilda nel *Rigoletto* abbiamo una testimonianza dell’epoca – un critico attivo in ambito veneziano – che dimostra come il brano potesse essere percepito come pezzo chiuso, e precisamente come ‘romanza’: «Quella soave ispirazione della romanza: *Tutte le feste al tempio*, acquistò dal suo labbro e dal suo puro artifizio soavità ancora maggiore, e il duetto che la segue…» (Tommaso Locatelli, *L’Appendice della Gazzetta di Venezia. Prose scelte*, vol. XIII, Venezia, Tipografia della Gazzetta, 1877, p. 118; il passo si riferisce a un’esecuzione del *Rigoletto* del 1857 al Teatro S. Benedetto di Venezia). Dal canto suo Hepokoski (*Ottocento Opera as Cultural Drama* cit., p. 181) accenna al brano in termini di «negative-image of a ‘first glimpse’ romance» (immagine in negativo della romanza “del primo sguardo”, intesa come racconto dell’innamoramento a colpo d’occhio). Ma anche considerandola “in negativo” – nel contenuto e nella forma –, il modello della romanza strofica è ben presente. Altri esempi di ‘romanze’ contenute in numeri più ampi, ma identificate come tali sugli spartiti, sono menzionati in Appendice 2*b* (cfr. in particolare *I vespri siciliani* e *Don Carlo*).

quello più propriamente drammatico, dell’*hic et nunc*:[24]

In altri casi il principio strofico viene completamente disatteso e il brano si dipana in unico arco melodico-narrativo: si veda ad esempio il racconto di Lu-

“Nella fatal di Rimini” (*Lucrezia Borgia*)		“Tutte le feste al tempio” (*Rigoletto*)	
ORSINI		GILDA	
Nella fatal di Rimini e memorabil guerra, ferito e quasi esanime io mi giaceva a terra... Gennaro a me soccorse, il suo destrier mi porse, e in solitario bosco mi trasse e mi salvò.	A	Tutte le feste al tempio mentre pregava Iddio, bello e fatale un giovane s’offerse al guardo mio... se i labbri nostri tacquero, dagli occhi il cor parlò.	A
TUTTI La sua virtù conosco, la sua pietade io so.		Furtivo fra le tenebre sol ieri a me giungeva... ‘Sono studente, povero’, commosso mi diceva, e con ardente palpito amor mi protestò.	A
ORSINI Là nella notte tacita, lena pigliando e speme, giurammo insiem di vivere e di morire insieme – *E insiem morrete*, allora voce gridò sonora: e un veglio in veste nera gigante a noi s'offrì.	A	Partì... il mio core aprivasi a speme più gradita, quando improvvisi apparvero color che m’han rapita e a forza qui m’addussero nell’ansia più crudel.	B
TUTTI Cielo! Qual mago egli era per profetar così?			
ORSINI *Fuggite i Borgia, o giovani,* ei proseguì più forte... *Odio alla rea Lucrezia...* *Dove è Lucrezia è morte.* Sparve ciò detto: e il vento in suono di lamento quel nome ch'io detesto tre volte replicò!...	B		
TUTTI Rio vaticinio è questo... ma fé puoi dargli?... no.			

[24] Sulla romanza di Orsini si sofferma Federico Fornoni, *Spazializzazione del suono e psiche del personaggio. Su alcune scene donizettiane*, in Federico Fornoni (a cura di), *Donizetti in scena. Attualità del testo-spettacolo (Atti del Convegno internazionale, Bergamo 12-14 ottobre 2012)*, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2014, pp. 165-204: 170-174. Un esempio simile ai due citati è il lungo cantabile in forma di romanza strofica di Ida (“Sogno talor di correre”, tre strofe di 8+8+10 settenari), nell’opera omonima di Calisto Bassi e Giuseppe Bornaccini (Venezia, Teatro Apollo, 1833; rifacimento de *La fidanzata di Lammermoor*, di Calisto Bassi e Luigi Rieschi del 1831). Si veda a tal proposito il mio contributo *“Lucia di Lammermoor” e le altre fidanzate scottiane: aspetti drammaturgici e formali*, in Federico Della Corte - Leonardo Masi - Elisabetta Tonello (a cura di), *Libretti d’opera fra Italia e Polonia*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2022, pp. 101-121. L’omologo cantabile di Pollione nella *Norma* di Bellini (“Meco all’altar di Venere”) anch’esso articolato in tre lunghe strofe di otto versi ciascuna, presenta invece una forma musicale ternaria con ripresa variata (A-B-A‘), ma conclude, drammaticamente, con un canto declamato («*Norma così fa scempio | di amante traditor*»). Per un confronto tra la romanza di Orsini e il racconto di Pollione, cfr. Francesco Bellotto, *“Fa’ le cose da pazza”. Una lettera inedita di Donizetti su “Lucrezia Borgia”*, in Michele Bordin - Paolo Trovato (a cura di), *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 285-317: 289-292.

cia “Regnava nel silenzio” (Larghetto, 6/8, Re minore/maggiore[25]) nella parte prima di *Lucia di Lammermoor*, articolato chiaramente in due strofe poetiche di otto versi; il procedimento dell’ipotiposi, l’angoscia del rivissuto porta però a spezzare la continuità della melodia e a disarticolare la forma strofica nonché il percorso armonico, che migra prima da Re minore a Fa maggiore nella prima strofa, per poi concludersi in Re maggiore nella seconda.[26]

In questo come in altri brani simili potremmo parlare di forma ‘integrata’ anziché ‘additiva’ (ossia corrispondente a quella strofica pura). La forma integrata consente di istituire forse un nesso più stretto tra musica e testo,[27] e di contenere le strofe in un unico e ampio arco formale, anche se inevitabilmente attenua o annulla i tratti e i contorni tipici della romanza.

Un altro paio di esempi, accomunati dalla posizione drammatica: la romanza dell’eroe eponimo nel terzo atto del *Torquato Tasso* di Donizetti (1833), e quella di Riccardo nel terzo atto del *Ballo in maschera* (1859).

Entrambi i personaggi, in solitudine, meditano sull’amore perduto, in tono più nostalgico Tasso (la tonalità è maggiore), in tono più angoscioso Riccardo (da Do minore a Do maggiore). La forma del testo di Tasso richiama quello della

Donizetti, *Torquato Tasso* (atto III)	Verdi, *Un ballo in maschera* (atto III)
TORQUATO Perché dell’aure in sen non volano i sospir? A te de’ miei martir l’eco verrebbe almen, mio dolce amore! Stolto mi chiama, il so, chi al carcer mi dannò; ma s’ama e sempre te no, stolto il cor non è; ragiona il core.	RICCARDO Ma se m’è forza perderti per sempre, o luce mia, a te verrà il mio palpito sotto qual ciel tu sia, chiusa la tua memoria nell’intimo del cor. Ed or qual reo presagio lo spirito m’assale, che il rivederti annunzia quasi un desio fatale... come se fosse l’ultima ora del nostro amor?

[25] Nella partitura autografa di Donizetti la tonalità è Mi bemolle minore/maggiore.

[26] Si veda la breve ma efficacissima analisi in LORENZO BIANCONI, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in Giuseppina la Face Bianconi - Franco Frabboni (a cura di), *Educazione musicale e formazione*, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 85-120: 91 (nota 15).

[27] Una riprova *e contrario*: la romanza di Corrado (baritono) all’inizio della *Maria de Rudenz* di Donizetti (1838) “Ah non avea più lagrime” (Larghetto, 2/4, Si bem. magg.) ha una chiara struttura strofica, con la melodia che si ripete pressoché identica in entrambe le ottave di testo. Si tratta del racconto del colpo di fulmine, ma il momento topico (“Ti vidi, o cara, e in estasi”) coincide con l’inizio della seconda strofa, quindi non riceve tutta l’enfasi melodica che meriterebbe. D’altro canto, la frase culminante in entrambe le strofe, corrispondente all’ultimo distico, intona due immagini di segno opposto: “Valle d’amaro pianto | la terra mi sembrò” (I) e “Ah! l’universo intero | mi parve un riso allor” (II). Del tutto diverso il disegno dei racconti di Leonora e Violetta nel *Trovatore* e nella *Traviata* a cui si è già accennato (“Tacea la notte placida” e “Ah, forse è lui che l’anima”): anch’essi hanno struttura strofica e narrano il primo innamoramento, ma l’effetto di ipotiposi o “presentificazione”, ovvero il passaggio dal «sentimento riflesso» a quello «spontaneo» (Marselli) – all’estasi amorosa –, è già tutto contenuto nella melodia della prima strofa. La seconda non fa che ripetere il percorso della prima, e forse anche per questo spesso viene tagliata. Per una disamina di questo tipo di cantabili, cfr. NICOLA MARSELLI, *La ragione della musica moderna*, Napoli, Dekten, 1859, pp. 133-135.

romanza di Manrico citata all’inizio: due pentastici composti da quattro settenari e un quinario conclusivo. Donizetti qui adotta il modello della *lyric form* (nella formula AABC) e crea un unico blocco, eludendo il principio strofico.[28] Nel caso di Riccardo, sono due sestine di settenari, e la forma è del tutto progressiva – “di getto”, direbbe Basevi. La prima strofa è in minore (un ampio A), mentre la seconda (B), tutta percorsa dall’angoscioso presagio, modula al maggiore, ma conserva un tono di struggente *pathos*. Se per Tasso la stroficità del testo è fuori di dubbio, nel caso di Riccardo potremmo chiederci se la doppia sestina fosse stata predisposta dal librettista Antonio Somma in senso strofico (come nella celebre “furtiva lagrima” donizettiana), ovvero come unico ampio blocco, un po’ come il cantabile di Manrico nel terzo atto, “Ah sì, ben mio, coll’essere”, che ha pure 12 versi, anche se con diversa articolazione interna (10+2 versi).[29]

Insomma, nel caso di Riccardo siamo ai limiti tra la ‘romanza’ nel senso più antico di brano virtualmente strofico, e ‘romanza’ in senso moderno come aria in un sol tempo, monostrofica a struttura integrata. Dei tratti tipici abbiamo il tempo ternario e l’oscillazione minore/maggiore, ma certo il *pathos* della linea vocale e l’effetto ansimante dell’accompagnamento sono lontanissimi dal tono naïf, semplice e ingenuo di antica memoria, e anche da una romanza sentimentale come la “furtiva lagrima”.

3. Effetti scenici e drammatici

Poiché parliamo di romanze operistiche, è opportuno considerare anche gli effetti teatrali prodotti dall’uso della romanza in quanto canto realistico o citazione di genere. Abbiamo già accennato all’effetto di *spazializzazione sonora* presente nella romanza di Manrico, che si annuncia “da lontano” col canto, so-

[28] Sulla ‘lyric form’, il modello di melodia prevalente nel melodramma ottocentesco, si vedano STEVEN HUEBNER, *Lyric Form in ‘Ottocento’ Opera*, «Journal of the Royal Musical Association», 117/1, 1992, pp. 123-147; il mio articolo *Mobilità strutturale della lyric form. Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi», 7, n. 20, 1996, pp. 2-17; LORENZO BIANCONI, *La forma musicale come scuola dei sentimenti* cit. (in particolare pp. 85-97).

[29] Anche le due romanze nella *Forza del destino*, “Me pellegrina ed orfana” di Leonora e “O tu che in seno agli angeli” di Don Alvaro, entrambe di 12 versi, sono monostrofiche a struttura integrata e progressiva, ossia senza riprese melodiche (la prima è un unico blocco di testo in quanto non ha versi tronchi; la seconda è articolata in 10+2 versi). La composizione verdiana si giova in entrambi i casi di molte ripetizioni testuali, e nel caso di Don Alvaro di oscillazioni tonali continue. Ne derivano costruzioni melodiche sontuose, imponenti, molto distanti dalle limpide melodie strofiche delle origini, pur conservando il tipico passaggio dal modo minore al maggiore. Per quanto riguarda Donizetti, nelle altre romanze a struttura integrata egli sembra prediligere la forma ternaria larga con ripresa melodica (A-B-A’). Si vedano in particolare: la romanza di Don Pedro (baritono) nel terz’atto di *Maria Padilla* (“Ah, quello fu per me”, Andante, 9/8, La bemolle maggiore; 12 versi tutti tronchi); la romanza di Carlo (tenore) nel second’atto di *Linda di Chamounix* (“Se tanto in ira agli uomini”, Cantabile, 4/4, La bemolle maggiore; due sestine); la splendida romanza di Camoens (baritono) nel terz’atto di *Don Sebastiano* (“O Lisbona, alfin ti miro” / “Ô Lisbonne, ô ma patrie”, Larghetto, 4/4, Mi bemolle maggiore; tre quartine). Un caso particolare è la romanza di Parisina nel second’atto dell’opera omonima (“Sogno talor di correre”, Larghetto, 2/4, La bemolle maggiore), dove la ripresa è affidata al coro; si tratta in effetti di una ‘romanza concertata’ (vedi oltre). La struttura integrata dell’assolo di Parisina (due sestine più un distico finale: 14 versi in totale) conserva comunque una traccia di stroficità nel gorgheggio cadenzale conclusivo, che funge quasi da *refrain* (“qual cigno nel ruscel” / “porto soltanto è il ciel”).

vrapponendosi alla voce in scena del Conte di Luna, suo rivale in amore e in politica.[30]

L'effetto di spazializzazione è attestato anche in altre opere, dove la romanza funge da richiamo per gli amanti: si veda ad esempio lo splendido effetto di avvicinamento di Alaide nell'atto I della *Straniera* di Bellini ("Sventurato il cor che fida"), oppure di allontanamento nel caso della romanza di Elvira, poi ripresa da Arturo ("A una fonte afflitto e solo"), nell'atto III dei *Puritani* sempre di Bellini.

Nell'opera *La neve* di Felice Romani e Luigi Ricci, del 1831, il canto della romanza da parte della duchessa Amalia ("Gioja costretta a fingere", atto II) funge da richiamo e anche da orientamento per l'amante segreto, che s'introduce di soppiatto nelle stanze dell'amata: «[Amalia] Ei sa la via segreta | che qui conduce: a lui più volte scorta | in così tacit'ora | fu il suon dell'arpa… ah! gli sia scorta ancora. *(siede e canta sull'arpa la seguente romanza)*».[31]

Un altro effetto drammatico è la *romanza interrotta*: ciò accade in situazioni sceniche particolari, dove il canto della romanza suscita reazioni inaspettate, oppure viene troncato o inframezzato da commenti o dialoghi degli altri personaggi in scena. Si veda la 'canzone del salice' già citata, smembrata e ricomposta a fatica da Desdemona per via dell'ansia che la opprime; oppure la stessa romanza di Arturo nei *Puritani*, interrotta dall'arrivo degli armigeri che lo mette in apprensione. Potremmo citare anche la romanza di Smeton (contralto *en travesti*) nell'*Anna Bolena* di Donizetti, dove l'eroina eponima, visibilmente commossa, interrompe la romanza del paggio all'inizio della terza strofa («Cessa… deh! cessa…»).[32]

Oppure, caso molto interessante, la romanza condivisa tra Maria e suo padre Ruiz, nel bel mezzo del loro duetto nel terz'atto di *Maria Padilla* di Donizetti (1841): non un pezzo chiuso, ma frammenti di ricordi felici in una situazione affettiva di estrema angustia ("Della sera la brezza leggera", Larghetto, 6/8, Si maggiore); la romanza s'interrompe a causa dei singhiozzi di lei.

L'effetto della romanza interrotta per il traboccare dell'emozione dovette interessare anche Verdi, che durante la composizione di *Un ballo in maschera* propose al librettista Antonio Somma di inserire una romanza per Amelia tra l'Introduzione e la scena di Ulrica: l'idea, che avrebbe consentito di fornire alla primadonna una sortita in piena regola, non ebbe però seguito.[33]

[30] Sugli effetti di spazializzazione sonora nel teatro di Donizetti, cfr. Federico Fornoni, *Spazializzazione del suono e psiche del personaggio* cit.

[31] Felice Romani, *La neve. Commedia lirica in due atti*, Milano, Truffi, 1831. Questa romanza è segnalata in Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996, p. 208 sg., nota 7.

[32] L'effetto del troncamento fu accentuato da Donizetti, che fa cantare a Smeton l'incipit di una terza strofa («Quel primo amor che…»), prima di essere interrotto, mentre Romani aveva predisposto due strofe complete. Il caso opposto è quello della romanza-preghiera di Laura ("Stella del marinar") nella *Gioconda* di Ponchielli (II,6), dove il libretto sembra prefigurare un effetto d'interruzione (da parte della Gioconda) con un verso spezzato («una benedizion… | [Gioconda] E un anatema!»), mentre in musica il pezzo si conclude con una cadenza perfetta e un bel La acuto; solo a pezzo concluso giunge la Gioconda.

[33] Così scrive Verdi ad Antonio Somma nella lettera del 10 dicembre 1857: «La prima scena dovrebbe scoprir questa. Amelia seduta alla loggia tocca l'arpa e canta una romanza che allude ai voti in genere d'un cuore innamorato. Poi getta l'arpa si alza vuol vincere la sua passione, e le sue lacrime, e questo potrebbe essere un breve e caldo recitativo»; Simonetta Ricciardi (a cura di), *Carteggio Verdi-Somma*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003, p. 259.

Il frammento di romanza usata come nostalgica reminiscenza nel duetto tra Ruiz e Maria in *Maria Padilla* ci consente di accennare a un'altra soluzione drammatica, la *romanza concertata*, ossia quel tipo di romanza che prevede l'intervento di altri personaggi oltre a quello cui è affidato il canto principale.

Cito qualche esempio. *In primis* la struggente "romanza a due voci" (così sullo spartito Ricordi) di Bianca ed Eloisa nel secondo atto di *Bianca e Fernando* di Bellini (1826), "Sorgi, o padre, e la figlia rimira" (Andante flebile, 4/4, Sol minore), di struttura strofica e con accompagnamento in ritmo terzinato dell'arpa, dove Eloisa, che fa il 'pertichino', si inserisce nelle pieghe della melodia di Bianca nell'intento di lenirne il dolore. La lunga melodia sembra virare verso la tonalità relativa maggiore (Si bemolle) ma ripiega infine nella mesta tonalità di base. Nella seconda strofa la frase finale viene estesa: la melodia assume un respiro ancora più ampio e un *pathos* ancor più intenso, degni delle migliori 'melodie lunghe lunghe lunghe' belliniane.

Un'altra bella romanza, che si giova sia dell'effetto di spazializzazione (è cantata tutta "da dentro") sia dell'apporto dei pertichini, che commentano in scena, è quella di Violetta nell'atto I del *Bravo* di Mercadante (1839), "A te, mio suolo ligure" (Moderato, 3/8, Fa minore/maggiore). L'effetto drammatico è potenziato dal fatto che il canto 'realistico' della prima donna, che si accompagna con l'arpa, viene a interrompere inopinatamente la cabaletta del basso ("Abbellita da un tuo riso"), o per meglio dire s'insinua tra questa e l'obbligata ripetizione. L'irruzione della voce "da dentro" nel bel mezzo della cabaletta è una soluzione drammatica insolita, che Verdi sfruttò poi appieno nella cabaletta di Violetta nell'atto I della *Traviata* ("Sempre libera degg'io"), con la voce fuori campo di Alfredo.

Cito infine la romanza concertata,[34] di grande impatto scenico, cantata da Marie nel finale I della *Fille du régiment* (1840) di Donizetti, "Il faut partir" ("Convien partir" nella versione italiana; Larghetto, 6/8, Fa minore/maggiore). Il genere è quello dell'*opéra-comique*, e i tratti musicali specifici della romanza sono evidenti: la struttura strofica, l'oscillazione minore/maggiore, il tempo ternario, il tono patetico sentimentale, accentuato dall'assolo strumentale del corno inglese. È probabile che l'idea di farne un pezzo d'assieme sia stata di Donizetti, perché i librettisti Saint Georges e Bayard avevano predisposto due *couplets* di sei versi per la sola Marie, ma il compositore non solo aggiunse un distico di *refrain* in ogni strofa ("Ah, par pitié cachez vos larmes, / Adieu, adieu, il faut partir"), che corrisponde alla sezione in maggiore della melodia di romanza, ma anche dei versi per gli altri personaggi (Sulpice, Tonio, il Caporale) e il coro, dando al brano un respiro più ampio, e trasformandolo in un vero e proprio largo concertato, con tanto di 'crescendo lento' finale (o *groundswell* che dir si voglia).[35]

[34] «Romance et ensemble» è il titolo che appare in diversi spartiti a stampa (cfr. le edizioni francesi Joubert e Lemoine). L'edizione Ricordi della versione italiana (n. di lastra 46263) ha invece «Scena e Romanza». Questi spartiti sono reperibili sul sito <*https://imslp.org*>.

[35] Per quanto riguarda la tecnica del 'crescendo lento' (*groundswell*), si veda la voce relativa in Lorenzo Bianconi - Giorgio Pagannone, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in Giorgio Pagannone (a cura di), *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010, pp. 201-263: 217. (Il glossario è disponibile anche *online* al seguente indirizzo: <*http://box.dar.unibo.it/files/didattica/Glossario-di-Drammaturgia_musicale.pdf*>). Lo studio di riferimento su questa tecnica è Joseph Kerman, Thomas Grey, *Verdi's Groundswell. Surveying an Operatic Convention*, in Carolyn Abbate - Roger Parker (a cura di), *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, Berkeley, University of California Press, 1989 pp. 153-179.

Si confronti il testo del libretto a stampa francese con quello italiano appena successivo:[36]

Libretto francese
(Parigi, Opéra-Comique, 1840)

ROMANCE.

Premier couplet.

Il faut partir!
Il faut, mes bons compagnons d'armes,
Désormais, loin de vous m'enfuir!
Mais par pitié cachez-moi bien vos larmes,
Vos regrets pour mon cœur, hélas! ont trop de charmes!
Il faut partir!

Deuxième couplet.

Il faut partir!
Adieu! vous que, dès mon enfance,
Sans peine, j'appris à chérir,
Vous, dont j'ai partagé les plaisirs, la souffrance,
Au lieu d'un vrai bonheur, on m'offre l'opulence,
Il faut partir!

Libretto italiano
(Milano, La Scala, 1840)

I.

Convien partir,
O miei compagni d'arme;
E d'ora in poi lontan da voi fuggir.
Ma per pietà,
Celate a me quel pianto:
Ha il vostro duol
Per il cor di Maria supremo incanto...
Convien partir. —

II.

Convien partir!
Addio voi che in mio core
Destaste i primi palpiti d'amore,
Ed il piacer
Meco partiste e il pianto.
M'offron dell'ór
In cambio di quel ben desiato ahi quanto!
Convien partir. —

SUL. Io perdo, o cara, la sola spene,
Ogni mio bene - perdendo te.
CAP. A tanto affanno non regge il core,
Questo dolore — troppo è per me.
TON. Deh! vero, amici, ciò mai non sia.
Resti Maria. — partir non de'.
CORO. Non è possibile!... partir non de'.

4. Epilogo

Nel corso dell'Ottocento, 'Romanza' e 'Aria' tendono a diventare man mano sinonimi, generando l'equivoco terminologico che ho menzionato al principio del saggio. Da un lato, l'aria tende a perdere i connotati formali che aveva nel primo Ottocento e a concentrarsi sempre più in un unico brano 'cantabile', senza la cabaletta (lo abbiamo già rilevato in Verdi, ma anche prima); dall'altro la romanza perde spesso i caratteri più distintivi, come la struttura strofica, cosicché i confini tra i due generi spesso sfumano, e il termine 'romanza' finisce per sostituire quello di 'aria', che cade poco a poco in disuso.

L'ambivalenza delle scelte del compositore di fronte al testo strofico, individuabile già nella prima metà del secolo, si può cogliere in un paio di opere degli anni settanta dell'Ottocento, ossia *Aida* (1871) di Verdi e *La Gioconda* di

[36] Lo spartito stampato da Schonenberger (Parigi, 1840) prevede anche l'opzione solistica, plausibilmente per l'esecuzione come brano staccato; vi sono infatti due battute di chiusura e la seguente indicazione: «queste due misure non si eseguono in Partitura [ossia nel caso di un'esecuzione completa dell'opera]». Per William Ashbrook questo brano è una «via di mezzo fra la romanza strofica e i *couplets* francesi» (per via del *refrain*) e potrebbe aver ispirato il cantabile di Violetta nella *Traviata* «Ah, fors'è lui che l'anima» (cfr. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987, p. 199 e p. 371, nota 13). Fabrizio Della Seta, nel descrivere il brano, ne rimarca l'eclettismo stilistico: «è una romanza di due *couplets* … completata da una commovente coda corale: francese la forma, italianissimo il carattere della melodia»; FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 ("Storia della musica", 9), p. 203.

Ponchielli (1876). In entrambe le opere vi sono 'romanze' di carattere strofico, ma solo due di esse – rispettivamente la romanza di Aida ("O cieli azzurri", Andante mosso, 6/8, La minore / Fa maggiore) e la romanza di Enzo ("Cielo e mar", Andante con calma, 3/4, Mi bemolle maggiore) – ricevono una veste musicale strofica. Le altre adottano forme più integrate o a blocco unico, che eludono il principio strofico. "Celeste Aida" di Radamès, che ha una struttura poetica simile alla romanza di Aida, adotta una forma tripartita A-B-A', dove A' è la ripetizione della prima strofa (una sorta di aria col 'da capo').[37]

Nella *Gioconda*, la romanza della Cieca (contralto) nell'atto I, "Voce di donna o d'angelo", adotta una forma bipartita A-B, più una coda con pertichini, e la romanza-preghiera di Laura (mezzosoprano), "Stella del marinar" nell'atto II, è interrotta dall'arrivo della Gioconda, ma il pezzo è formalmente chiuso, in un unico blocco: sono otto versi e mezzo di testo, a cui corrisponde una larga *lyric form* (*aabc*, dove *c* corrisponde alla sezione in maggiore).

Nella *Cavalleria rusticana* di Mascagni (1890), l'opera che inaugurò il filone verista, e che pure è costellata di musiche in scena e pezzi caratteristici – brindisi, stornelli, musica liturgica – l'unico brano identificato come 'Romanza' è l'assolo di Santuzza "Voi lo sapete, o mamma" (Largo assai sostenuto, 2/4, Mi minore), che è un intenso e struggente racconto, costituito da un'unica strofa di doppi settenari, e da un unico blocco formale, seppure internamente sfaccettato. A un'analisi minuta del brano si possono invero rilevare dei ritorni melodici che danno una parvenza di strofi cità, a dispetto della struttura poetica compatta e integrata – vi sono diversi *enjambements* –, ma certamente siamo distanti dalle romanze caratteristiche del primo e pieno Ottocento. Se proprio vi si vogliono cogliere dei caratteri della romanza tradizionale, li si trova nel tono narrativo del testo, nella tonalità minore (con annessa ma fugace modulazione al maggiore nel finale), nell'intenso *pathos*. D'altro canto, l'impeto passionale, la smania dell'acuto dirompente allontanano il melos dal tono naïf, dalla scioltezza e dalla semplicità tipici della romanza delle origini e primottocentesca.

In Puccini troviamo una romanza strofica nelle *Villi* (I,2), la sua opera d'esordio (1884), il cui spartito contiene ancora l'indice dei brani.[38] Si tratta della romanza di Anna "Se come voi piccina" (Andante lento / Andante espressivo, 6/8, Sol maggiore), articolata in due strofe di otto versi, e con un verso-*refrain* conclusivo. La musica asseconda l'impianto strofico, ma presenta una vocalità intensa e spinta verso il registro acuto, come nelle migliori melodie di Puccini e dei compositori *fin de siècle*, e un'orchestrazione piuttosto robusta, specie nella seconda strofa; il brano è provvisto peraltro di un preludio e di un interludio orchestrale con diverso tempo (Allegro sostenuto, 2/4, Mi minore), nonché di un postludio che confluisce direttamente nel seguito della scena.

La romanza strofica, seppure nella forma variata, torna nella *Rondine* di Puccini (1917), un'opera dal gusto un po' *rétro*,[39] che riprende a grandi linee il soggetto della *Traviata* di Verdi. Nel primo atto, in un salone a casa di Magda, la

[37] Questa soluzione non è del tutto peregrina: la troviamo anche in "Ange si pur" ("Spirto gentil") di Fernand nell'atto IV della *Favorite* di Donizetti. Cfr. anche la romanza di Rolando nella *Battaglia di Legnano*, menzionata in Appendice 2*b*.

[38] Dal successivo *Edgar* (1889) Ricordi infatti non indicherà più i singoli brani, ma solo la divisione in atti.

[39] Inizialmente pensata come operetta; cfr. FEDELE D'AMICO, *L'operetta in un'opera*, in Id., *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, Lucca, Pacini Fazzi, 2000, pp. 127-140.

Violetta della situazione, un suo amico – il poeta Prunier – intona per gioco una romanza frivola e sdolcinata ("Chi il bel sogno di Doretta"). Si tratta di musica in scena, con tanto di pianoforte sul palco; è una palese citazione di genere – la romanza da salotto, appunto – ma nella forma più semplice di qualche decennio prima, visto che l'opera è ambientata nella Parigi del «secondo Impero» (così il libretto). Prunier, nell'eseguire la sua strofa, si avvale di effetti di parlato sulla melodia del pianoforte, mentre Magda, invitata a proseguire il canto, investe la sua parte di un *pathos* inaspettato, eccessivo, e culmina in un colpo d'ala finale ("O sogno d'or / poter amar così") che la costringe a scusarsi con i presenti. Lei canta un sogno di evasione, un sentimento vero e intenso che negli astanti suscita ironia e ilarità, ma che si materializza di lì a poco nell'amore per il giovane Ruggero. Non a caso questo brano, privato della prima strofa del tenore, è divenuto un pezzo favorito dei soprani.

Questo "sguardo all'indietro" in un'opera del 1917, con la citazione di un genere ormai superato, si pone in controtendenza sia rispetto alla romanza operistica, che tendeva ormai a confondersi sempre più con un pezzo assolo formalmente libero e vocalmente intenso, sia rispetto alla stessa romanza 'da salotto', che stava evolvendo nella più ambiziosa 'lirica da camera'.

Appendice 1

Jean-Jacques Rousseau, Dictionnaire de musique, edizione critica con note ed appendici a cura di Maria Semi, in Œuvres complètes. Présentation chronologique Édition du tricentenaire (1712-2012), dirette da Jacques Berchtold, François Jacob e Yannick Séité, vol. XV, Paris, Classiques Garnier, 2020, voce 'Romance', p. 532 sg.

ROMANCE. s. f. Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la Romance doit être écrite d un style simple, touchant, et d un goût un peu antique, l Air doit répondre au caractère des paroles; point d ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la Chanter. Il n est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu il soit naïf, qu il n offusque point la parole, qu il la fasse bien entendre, et qu il n exige pas une grande étendue de voix. Une Romance bien faite, n ayant rien de saillant, n affecte pas d abord; mais chaque couplet ajoûte quelque chose à l effet des précédens, l intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C est une expérience certaine que tout accompagnement d Instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le chant de la Romance, qu une Voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement.

ROMANZA. Aria sulla quale si canta un componimento poetico denominato anch'esso romanza, diviso in strofe, il cui argomento è perlopiù una vicenda amorosa, spesso tragica. Così come la romanza [s'intende, la poesia] deve essere scritta in stile semplice, toccante e d'un gusto un po' antiquato, l'aria [ossia, la melodia] deve rispondere al carattere delle parole: niente ornamenti, niente manierismi, una melodia dolce, naturale, campestre, che faccia effetto da sé, indipendentemente dalla maniera di cantarla. Non è necessario che il canto sia piccante, basta che sia ingenuo, che non oscuri le parole, che le faccia sentire bene, e che non richieda una grande estensione di voce. Una romanza ben fatta, che di per sé non abbia alcunché di notevole, lì per lì non fa colpo; ma ogni nuova strofa aggiunge qualcosa all'effetto delle precedenti, l'interesse cresce impercettibilmente, e talvolta ci si trova commossi fino alle lacrime senza poter dire da dove promani il fascino che produce quest'effetto. È esperienza comune che qualsiasi accompagnamento strumentale indebolisce questa impressione. Tutto quel che occorre per cantare una romanza è una voce intonata, chiara, che pronunci bene e canti in maniera semplice.

[1] La traduzione italiana è mia

Appendice 2
Le romanze nelle opere di Verdi

a) Romanze attestate nelle partiture autografe[1]

Oberto, II	Riccardo	Tenore	"Ciel, che feci!... di quel sangue" ("Ciel pietoso, ciel clemente")	Andante mosso, c	mi♭/Si♭	forma bipartita (8+6 versi)[2]
I due Foscari, I	Doge	Baritono	"O vecchio cor che batti"	Andantino, 6/8	fa/Fa	monostrofica (8 vv.)
Giovanna d'Arco, I	Giovanna	Soprano	"O fatidica foresta"	Andantino, 6/8	La♭	monostrofica (6 vv.)
Giovanna d'Arco, III	Carlo	Tenore	"Quale più fido amico"	Andante, c	Fa	monostrofica (8 vv.)
Attila, I	Odabella	Soprano	"Oh! nel fuggente nuvolo"	Andante mosso, 3/8	Si♭	monostrofica (8+8 vv.)
Attila, III	Foresto	Tenore	"Che non avrebbe il misero"	Andantino, c	do/Do	monostrofica (8 vv.)
Il corsaro, I	Medora	Soprano	"Non so le tetre immagini"	Andante, 6/8	do	strofica (8+8 vv.)
Il trovatore, I	Manrico	Tenore	"Deserto sulla terra"	Andante, 3/8	mi♭/Mi♭	strofica (5+5 vv.)
Un ballo in maschera, III	Riccardo	Tenore	"Ma se m'è forza perderti"	Andante, 3/4	do/Do	(strofica a blocco unico) (6+6 vv.)
La forza del destino, I	Leonora	Soprano	"Me pellegrina ed orfana"	Andante, 3/4	fa/Fa	monostrofica (12 vv.)
La forza del destino, III	Don Alvaro	Tenore	"O tu che in seno agli angeli"	Andante sostenuto, e	fa/La♭	monostrofica (12 vv.)
Don Carlo (1ª vers.), I	Don Carlo	Tenore	"Io la vidi e al suo sorriso" ("Je l'ai vue et dans son sourire")	And. un poco mosso, e	Do	monostrofica (8 vv.)
Don Carlo (1ª vers.), II	Elisabetta	Soprano	"Non pianger, mia compagna" ("Ô ma chère compagne")	And. assai sost., 3/4 (9/8)	fa/Fa	strofica (8+8 vv.)

[1] Questa prima tabella è tratta da Martin Chusid, *The Organization of Scenes with Arias: Verdi's Cavatinas and Romanzas*, in *Atti del I° Congresso internazionale di Studi Verdiani*, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1969, pp. 59-66: 66 (Appendice II). Mie le indicazioni nell'ultima colonna a destra.
[2] La seconda parte è una preghiera.

b) Altre romanze attestate negli spartiti a stampa[3]

Giovanna d'Arco, II	Giacomo	Baritono	"Speme al vecchio era una figlia"	Adagio, e	fa♯/Fa♯	monostrofica (8 vv.)
I masnadieri, II	Carlo	Tenore	"Di ladroni attorniato"	Andante, e	fa/La♭	monostrofica (8 vv.)
La battaglia di Legnano, I	Rolando	Baritono	"Ah! m'abbraccia... d'esultanza"	All. animato (Meno mosso), e	Si♭ (re/Fa).	(forma A-B-A') (8 vv.)
I vespri siciliani, IV	Elena	Soprano	"Arrigo! Ah, parli a un core"[4] ("Ami, le cœur d'Hélène")	Andante, 3/4	sol/Sol	strofica (8+8 vv.)
Simon Boccanegra, Prologo	Fiesco	Basso	"Il lacerato spirito"	Andante sostenuto, 3/4	fa♯/Fa♯	monostrofica (8 vv.)
Un ballo in maschera, I	Riccardo	Tenore	"La rivedrà nell'estasi"[5]	Cantabile, e	Fa♯	monostrofica (8 vv.)
Don Carlo (1ª vers.), II	Rodrigo	Baritono	"Carlo ch'è sol – il nostro amore" ("L'Infant Carlos, notre espérance"[6])	Andante mosso, e	La	strofica (8+8 vv.)
Aida, I	Radamès	Tenore	"Celeste Aida, forma divina"	Andantino, 6/8	Si♭	(forma A-B-A') (8 vv. doppi)
Aida, III	Aida	Soprano	"O cieli azzurri... o dolci aure native"	Andante mosso, 6/8	la/Fa	strofica (4+4 vv.)

[3] L'indagine si è basata essenzialmente sugli spartiti canto e piano Ricordi presenti sul sito <*https://imslp.org*>.
[4] È collocata nel duetto con Arrigo.
[5] Anche «Sortita».
[6] Anche «Ballade» nello spartito francese (Escudier 1867). È collocata nel terzettino con Elisabetta ed Eboli.

Francesco Paolo Tosti e il mondo dell'operetta: il 'progetto' musicale per la *Serenata* di Ugo Fleres

Alberto Mammarella

Il presente contributo intende indagare per la prima volta in modo approfondito la figura di Francesco Paolo Tosti quale compositore impegnato anche nella produzione di operette. L'indagine parte dallo studio di un documento posseduto da Tosti ed acquisito dall'Istituto Nazionale Tostiano per donazione nel 2009: il manoscritto della Serenata *di Ugo Fleres, operetta in un atto musicata dal nostro Tosti. Si tratta di un documento importantissimo che testimonia la collaborazione stretta tra l'autore del libretto dell'operetta ed il compositore ortonese. Ciò che emerge è un tassello fondamentale nel quadro generale delle conoscenze fin'ora acquisite sul grande melodista: la dimostrazione del coinvolgimento reale di Francesco Paolo Tosti nel mondo dell'operetta e del 'teatro musicale leggero'.*

Se si scorre velocemente il catalogo della produzione di Francesco Paolo Tosti[1]* o si leggono i diversi contributi musicologici che indagano la figura del nostro compositore, un dato emerge in modo lampante: l'assoluta mancanza di produzione operistica. Come può, il più grande melodista italiano, aver resistito al fascino attrattivo del melodramma soprattutto essendo vissuto nel periodo del suo massimo splendore? È una domanda, questa, che da sempre si pone che si avvicina a Tosti. È idea comune che Tosti non si sia cimentato col melodramma non per mancanza di capacità, tantomeno per 'paura' di competere con compositori quali Verdi, Puccini, Leoncavallo e via dicendo, ma per una attenta valutazione di mercato. Il prestigio conquistato come insegnante di canto e le frequentazioni aristocratiche tanto a Roma quanto a Londra lo avevano sicuramente persuaso che la strada giusta da percorrere, per notorietà e risultati economici, era quella della romanza da salotto ovvero il genere preferito e richiesto in quegli ambienti. Ciò nonostante Tosti non fu realmente così disinteressato al mondo dell'opera e tantomeno a quello più 'leggero' dell'ope-

1* Desidero ringraziare il Dott. Gianfranco Miscia, archivista e bibliotecario dell'Istituto Nazionale Tostiano e la Dott.ssa Francesca Calciolari dell'Archivio Storico Ricordi per la disponibilità e i materiali forniti durante la stesura di questo articolo. Senza la loro preziosa collaborazione il mio lavoro sarebbe stato lacunoso e incompleto.
[1] Cfr. Francesco Sanvitale, *The Song of a Life. Francesco Paolo Tosti (1846-1916),* Aldershot, Ashgate, 2004. Il catalogo redatto da Sanvitale nel 2004 consta di 275 numeri per un totale di oltre 400 composizioni, due in più rispetto alla versione pubblicata dallo stesso autore nel volume *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti,* Torino, EDT, 1996. Alla luce delle donazioni ricevute dall'Istituto Nazionale Tostiano e delle acquisizioni fatte dallo stesso Istituto negli ultimi decenni, ho provveduto ad aggiornare il catalogo di Sanvitale (2004): ai 275 numeri noti vanno, quindi, aggiunti 20 nuovi titoli, di cui presto si darà ufficialmente notizia attraverso la pubblicazione del nuovo catalogo aggiornato.

retta. Una serie di documenti acquisiti dall'Istituto nazionale tostiano nel 2009 confermano quest'interesse e consentono di aggiungere un tassello importante per la ricostruzione a tutto tondo della figura del compositore.

Francesco Sanvitale, più di una volta ha sottolineato come Tosti ebbe ottimi rapporti e collaborò attivamente con Puccini,[2] Leoncavallo e Mascagni, legami che andavano ben oltre la semplice stima o collaborazione professionale.[3] Ma del teatro musicale è il mondo dell'operetta a interessarlo particolarmente. Negli anni della sua permanenza a Londra (1880-1911), silenziosamente e discretamente Tosti si era avvicinato al mondo operistico inglese, più precisamente al mondo dell'operetta londinese.[4] Il celebre *song Love ties*,[5] composto per la cantante attrice Violet Cameron (Violet Lydia Thompson), fu inserito nella ripresa del 21 settembre 1887 di *The sultan of Mocha, comic opera* di Alfred Cellier rappresentata allo Strand Theatre di Londra.[6]

Una nota posta in calce al frontespizio della stampa londinese di Chappel & C. conferma quanto appena detto e ci informa che l'inserimento del *song* di Tosti nell'operetta di Cellier fu evidentemente una 'anomalia' per il tempo, una operazione '*uncharacteristic*': «Violet Cameron starred as 'Dolly' in the Musical 'The Sultano of Mocha' at the Strand Theter, London in the 1887. The composer Aldred Cellier uncharacteristically allowed her to interpolate 'Love Ties' written expressly for her by Tosti for this Production».[7] *Love ties* testimonia quindi la diffusione delle composizioni di Tosti non solo nella vita privata londinese ma anche in quella musicale pubblica e attesta la stima che il nostro godeva tra i principali compositori di *comic opera* come Arthur Sullivan e Alfred Cellier. *Love ties,* pur essendo

[2] Nell'Archivio storico dell'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona si conserva un carteggio abbastanza corposo tra Puccini e Tosti che documenta un solido rapporto amichevole. Puccini, in molte missive si firma, addirittura, con lo pseudonimo *Ginestra.* Testimonianza della profonda amicizia tra i due compositori è la 'ironica'dedica autografa di Puccini scrive sul frontespizio della riduzione per canto e pianoforte della *Fanciulla del West,* volume oggi conservato nelle "Sale tosti" del Museo Musicale d'Abruzzo di Ortona: «Caro tarantola tostata. Questo spartito è il primo. Leggilo, godilo, meditalo. Se no … la carta ti serva. Ti bacio con affetto. Tuo Giacomo. Milano 4 novembre 1910».

[3] Cfr. Franceco Sanvitale, *Francesco Paolo Tosti: la vita e le opere,* in *Tosti,* a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EDT, 1991, pp, 1-88; Francesco Sanvitale, *Il canto di una vita,* cit., *passim*.

[4] In Inghilterra la formazione di un'opereta autonoma, con proprio carattere e tratti distintivi ben riconoscibili, si deve all'opera del compositore Arthur Seymour Sullivan. A partire da *Cox and Box,* atto unico andato in scena nel 1866, Sullivan impiantò il soggetto dei *Deux aveugles* di Jacques Offenbach in ambiente londinese attingendo a piene mani anche dalla tradizione locale della *Beggar's Opera*. Ciò che contraddistinse e caratterizzò questa particolare produzione teatrale londinese fu la rilettura in chiave satirica dei rapporti sociali, di quelli del mondo politico, utilizzando una lingua ricca di forme dialettali, di complessi giochi di parole. Per un quadro di massima sull'operetta ed in particolare su quella inglese si veda: Moritz Csáky, *Operetta,* in: *Enciclopedia della musica,* a cura di Jean-Jaques Nattiez, Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, vol. II, Milano, Einaudi, 2004, pp. 976-1001.

[5] Il *song* fu stampato da Chappel a Londra nel 1887 e, l'anno successivo, da Ricordi col titolo di *Lacci d'Amore.* Cfr. *Francesco Sanvitale, Il canto di una vita,* cit., pp. 334-335.

[6] Nel frontespizio della stampa di Chappel & C. si legge: «Sung by / Miss Helen D'Alton, & c. / LOVE TIES/ Composed for & Sung by / Miss Violet Cameron / in the *Sultano of Mocha* / Words by / H. B Farne / Music by / F. Paolo Tosti / London, / Chappel & C., 50 New Bond Street». Prima di Violet Cameron viene dunque citata la celebre irlandese Miss Helen D'Alton (Mary Ellen Shea) descritta dalla critica del tempo come «One of the purest contraltos to which the sister isle ever gave birth. (*The Standard,* 1874)».

[7] Francesco Paolo Tosti, *Songs su testi inglesi. Seconda raccolta,* volume XI, Milano, Ricordi, 1995, p. 280 (Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte di Francesco Paolo Tosti).

inserito in un contesto 'speciale', una *comic opera,* non si distingue dalla coeva produzione né per invenzione melodica, né strutturale. Tosti musica le due strofe del testo di Henry Brougham Farnie, apprezzato librettista e traduttore-adattatore di operette francesi, ciascuna secondo lo schema ABC ed un incedere melodico simmetrico sostenuto da un tessuto armonico ricco, col pianoforte che quasi costantemente raddoppia la melodia vocale. Sempre nel periodo londinese, si ha la notizia della commissione da parte della regina Vittoria a Tosti di due operette secondo quando riportato nella *Gazzetta musicale di Milano* del 10 dicembre 1883: «Paolo Tosti è stato incaricato, dalla regina Vittoria, di scrivere due operette di carattere gaio, che debbono essere rappresentate, quanto prima, durante le feste che avranno luogo al Castello Reale d'Osborne. Le interpreti saranno la principessa Beatrice, allieva di Tosti, la principessa Luisa e parecchi altri della famiglia reale».[8] Notizia decisamente 'anomala' rispetto a quelle fino ad allora riportate nella *Gazzetta musicale di Milano* sul nostro compositore e che colpisce soprattutto per la sottile vena ironica del redattore («due operette di carattere gaio») probabilmente volta a rimarcare, secondo il suo punto di vista, l'inadeguatezza di quel genere musicale rispetto sia alla committenza, sia alla partecipazione attiva di membri della famiglia reale. Al tempo, infatti, l'operetta inglese era un genere di spettacolo leggero su soggetti fantastici o parodistici, caratterizzato dalla predilezione per situazioni comiche, bizzare, inverosimili e tono satirico. Nonostante la notizia della commissione da parte della regina Vittoria, delle due operette non si conserva traccia e, ad oggi, non abbiamo nessuna certezza della loro reale composizione. Ulteriore testimonianza dell'interessamento di Tosti al mondo dell'operetta sono alcune composizioni manoscritte oggi conservate nell'Archivio storico dell'Istituto Nazionale Tostiano di Ortona.[9]

La prima, intitolata *Choeur de Seigneurs* (*Ah! Le pauvre ami*), è per coro e voce solista maschile e reca sul frontespizio l'indicazione «3me Acte», inequivocabile riferimento ad un brano «finalizzato ad un teatro musicale leggero».[10] Scritta in francese e su testo anonimo, è un dialogo tra Jean (solista) e un coro a due e poi a tre voci accompagnato dal pianoforte. Le restanti sono in inglese, appartengono ad un unico progetto e sono raggruppate sotto il nome di *Passing Shadows.* Si tratta di ben tre composizioni alle quali è possibile associarne anche una quarta. Le prime due sono duetti: *The Rehearsal Duet*[11] e *Duet,* segnati rispettivamente n. 5 e n. 7.

[8] *Gazzetta musicale di Milano,* anno XLVIII, n. 50, 10 dicembre p. 821. La notizia è riportata nella rubrica *Alla rinfusa* e il documento è consultabile in formato digitale nella Emeroteca digitale italiana all'indirizzo: https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Aww w.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1893GMM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+ Parma&fulltext=1.

[9] Barbara Lazotti è stata la prima ad occuparsene e a darne notizia. A riguardo si veda il suo contributo *Le romanze di Francesco Paolo Tosti: nuove acquisizioni*, in: *Musicus discologus 2. Musiche e scritti per l'80° anno di Carlo Marinelli,* a cura di Maria Emanuela Marinelli e Anna Grazia Petaccia, Pisa, ETS, 2007, pp. 432-453.

[10] Barbara Lazotti, *Le romanze di Francesco Paolo Tosti,* cit. p. 449.

[11] In sottotitolo *The Rehearsal Duet* si riferisce unicamente all'argomento del duetto. Si vedano in particolare i versi: [I voce] *She non will trust me blindly | and naught will be amiss; She ne'er will trust me blindly | lest I should steal a kiss;* [II voce] *I now can trust him blindly | and naught will be amiss; I'll ne'er will trust him blindly | lest he should steal a kiss*). *The Rehearsal Due* è stampato come sesto brano del volume xiv dell'edizione completa delle romanze di Francesco Paolo Tosti. Cfr. Francesco Paolo Tosti, *Miscellanea. Romanze su testi di autori vari, anonimi, inedite,* volume XVI, Milano, Ricordi, 2004, pp. 50-63, (Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte di Francesco Paolo Tosti).

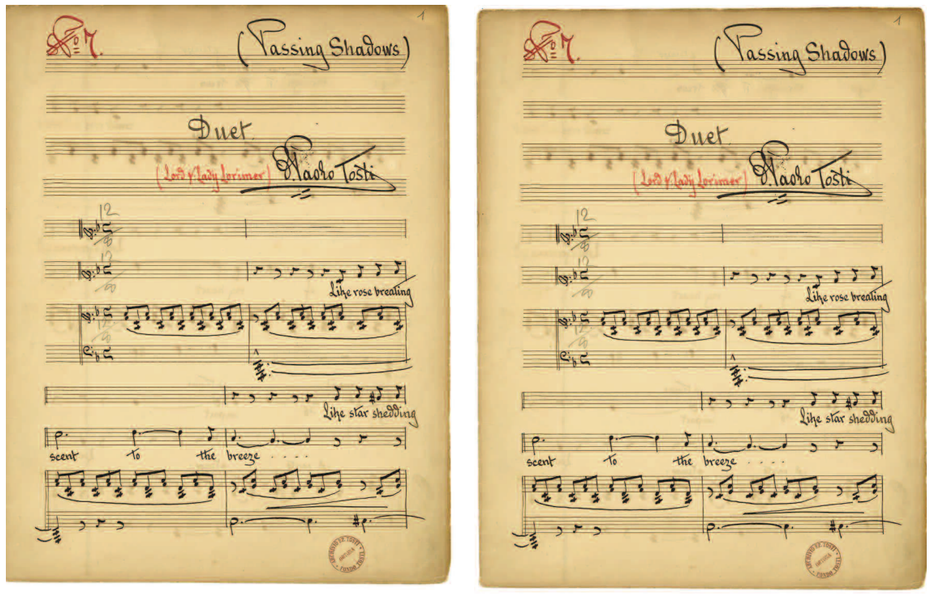


Figura 1: Passing Shadows: The Rehearsal Duet *e* Duet

Diverse nei duetti sono le coppie di personaggi come pure le tonalità: Lady Lorimer and Sir Lionel sono i personaggi del duetto n. 5, Mosso, in la maggiore mentre Lord and Lady Lorimer quelli del n. 7 in fa maggiore. In entrambi i casi le voci sono accompagnate dal solo pianoforte ed intonano testi il cui autore ad oggi è ignoto. La terza composizione delle *Passing Shadows* è un brano strumentale incompleto per violino e pianoforte – senza un titolo definito e segnato n. 9 – chiaramente destinato ad una rappresentazione scenica secondo l'indicazione manoscritta «Violin solo, behind the curtain». Di quest'ultimo (n. 9) si conserva anche un frammento per archi, armonium e pianoforte relativo alla prima parte del brano, fino al punto in cui è previsto l'ingresso del violino solo fuori scena, attestazione certa della volontà di Tosti di orchestrare le sue *Passing Shadows*. Ciò che emerge dalla lettura dei testi poetici è una storia d'amore i cui personaggi evidentemente appartengono al un ceto sociale alto ed utilizzano un linguaggio forbito, elegante. Se nel *Rehearsal Duet* viene descritta la scena in cui l'uomo corteggia la sua amata e le dichiara il proprio sentimento, nel *Duet* vengono cantate le qualità dell'amore, in un processo di naturalizzazione del sentimento associato a profumi, sensazioni, oggetti. In tutti e tre i numeri lo stile e l'eleganza del *ductus* melodico sono quelli propri del miglior Tosti.

Ciò che caratterizza le composizioni è però un diverso colore armonico che si stacca decisamente da quello che comunemente connota la produzione da salotto: minor complessità strutturale ed una evidente propensione alla funzionalità scenico-rappresentativa. La numerazione dei brani fa presumere che facessero parte di un progetto più grande ed è ragionevole ipotizzare che Tosti avesse già composto almeno i numeri precedenti il brano strumentale n. 9. È interessante rilevare che sia i due che il brano strumentale si presentano come copie calligrafiche nella forma tipica delle composizione che Tosti riteneva pronte da consegnare ai suoi editori. Nel XIV° volume dell'opera omnia tostiana c'è poi

un *song* (*Song of the Letter*)[12] i cui versi sono attribuiti a tal Lord Lorimer, nome che rimanda ai due personaggi del *Duet* (n. 7). In questo caso si tratta di un manoscritto completo ma non nella forma definitiva né calligrafico come ben si può vedere, ad esempio, nella battuta n. 5. Qui è evidente il tratto di unione delle due crome sulla prima sillaba della parola «hindles», segno che si sovrappone agli uncini delle due crome scritte separatamente in una fase precedente, come pure il segno che segue la prima semiminima e sembrerebbe essere una pausa di croma 'sovrabbondante' rispetto alla misura.

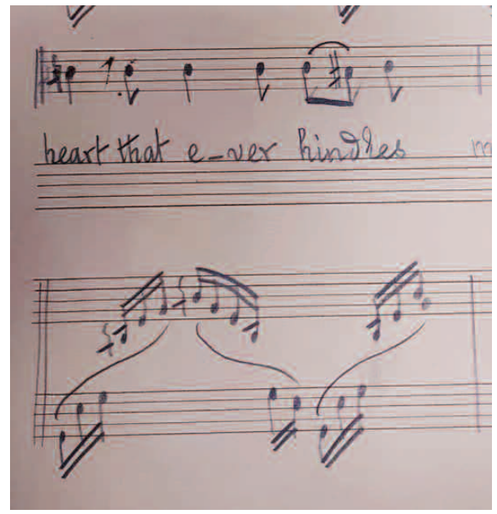


Figura 2: Song of the Letters*, particolare della b. 5*

Il livello redazione del manoscritto del *Song of the Letter* non necessariamente suggerisce che Tosti abbia lasciato incompleto il suo progetto (o il singolo *song*). Potrebbe trattarsi semplicemente di uno dei tanti esempi che attestano il processo compositivo di Tosti attraverso schizzi, abbozzi e composizione complete ma non definitive e calligrafiche. D'altro canto anche i numeri mancanti che precedono il brano strumentale di *Passing Shadows* non si conservano né in forma calligrafica, né in una fase redazionale precedente. Alla luce di quanto appena detto, sembra quindi delinearsi un progetto abbastanza strutturato di operetta – o comunque finalizzato al teatro musicale leggero - con brani strumentali, pezzi d'insieme e *songs,* probabilmente destinato al pubblico inglese e scritto nel periodo londinese del nostro compositore i cui numeri pronti in forma calligrafica spingono a pensare che Tosti avesse avuto sicuramente una commissione per le sue *Passing Shadows* e quasi sicuramente anche rassicurazione sulla stampa dei suoi manoscritti.

Nel novembre 1885, Ricordi da alle stampe *La mia mandola è un amo*,[13] «Se-

[12] Ivi, pp. 74-82, 166.

[13] La romanza è pubblicata nel volume quinto dell'opera omnia tostiana: Cfr. FRANCESCO PAOLO TOSTI, *Romanze su testi italiani. Seconda raccolta (1883-1890),* volume V, Milano, Ricordi, 1994, pp. 54-63, (Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte di Francesco Paolo Tosti).

renata» su testo di / Ugo Fleres, datata «Londra 1885». Nel manoscritto autografo conservato presso l'Archivio Storico Ricordi (oggi nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano) è presente un'interessantissima postilla: «Tratta dalla "Serenata" operetta in un atto» e Francesco Sanvitale, nell'analizzare la romanza la definisce «brano che Tosti musicò traendolo dalla *Serenata,* operetta del Fleres. L'impostazione è chiaramente teatrale, e il contenuto ripropone una situazione tipica della letteratura melodrammatica: il protagonista maschile si propone di affascinare la donna amata col suono della sua mandola intonando una dolce romanza, e naturalmente riesce nel suo intento».[14]

Un'operazione, quindi, non dissimile – secondo Sanvitale – da quella posta in essere con *Non t'amo più* su testo di Carmelo Errico tratto dalla commedia in un prologo e tre atti con note *La sposa di Mènecle* (1882). *La mia mandola è un amo* è, però, una romanza molto particolare, quasi unica nel suo genere. Strutturata secondo lo schema AAA', con passaggio dalla tonalità minore d'impianto (in re) a quella maggiore nella sezione A', si apre con un otto battute introduttive del pianoforte che 'creano' inequivocabilmente un'ambientazione spagnola attraverso un serrato ritmo di bolero, ritmo che accompagnerà il canto in quasi tutta la romanza.

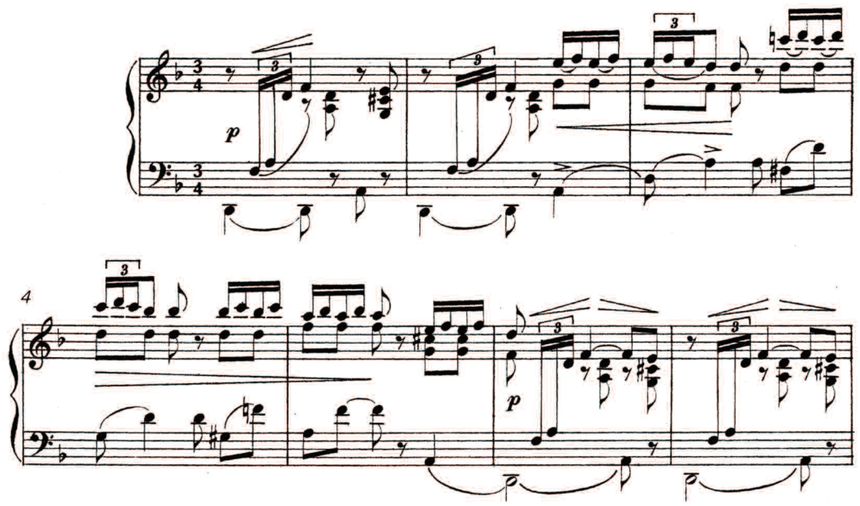


Figura 3: La mia mandola è un amo*, bb. 1-7.*

La romanza vera e propria è introdotta da un recitativo (*Se degli audaci amica è la fortuna*) con accompagnamento accordale alternato a riprese del ritmo di bolero; recitativo che si ripresenta anche per i versi che seguono la prima stanza («Un lume alla finestra … Ecco, s'avanza | una figura … a noi, dolce romanza») e quelli conclusivi del testo di Fleres («Provata ho l'efficacia del richiamo; | il plettro della mia mandola è un amo») i quali, a differenza dei primi, sono sostenuti non da accompagnamento accordale ma dal ritmo di bolero.

[14] Francesco Sanvitale, *Il canto di una vita,* cit., p. 133.

bb. 1-9				Introduzione pianistica (9 bb) con ritmo spagnoleggiante tipo bolero
bb. 10-20	Recitativo	(Rodrigo) Se degli audaci amica è la fortuna essere a me nemica non potrà. Solingo è il parco e nella notte da la mandola mia si spargerà un nembo di faville, e forse alcuna di Rosita nel cuor penetrerà.		Accompagnamento accordale alternato a richiami del ritmo spagnoleggiante iniziale
bb. 22-27				Interludio pianoforte solo (6 bb.) simile all'introduzione
bb. 28-40	Romanza	«Non più l'Alhambra reggia lucente, nei vespri d'ambra sorge per me: solo una palma nell'afa ardente ora dà calma dei Mori al re.»	A	- re minore - Accompagnamento pianistico con figurazioni tipo bolero
bb. 41-45	Recitativo	(Un lume alla finestra … Ecco, s'avanza una figura … A noi, dolce romanza)		Accompagnato con le stesse figurazioni ritmiche (tipo bolero) dell'introduzione e delle sezioni "romanza"
bb. 46-58	Romanza	«Non più le sierre d'Andalusia, non più le terre manti di fior; solo il deserto d'Africa mia cingemi incerto caldo baglior.»	A	- re minore - Accompagnamento pianistico con figurazioni tipo bolero
bb. 59-74	Romanza	«Ma la celeste perduta Spagna or non fa meste l'ore del re: se tu fanciulla mi sei compagna la steppa brulla fiorisce in me.»	A'	- re maggiore - Accompagnamento pianistico con figurazioni tipo bolero
bb. 75-86	Recitativo	(Provata ho l'efficacia del richiamo; il plettro della mia mandola è un amo.)		Accompagnato col le stesse figurazioni ritmiche (tipo bolero) dell'introduzione e delle sezioni "romanza"

Tabella 1: La mia mandola è un amo*: schema sintetico descrittivo*

L'alternanza delle sezioni in stile recitativo e di quelle cantabili rende la romanza particolarmente 'teatrale', dinamica, una sorta di scena in miniatura con l'amante che si appresta a cantare la sua serenata all'amata e che inizia nel momento in cui vede un'ombra alla finestra sotto la quale è posizionato. A destare particolare attenzione è, però, l'ultima coppia di versi («Provata ho l'efficacia del richiamo; | il plettro della mia mandola è un amo») che presuppongono che l'amata si sia quantomeno affacciata, abbia cercato di capire chi stesse cantando la serenata e da dove provenisse il suono.

Qui l'effetto scenico, sembra andare ben oltre quello che si può trovare in alcune romanze da salotto di fine secolo nelle quali sono presenti didascalie per la messa in scena tipo … *si siede e scrive,* oppure *trae uno stiletto* o – in assenza di queste – il testo stesso della romanza diventa una specie di piccola scena caratterizzata da starnuti, inginocchiamenti, tremiti, scatti improvvisi, più o meno ricca ed interessante a seconda delle capacità sceniche dell'in-

terprete e della possibilità di poter contare sulla collaborazione di una spalla.[15]

Quanto fin'ora detto impone una riflessione sull'uso di indicazioni quali «parlato», «recitativo», «mormorando» che Tosti utilizza nelle sue composizioni nonché sul carattere spiccatamente teatrale di alcune delle sue pagine. Nel manoscritto della romanza *La mia mandola è un amo,* conservato presso la Biblioteca Braidense di Milano, il livello redazionale con le evidenti cancellature ed integrazioni manoscritte ci mostra ancora una volta inequivocabilmente non solo il processo compositivo di Tosti ma anche la volontà di fornire all'interprete tutti gli elementi necessari e fondamentali per una corretta lettura della pagina musicale. La battuta 10 della versione della romanza pubblicata nel quinto volume dell'opera omnia tostiana reca l'indicazione «Rec. p. parlato e a piacere».

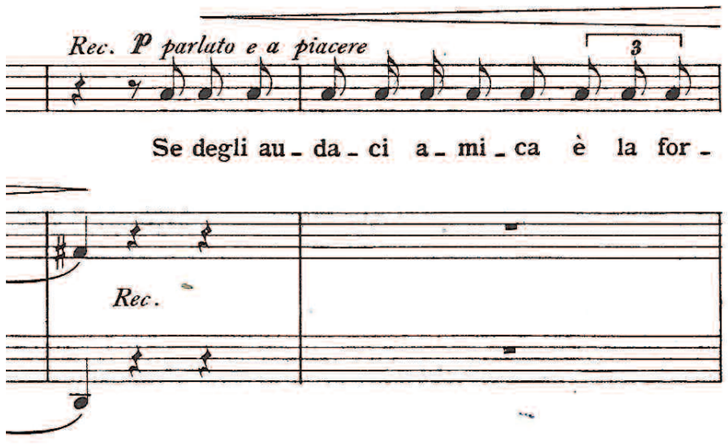


Figura 4: La mia mandola è un amo*: bb. 10-11*

Nel manoscritto è segnato «Recitativo» sopra il pentagramma, «p» sulla stessa linea del testo poetico e «parlato e a piacere» sotto il testo poetico ed è evidente dal colore dell'inchiostro più chiaro che le tre indicazioni sono successive alla redazione della parte musicale corredata del testo poetico. Similmente avviene nella battuta 16 dove Tosti aggiunge sul rigo musicale «recitativo» e tra le battute 41 e 42, dove integra «recitativo a quanto già segnato («parlato e pianissimo») precedentemente. A battuta 44, nel punto in cui oggi si legge «rit.», aggiunge invece «a tempo», suggerimento che nell'edizione moderna si trova solo nella battuta successiva. Tosti interviene anche sulle battute 74 e 75 scrivendo «parlato» sul pentagramma a cavallo delle due battute e «p» accanto al testo da intonare.

[15] A titolo esemplificativo, e quasi come sintesi tra le romanze che prevedono didascalie per la messa in scena e quelle in cui il testo suggerisce chiaramente di rappresentare la scena, di 'agire' mentre si canta, si veda *Starnuti d'amore*, scherzo di Paolo Maggi (1850-1928) su testo dello scrittore, librettista e poeta Antonio Ghislanzoni, dedicato «All'egregio artista di canto Signor Pietro Cesari» e stampato nel 1889 a Milano da Ricordi. Qui il salotto diventa un 'piccolo teatro'e la romanza una forma soggetta a drammatizzazione.

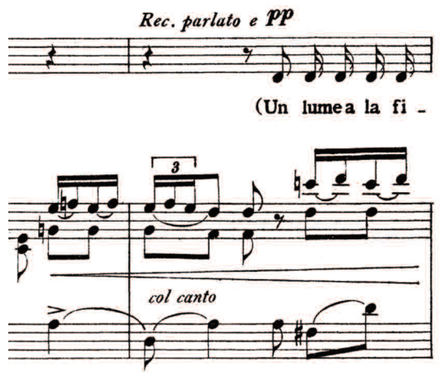


Figura 5: La mia mandola è un amo*: bb. 44-45*

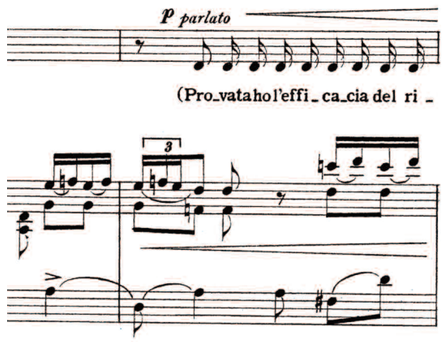


Figura 6: La mia mandola è un amo*: bb. 74-75*

Come più volte ho segnalato, i manoscritti tostiani mostrano il vero volto del compositore ortonese: un sapiente e raro cesellatore non solo di melodie ma di tutti i dettagli espressivi necessari alla corretta interpretazione musicale della composizione. Nulla è mai lasciato né al caso né alla libera interpretazione del cantante di turno perché la 'scena musicale' possa prender vita secondo la volontà di Tosti. È piuttosto raro, però, trovare nella produzione tostiana indicazioni quali «parlato», «recitativo», «mormorando». Nelle oltre quattrocento composizioni ad oggi conosciute di Tosti, solo in ventisette di esse troviamo tali indicazioni:

- *Altre pagine d'album* (1890): (n 2) *Tout passe, tout lasse, tout casse* «come recitativo, parlato»
- *Altre pagine d'album* (1890): (n 6) *Fiaba* «portato a piacere»
- *At Vesper* (1885): «parlato»
- *Quattro canzoni d'Amaranta* (1907): (n. 1) *Lasciami, lascia ch'io respiri*: «come parlato»
- *Consolazione*: (n. 6) *Settembre*): «parlato»
- *Consolazione*: (n. 8) *Mentre che fra le tende scolorate*): «parlato»
- *La dernier feuille* (1884) : «parlato»
- *La fille d'O-Taitte* (1883): *Quand le matin dora le voiles* «parlato»
- *Good bye* «parlato»
- *Ideale* (1882) «parlato»
- *Lontan dagli occhi* (1877): «molto parlato ed a piacere»
- *Marina* (1885). Questo è un caso particolare perché c'è il recitativo ma non è segnato (bb. 34-39)
- *Ninna Nanna* (1912) «come parlato»
- *Ninon* (1884) «come parlato», «parlato»
- *Nonna, … sorridi* (1881): «parlato»
- *O dolce meraviglia* (1912): «mormorando»
- *Oh dolce sera* (1885): «come recitativo»

- *On dit* (1916): «parlato»
- *Les papillons* (1879): «parlato»
- *Patti chiari* (1882): «parlato», «molto parlato»
- *Per lei* (1900)*:* (n.3) *Dalla pioggia le foglie ancor bagnate*: «come parlato»
- *Povera mamma* (1882): «parlato»
- *Ride bene chi ride ultimo* (1877): «presto e molto parlato»
- *Ridonami la calma* (1888): «parlato»
- *Signorina… lettera amorosa* (1875): «leggero e parlato»
- *Strana* (1893): «parlato»
- *Visione* (1880): «parlato»

Il primo dato che colpisce è che la maggior parte delle composizioni sopra elencate sono state scritte tra il 1880 ed il 1890 ovvero nei primi dieci anni della sua permanenza stabile a Londra. Sarà un caso? Sarà forse la necessità di 'abituare' i cantanti non italiani – e non solo! - ad un diverso tipo di 'resa musicale', di espressione? Se Tosti sente la necessità di guidare così tanto il cantante, questo atteggiamento potrebbe essere lo specchio di una particolare realtà interpretativa del tempo, forse di una eccessiva libertà riscontrata dal compositore sia nel corso della sua attività di insegnante di canto che durante le tante serate musicali da lui organizzate o che lo vedevano invitato e magari anche interprete di qualche pagina musicale. L'uso delle indicazioni «parlato», «recitativo», «mormorando», variamente combinate tra loro, ha comunque due diverse funzioni: una semplicemente espressiva, l'altra che potremmo definire 'scenico-rappresentativa'. La prima, riscontrabile nella maggior parte dei casi, rientra nella chiara volontà di Tosti di rendere sempre la melodia perfettamente aderente al testo poetico sia dal punto di vista metrico che contenutistico. È una questione di colore, di pronuncia, di velocità esecutiva, di chiarezza che il compositore non intende lasciare al libero arbitrio del cantane di turno. La seconda, invece, è rivelatrice di quella produzione più legata al mondo teatrale, - come il caso di *La mia mandola è un amo* - ad una resa scenica delle romanze, dei *songs* e delle *melodies,* alla creazione di quei 'siparietti' di cui si è parlato poco prima. Si veda ad esempio il caso di *Lontan dagli occhi* …, ballata su testo di Ferdinando Martini dedicata «Á M.r Demitri Schévitch». Qui l'interprete, dopo le otto battute introduttive del pianoforte, si rivolge alle «signore belle» convenute ad ascoltarlo dicendo:

> Poiché quest'arte mia vi piace tanto
> e chiedete canzoni e storielle,
> non mi faccio pregare, una ne canto
> per voi, signore belle.

e similmente sentenzia in conclusione:

> Lontan dagli occhi … non vi son catene
> che il tempo non infranga od il destino …
> Dunque, signore mie, vogliate bene
> a chi vi sta vicino.

In questo caso è evidente il gesto fisico del cantante, una certa mimica necessaria per la giusta interpretazione della situazione. Similmente avviene in *Pulcinella è morto* (1881) dove non abbiamo l'indicazione «parlato» ma «lentamente quasi a piacere» e l'interprete è impegnato 'scenicamente' proprio come quello di *Lontan dagli occhi.* La questione si rivela, dunque, molto interessante ma mi riservo di trattarla approfonditamente in altra sede per non distogliere l'attenzione dal vero 'oggetto' di questo saggio.

Ad illuminare di nuova luce *La mia mandola è un amo* ha contribuito il manoscritto *Famiglia Tosti, C.IV.3, Fleres* acquisito per donazione dall'Istituto Nazionale Tostiano nel 2009 contenente il testo di un'operetta in un atto di Ugo Fleres intitolata *Serenata.*[16] Si tratta di 17 fogli autografi, privi di data, di cui il primo è una carta intestata della redazione di Capitan Fracassa (CAPITAN FRACASSA / REDAZIONE), seguiti da una missiva di Fleres indirizzata a Tosti[17] e da altre due carte con una bozza e la versione definitiva di un componimento dal titolo *Tu ch'ài inteso vibrar la mia mandola.*[18]

Giornalista, poeta, narratore, critico d'arte, pittore, intellettuale di punta nei circoli intellettuali romani, nonché intenditore di musica, sempre 'autodidatta' per scelta - come amava ripetere -, Ugo Fleres fu una delle menti più fervide attive nell'ultimo ventennio dell'Ottocento. Collaborò come disegnatore alla «Cronaca bizantina» e dalla sua matita uscì il famoso ritratto di Tosti con il cappello a cilindro nella mano pubblicato il primo febbraio 1882 sulla stessa rivista quindicinale insieme alla canzone *Vuol note o banconote* inviata da Tosti all'editore come forma di pagamento dell'abbonamento alla rivista. Come letterato e librettista scrisse il testo di *Bianca cappello,* melodramma in un prologo e tre atti del marchigiano Antonio Lozzi,[19] *Cenerentola,* fiaba in due atti musicata da Giovanni Alpigiano,[20] e quello della sua *Serenata,* operetta di cui, fino a qualche anno fa, si conosceva solo il titolo e la parte di testo utilizzata da Tosti nella sua romanza *La mia mandola è un amo*.

Sebbene il manoscritto *Famiglia Tosti, C.IV.3, Fleres* non sia datato, ci sono almeno tre elementi nel documento che permettono di ipotizzare una datazione. Il primo è la carta intesta della redazione del Capitan Fracassa. Grazie all'amicizia con il poeta Giuseppe Aurelio Costanzo, entrambi siciliani e formatisi a Napoli prima di trasferirsi a Roma, Fleres si inserì nel 1880 nella redazione del Capitan Fracassa e fu autore prolifico di articoli e cronache d'arte nonché di disegni, bozzetti e illustrazioni varie a matita e penna lasciando al direttore Vassallo ("Gandolin") le illustrazioni ad acquerello. Il 1880 è da ritenersi quindi il *terminus post quem* dell'operetta di Fleres. Per cercare di determinare l'altro estremo cronologico bisogna ricorrere ad altri due elementi. Nella chiusa della missiva a Tosti, Fleres scrive: «Salutami il simpatico ma canonico Rotoli. Scrivimi, goditi Londra, ma torna presto. Tuo Ugo Fleres». Augusto Rotoli nei primi anni ottanta si recava regolarmente a Londra durante le stagioni primaverili ed estive e in quelle occasioni incontrava spesso il nostro Francesco Paolo come

[16] La trascrizione completa del manoscritto è riportata nell'Appendice1.
[17] La trascrizione della missiva è nell'Appendice 2.
[18] Il testo completo, nella versione definitiva, è riportato nell'Appendice 3.
[19] Antonio Lozzi (Ascoli Piceno 1871 – Colli del Tronto 1943). *Bianca Cappello* fu pubblicata a Milano dall'editore Pucci nel 1910.
[20] Giovanni Alpigiano (Guglionesi 1876 – Portici 1954), fratello del celebre Giuseppe Manente fondatore e direttore della Banda musicale della Guardia di Finanza. La *Cenerentola* vide la luce a Napoli nel 1935 presso i Fratelli De Marino.

pure Luigi Denza e Mario Costa. Nell'agosto 1885 questa regolare parentesi londinese si interruppe col trasferimento di Rotoli a Boston dove era stato invitato a ricoprire la prestigiosa cattedra di canto presso il Department of Voice and School del New England Conservatory.[21] *Terminus ante quem* è quindi l'agosto del 1885. C'è poi un terzo elemento utile alla datazione, sempre contenuto nella missiva a Tosti: «Mentre ti scrivo mi vien un ghiribizzo, eccotelo in due strofe:

> Al imparar meccanica mi metto,
> per saper come avvien la meraviglia
> del san Gottardo traforato netto
> come se fosse panna alla vaniglia.
>
> E quando avrò la laurea d'ingegnere
> una trivella nuova sorgerà;
> vorrò veder allor, vorrò vedere
> se il marmo del tuo sen resisterà.»

Utilissimo è il riferimento al «san Gottardo traforato netto» ovvero alla galleria ferroviaria del San Gottardo, opera iniziata nel 1872 ed inaugurata nel maggio del 1882. Questo terzo elemento cronologico credo permetta di restringere la datazione tra il maggio del 1882 e l'agosto del 1885. Il manoscritto non si apre col titolo dell'operetta ma con una didascalia «Parco. / Notte con luna. Da una parte un padiglione a veranda». Il dato mancante lo riporta Fleres in apertura della lettera al nostro compositore: «Eccoti la Serenata, a cui puoi aggiungere, volendo, il qualificativo di moresca». Quattro sono i personaggi della vicenda che si svolge in Spagna, in un parco, accanto ad un padiglione a veranda, sotto la luna che illumina la notte:

Consuelo	contralto
Rosita	cugina di Consuelo, soprano
Rodrigo	tenore, amante di Rosita
Moreno	ovvero Don Guetierre de Moreno y Vallehermosa, y Ponto, amante di Consuelo, baritono

Ecco la vicenda. Nell'ombra della notte, illuminato solo dalla luna, Rodrigo «si avanza ravvolto nel mantello e con una mandola sotto il braccio». Appena vede illuminarsi una finestra e un'ombra dietro di essa, inizia a cantare. Nell'edificio dovrebbero trovarsi Consuelo e Rosita. Terminata la serenata Consuelo si affaccia dalla veranda e chiama Moreno. L'anonimo cantore resta stupito e pensa si tratti di un «lapsus linguae». Consuelo, però, sportasi di più, non riconosce il cantore che dichiara falsamente di conoscerla e – sebbene trovi la donna piuttosto timorosa – la invita a fare un passeggiata nel parco. Consuelo, vista l'insistenza dell'uomo, minaccia di svegliare sua cugina Rosita ma questi – ritenuto dalla donna un «personaggio amabile» - riesce a calmarla. All'improvviso dal fondo del parco «si ode un accordo che preludia» un'altra serenata). Consuelo, allora, chiede repentinamente al cantore di accompagnarla a fare una passeggiata nel parco lasciandolo stupefatto. Mentre si sente da lontano la prima strofa della romanza, arriva Rosita con gli abiti «sparsi di fronde» pensando sia Moreno ad intonarla; per questo entra nella veranda a svegliare Consuelo. Realmente è Moreno ad aver intonato la serenata ed ora sta fermo sotto la veranda col liuto in mano rammaricato e perplesso per non essere riuscito a richiamare l'attenzione della sua amata Consuelo. Rosita si affaccia alla veranda; dapprima lo persuade di non svegliare Consuelo. Inizia così un breve dialogo basato su equivoci e falsi intendimenti ma è costretta a rivelare che sua cugina non è in casa e non è stata rapita dai pirati. Moreno va su tutte le furie e giura di vendicarsi per l'offesa subita. Rosita cerca invano di calmarlo. Intanto si sentono dei passi: qualcuno si avvicina e Moreno e Rosita si nascondono dietro gli alberi. Sono Consuelo e Rodrigo che arrivano «a braccetto». Mano nella mano intonano *Arcana notte,* prima cantata da Rosita, e Moreno risponde cantando *Dunque son io schernito*, alternandosi con Rosita che, sempre cantando, cerca nuovamente di calmarlo. Moreno non riesce però a vedere il cavaliere che abbraccia Consuelo. Quando si accorge che le bacia la mano, infuriato spunta fuori e chiede chiarimenti: vuole il nome del 'traditore'. «Il quartetto cessa violentemente». Moreno e Rodrigo si presentano come rampolli di nobili casate sfidandosi a duello. Al cozzar delle spade, Consuelo si lancia tra i due e dichiara di voler confessare tutto cantando *Peccato confessato.* Rodrigo e Moreno, dopo averla ascoltata, si riconciliano dandosi la mano. Moreno può quindi chiedere alla sua 'nuova' dama di chiamarla per nome e di poterla tener a braccetto. Rosita acconsente e le due nuove coppie si avviano cantando la Serenata.

La *Serenata* di Fleres è quindi un'operetta in un atto da inquadrare tra le coeve operette sentimentali o melodrammatiche, ascrivibile alla categoria 'happy and'[22] e sembra non rispettare a pieno le regole della poetica dell'operetta comica.[23] La presenza di due coppie di amanti fa ipotizzare che il modello sia quello dell'operetta viennese.[24] L'innamoramento che produce almeno una coppia felice è praticamente il tema principale di quasi tutti i libretti d'operetta mentre la scena a cui si assiste produce, in generale, un effetto parodistico, un rimando continuo al parallelo mondo melodrammatico. Sembra quasi che Fleres, prima di scrivere il testo, avesse disegnato la storia in sei scene, un po' come avveniva nelle famosissime figurine Liebig che riproducevano in sei piccoli quadri un determinato argomento (*Il trovarore* di Verdi, la caccia alla volpe, gli stili architettonici, Cristoforo Colombo, ecc). La *Serenata* è chiaramente ambientata in Spagna e nel testo il lessico contribuisce alla definizione dell'ambiente: dalla citazione dell'Alhambra di Granada alle sierre d'Andalusia, dall'uso di termini quali señorita e caballero alla scelta dei nomi (Consuelo, Moreno, Cristobal), fino all'elencazione dei titoli nobiliari di Moreno («don Gutierre de Moreno y Vallehermosa, y Ponto ed altri tali ») e Rodrigo («conte di Llano y Mariposa»). La Spagna e la sua cultura erano ben conosciute oltre i Pirenei e prin-

[21] Cfr. Nadia Carnevale, *Un "maestro alla moda" tra salotti e cappelle: vita e arte di Augusto Rotoli,* in *La romanza da salotto italiana,* a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EDT, 2002, pp. 324-329.

[22] A proposito dell'interessantissima questione degli atti unici nel teatro musicale tra Otto e Novecento si veda *Geschichte und Dramaturgie des Opernienakters* a cura di Winfried Kirsch e Sieghart Döhring, Laaber, Laaber-Verlag, 1991; e la tesi di laurea di Marco Gurrieri, *«L'heure espagnole» di Maurice Ravel nell'estetica dei 'moderni' atti unici musicali,* Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicolgia, a.a. 2003-2004, relatore Prof. Michele Girardi, in particolare il capitolo I e l'Appendice 1.1 *Gli atti unici andati rappresentati (o mandati in onda) fra il 1870 e il 1940.*

[23] Cfr. Albert Gier, *Un genere da rivalutare*, «Il Saggiatore musicale», 24, 2017, n.1, pp. 99-115.

[24] Ivi, p. 114.

cipalmente in Italia grazie alla letteratura del tempo e alla mediazione dell'opera: si pensi ad esempio alle quattro opere verdiane di ambientazione spagnola (*Ernani*, 1844; *Il trovatore,* 1853; *La forza del destino,* 1862; *Don Carlos,* 1867) e alla *Carmen* di Bizet (la prima italiana è del 1879).[25] Sebbene non particolarmente lungo ed articolato, il testo dell'operetta di Fleres è costituito da una sequenza di scene che si susseguono in un crescendo continuo di tipo drammatico-narrativo fino al climax del duello. L'attenzione dello spettatore è tenuta sempre alta da un'alternanza sapiente di registri letterari che vanno dal realistico al comico passando per il lirico ed il drammatico, volti alla definizione dei personaggi e delle coppie di amanti che si 'svelano' agli occhi dello spettatore. Ricordiamo che tutta l'azione nasce da un 'equivoco', da uno scambio di persona: Rodrigo canta 'rivolgendo' la sua serenata all'amata Rosita, ma è Consuelo ad ascoltarla pensando sia Moreno a dedicargliela.

Il buio della notte gioca a favore dello scambio di persona e Rodrigo, prima di rispondere a Consuelo, preannuncia da subito quello che sarà il climax della vicenda: «non avrò l'amore, avrò la vendetta». A questo punto dell'operetta sembrerebbe essere destinato il testo di *Tu ch'ài inteso vibrar la mia mandola,* riportato nell'appendice 3. Si tratta di un dialogo tra un personaggio segnato come C, forse Consuelo, ed uno I, forse l'ignoto cantore della prima serenata; una situazione - quella del riferimento a Rodrigo che canta e di Consuelo che ascolta - che sembrerebbe confermata dal riferimento alla mandola e dal mancato riconoscimento del timbro di voce del suo amato da parte di Consuelo. Non è dato sapere perché questo componimento non sia entrato nella versione definitiva della *Serenata.*

Il testo dell'operetta è ricco di didascalie con indicazioni di regia e scenografia che rivelano una particolare attenzione di Fleres per i dettagli nonché un sapiente uso della lingua italiana.[26] Si vedano, ad esempio, quelle relative all'entrata in scena di Rodrigo e Moreno che si apprestano a cantare la loro serenata. Il primo «si avanza ravvolto nel mantello e con una mandola sotto il braccio», mentre per il secondo è prescritto «entra Don Gutierre di Moreno col liuto sotto il braccio». Non è un caso se Rodrigo e Moreno si accompagnino con due strumenti della stessa famiglia ma diversi: una mandola e un liuto. Sembra

[25] Utili per la definizione di un quadro generale sull'argomento sono Richard Langham Smith, *Bizet's Carmen Uncovered*, Rochester, Boydell Press, 2021 e Susan McClary, *Carmen,* Milano, Rugginenti, 2007.

[26] Sull'importanza della didascalia nel teatro musicale si rimanda a Stefania Stefanelli, *Va in scena l'italiano,* Firenze, Cesati, 2006, e Vittorio Coletti, *Didascalie all'opera,* in: *L'italiano sul palcoscenico,* a cura di Nicola De Blasi e Pietro Trifone, Firenze, Accademia della Crusca – goWare, 2019, pp. 91-99.

proprio che Fleres voglia sottolineare e rimarcare da subito la differenza di titolo nobiliare di Moreno e Rodrigo e quindi un 'peso' diverso nella società del tempo,[27] situazione rimarcata anche dai versi che precedono il duello tra i due:

Rodr Il sangue castigliano
di nobil genia
non macchia mai la mano
che nobil sia del par.

Le didascalie sono importanti anche per la definizione dei numeri musicali all'interno dell'operetta sebbene le parti in versi rimati siano quelle chiaramente destinate al canto. Purtroppo solo una delle parti destinate alla musica si conserva per cui è difficile definire le stesse con una terminologia appropriata. Userò quindi i termini romanza, aria, duetto, quartetto nell'accezione più ampia e generica immaginabile. Dalla lettura del libretto dell'operetta, i numeri musicali risultano essere:[28]

- *Se degli audaci amica è la fortuna*, romanza cantata da Rodrigo in apertura dell'operetta
- *Arcana notte*, aria di Rosita
- *Dunque son io schernito*, aria e duetto della vendetta cantati da Rosita e Moreno
- *Peccato confessato*, aria di Consuelo nella quale intervengono anche Moreno e Rodrigo
- «la romanza fatal del Re dei Mori» ovvero la *Serenata* cantata in quartetto dalle due coppie di amanti.[29]

Per l'aria di Rosita (*Arcana* notte), il duetto della vendetta (*Dunque io sono schernito*) e l'aria di Consuelo (*Peccato* confessato), Fleres predilige il settenario, talvolta alternato a quinari o senari.[30]

Nel momento di massima confusione e concitazione, ovvero quando Moreno, scoperto che Consuelo non è in casa, si nasconde tra gli alberi desideroso di vendetta, Rosita intona la prima stanza dell'aria *Arcana notte* seguita da Consuelo

[27] Nell'operetta Moreno è don Gutierre de Moreno y Vallehermosa y Ponto ed altri titoli ed ha nello stemma di famiglia un falco ed una rosa. Rodrigo, invece, è conte di Llano y Mariposa ed ha «nel seno della sua famiglia tre cardinali». I Cognomi scelti da Fleres sono ispirati a vere famiglie nobili e la forma complessa (de Moreno y Vallehermosa y Ponto) è tipica dell'aristocrazia spagnola anche se qui sembrano inventati a mo' di parodia. Il riferimento allo stemma di famiglia di Don Gutierre de Moreno con il falco e la rosa – segni di forza e purezza o di apparentamenti importanti – suggerisce per questi un titolo nobiliare superiore a quello di Rodrigo (che è conte): marchese o duca. Il diverso titolo nobiliare è rimarcato anche attraverso l'uso di un diverso strumento per accompagnare le serenate: Moreno usa il liuto, Rodrigo la mandola. Ricordiamo che il liuto, dal tempo della pratica del cantar a liuto, è associato all'alta aristocrazia.

[28] I testi completi sono nell'Appendice 1.

[29] Questo numero sembra essere la ripresa della romanza iniziale, ma se così fosse il testo sarebbe problematico. Non troverebbero una giustificazione il recitativo introduttivo e le altre due coppie di versi sempre in recitativo. L'unica soluzione immaginale potrebbe essere l'intonazione delle sole tre stanze di versi poetici se non della sola prima stanza, ma non c'è alcuna annotazione al riguardo.

[30] L'aria di Rosita è formata da quattro stanze di tre settenari seguiti da un quinario. Nell'aria *Peccato confessato*, solo quando Moreno e Rodrigo rispondono a Consuelo,troviamo un settenario seguito da un senario, in tutte le altre stanze solo settenari.

che canta l'aria *Par che d'un sogno il velo.* Possiamo immaginare che quest'ultima utilizzi la stessa melodia di *Arcana notte* e alternandosi a Moreno che riprende *Dunque son io schernito* sempre in dialogo con Rosita. Nella scena ideata da Fleres, i due duetti diventano un bel quartetto.

Per la realizzazione musicale della sua operetta, Fleres si rivolse a Francesco Paolo Tosti come si evince chiaramente dalla missiva che segue il testo dell'operetta:

> Eccoti la Serenata, a cui puoi aggiungere, volendo, il qualificativo di moresca. Ho combinato il quartetto da te prescrittomi, così: Il baritono e la soprano cantano a bassa voce il motivo del precedente duettino (il duetto della vendetta); il tenore e la contralto cantano a duetto il motivo dell'aria di Rosita "Arcana notte e lenta". Se ti facesse comodo che le strofe de' due primi fossero di metro identico a quelle dei secondi, eccone una variante:

A ben vedere non si tratta di una semplice richiesta di musicare un libretto ma di un progetto condiviso («Ho combinato il quartetto da te prescrittomi»). Sembra che il nostro Tosti abbia partecipato attivamente con Fleres alla fase di progettazione suggerendo i punti in cui inserire la musica ed il tipo di forma musicale. Nel primo foglio del manoscritto della *Serenata*, in basso, c'è una indicazione autografa di Tosti relativa alla prima romanza: «Io seguo la romanza».[31]

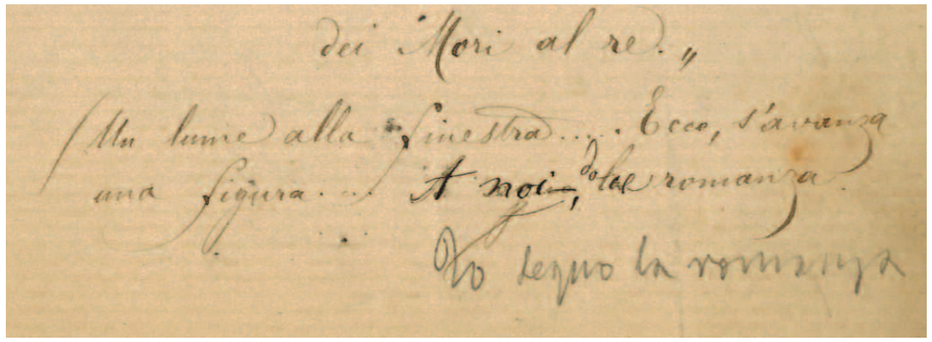


Figura 7: Particolare dell'annotazione autografa di Tosti

Si tratta di un verso che Tosti sostituisce all'ultimo del recitativo (*Un lume alla finestra*) che segue la prima stanza della romanza: «Non più l'Alhambra», già correzione di «segue la romanza» per mano dello stesso Fleres. Stranamente, però, questo verso non compare né nel testo manoscritto del componimento di Fleres che Tosti antepone al manoscritto di *La mia mandola è un amo,* né in quello della versione a stampa presente nell'opera omnia tostiana. È però intonato sia nella romanza a stampa, sia nella copia manoscritta dell'Archivio Storico Ricordi. I due versi sono perfettamente sovrapponibili dal punto di vista metrico ed accentuativo; forse Tosti sceglie sostanzialmente di riabilitare la prima idea del poeta perché più congeniale alla situazione scenica in cui Rodrigo, vista una figura alla finestra, decide di proseguire ad intonare le stanze rimanenti della romanza che aveva già iniziato a cantare.

Tra i fogli del manoscritto numerosi sono i riferimenti alle parti cantate: «sulla mandola», «a noi dolce romanza», «si ode un accordo che preludia la serenata dal fondo del parco», «dopo la prima strofa lontana…», «seconda strofa della romanza, più da vicino»,«qualcuno è alla veranda, si annunci la romanza. Fa un accordo della serenata sul preludio», «a quattro», «cessa violentemente il quartetto», «l'inno cantiam dei nostri nuovi amori, la romanza fatal del re dei mori», «le due coppie si avviano cantando in quartetto la Serenata».

I primi due fogli del documento contengono il testo della romanza di Tosti *La mia mandola è un amo* di cui si è parlato in apertura di questo saggio, sottolineando la particolare qualità scenico-teatrale. *La mia mandola è un amo* è, quindi, l'unica sezione superstite della parte musicale dell'operetta di Fleres e non siamo in grado di sapere se la *Serenata* fu conclusa anche musicalmente o rimase soltanto un lavoro avviato. Interessante è però l'evocata progettualità di Tosti, quella «prescrizione» che mostra come il nostro compositore conoscesse evidentemente le dinamiche dell'operetta e suggerisse il numero migliore da scrivere. Non va poi dimenticato che Fleres aveva un altro progetto di collaborazione con Tosti per un'opera i tre atti. È lo stesso Fleres a rivelarcelo nella missiva al compositore: «Ricordati che t'ho progettato una volta il quadro nero? Vuoi che te lo cucini? Sarebbe in tre atti». Per il letterato Tosti ha quindi tutte le carte in regola per dedicarsi al teatro musicale, per comporre un'opera in tre atti. Più difficile da comprendere è la stampa isolata della sola romanza *La mia mandola è un amo*. Può trattarsi della prova dell'incompiutezza dell'operetta? O di un'operazione puramente commerciale per diffondere la parte più apprezzata dell'operetta? Difficile a dirsi. Ciò che però realmente conta è la prova di un coinvolgimento reale del nostro compositore nell'operetta, esperienza che permette di ridisegnare la figura di Francesco Paolo Tosti non solo impegnato nella produzione cameristica ma anche interessato 'attivamente' al teatro leggero.

[31] Questa annotazione si presta anche ad essere letta come «Io segno la romanza» ovvero indicazione della parte di testo destinata ad essere musicata dal compositore. Non ci sono però altre indicazioni simili sul libretto dell'operetta è si potrebbe ipotizzare che Tosti si sia limitato alla composizione di questo numero solo per motivi a noi oggi ancora oscuri.

Appendice 1

Di seguito si riporta la trascrizione del fascicolo manoscritto di 17 pagine su carta intestata CAPITAN FRACASSA / REDAZIONE *contenente il testo integrale dell'operetta di Ugo Fleres. Le parti barrate, come quelle sottolineate, sono trascritte esattamente come nel manoscritto. Per comodità di lettura si riporta l'elenco dei personaggi con l'abbreviazione utilizzata da Fleres nella stesura nel testo ed il registro vocale di ciascuno.*

PERSONAGGI:

Consuelo **(C),**	contralto
Rosita **(R),**	cugina di Consuelo, soprano
Rodrigo **(Rod),**	tenore
Moreno **(M)**	ovvero Don Guetierre de Moreno y Vallehermosa, y Ponto, amante di Consuelo, baritono

Parco

Notte con luna. Da una parte un padiglione a veranda.

Rodrigo si avanza ravvolto nel mantello e con una mandola sotto il braccio

Rod. Se degli audaci amica è la fortuna
essere a me nemica non potrà.
Solingo è il parco e nella notte bruna
da la mandola mia si spargerà
un nembo di faville, o forse alcuna
di Rosita nel cuor penetrerà.

(sulla mandola)

"Non più l'Alhambra,
reggia lucente,
nei vespri d'ombra
sorge per me.
Solo una palma
nell'afa ardente
ora dà calma
dei Mori al re."

(Un lume alla finestra… Ecco, s'avanza una figura … A noi, dolce romanza[32])

[32] Il testo «A noi, dolce romanza» è il risultato della correzione di «segue la romanza» ben visibile nel manoscritto.

Io seguo la romanza[33]

(sulla mandola)

"Non più le sierre
d'Andalusia,
non più le terre
manti di fior';
solo il deserto
d'Affrica mia
~~mi~~ cingemi incerto
caldo baglior."

(Si spegne il lume. Orben, la serenata al parco e all'ombra non andrà sciupata)

(sulla mandola)

"Ma la celeste
perduta Spagna
or non fa meste
l'ore del re:
se tu, fanciulla, ~~mi~~
mi sei compagna
la steppa brulla
fiorisce ~~h~~a me."

(Provata ho l'efficacia del richiamo; il plettro della mia mandola è un amo.)

Consuelo (dalla veranda) Moreno …
Rod. Moreno! è la prima volta che mi chiamavi così.
Con. Moreno ! …
R (È un lapsus linguae o è un congedo? È una dimenticanza di nome o è un obblio di persona?)
Con Moreno (~~L'aria notturna …l'avrà insordito~~)
R ~~Rispone~~ (Insomma rispondiamo: non ~~ne~~ avrò l'amore, avrò la vendetta) Señorita
C Ah mi avevate impensierito. Perché non rispondevate?
R La frescura notturna mi ha reso un po' sordo.
C (Mi pare invece che l'abbia reso un po' fioco)
R (Dal canto suo, la mi pare infreddata alla voce). Ebbene, señorita, o scendete o salgo io …
C Caballero!
R ~~Per~~ … per la scala di Giacobbe, in cima alla quale sta~~vano gli angeli~~ la porta del paradiso. Perché non salga il diavolo, l'angelo scenda (Voglio vedere che faccia farà, quando vedrà la mia).
C (giù) Ah! (Forse il diavolo davvero? Non è Moreno)

[33] Indicazione manoscritta con grafia diversa e attribuibile, per confronto, a Francesco Paolo Tosti.

R Señorita (avanzandosi) Ah! (È proprio un angelo, ma Rosita non è)
C (In che imbroglio mi trovo adesso!)
R (Disinvoltura. Chi non risica non rosica). Ebbene; pare abbiate paura di me; v'accostate o almeno non mi sfuggite così
C Ma, ~~sig~~ Caballero … io non vi conosco
R Mi conoscerete subito, señorita: io vi presento il mio cuore come un libro aperto.
C Scritto in lingua inintellegibile
R Ci aiuteremo a tradurre
C Vado a prendere il dizionario. (sta per svignarsela)
R Fatica inutile, leggerò io. (l'afferra)
C Che cosa fate?
R Leggo. — Siam soli: la not[t]e col suo~~i mor~~ silenzio arcana placidamente ci lusinga. Gli alberi intorno, ~~ci saluta~~ commossi dalla brezza, ci salutano, ma non ci vedono, mormorano sempre, ma non parlano mai.
C (La situazione è penosa, ma il personaggio è amabile)
R Señorita, voi fate come gli alberi, mormorate sempre e non parlate mai.
C (Io non oso confessargli che avevo dato la posta a un altro) ~~già forse lui lo sa~~
R Accettate il mio braccio, la notte è deliziosa, facciamo un giretto pel parco, señorita … non ardisco chiamarvi per nome (Come si chiamerà?)
C No, desidero restar presso casa … ho paura.
R (E Rosita se la dorme in pace. Coraggio!) Señorita
C Chiamatemi Consuelo
R Consuelo mia!
C Vostra! La prima volta che mi vedete!
R La prima! Oh la centesima, la millesima.
C Dove e quando mi avete veduta la prima volta (Son curiosa).
R Oh molto tempo fa: una sera, uscivate di chiesa: andavate tutta raccolta con la mantiglia nera sugli occhi
C La porto sempre così.
R Vi ricordate?
C Eh no.
R Comprendo: io non osai mostrarmi: benedetta timidezza! Orbene, permettete che vi racconti la storia di quel primo incontro, passeggiando ~~pia~~ per quel viale.
C No, no, voglio rimanere qui, anzi chiamo mia cugina.
R No, no, non mi muovo. Ascoltate. Quella mattina che uscivate di chiesa …
C Era di sera!
R Pa … parlo d'un'altra volta. Io vi ho sempre seguita, di mattina e di sera. Passeggiamo.
C No, chiamo Rosita.
R Rosita!
C Mia cugina.
R (Attenti a noi!) Perché profanare quest~~a~~' ora sospirata con la presenza altrui? Io aborro i terzetti
C E allora non ci moviamo da qui, se no, vi condanno al soliloquio

(Si ode un accordo che preludia la serenata dal fondo del parco)

C (Dio! Come fare adesso!)
R Un'altra serenata nel parco!
C Andiamo
R Dove?
C Andiamo … a passeggiare
R Volentieri, ma …
C Presto.
R Subito; soltanto, non saprei … me lo avete ricusato più volte
C E adesso non ne avete più voglia?
R ~~N~~Oh io, ~~sono~~ dal canto mio, son costante.

(allontanandosi) (Da lungi comincia la romanza)

Vorrei proprio sapere chi strimpella laggiù; pare un'eco ritardata della mia canzone: è un plagio.

(escono)

(dopo la prima strofe lontana entra Rosita. È fantasiosa, ha gli abiti sparsi di fronde)

Rosita Arcana notte e lenta!
Un senso di freschezza
le fronde alte carezza
e le addormenta.

Tutto a sognar m'invita:
odo ripeter piano
lontan, lontan, lontano:
Vieni, Rosita.

Il parco illuminato
nell'ombra immensa vibra;
mi serpe in ogni fibra
amor celato

Mestizia indefinita …
odo ripeter piano
lontan lontan lontano:
Vieni, Rosita.

(seconda strofe della romanza, più da vicino)

Rosita Chi sarà? Credo Moreno. ~~Poco fa~~ Non è strano che passeggi pel parco cantando. L'ho inteso poco fa e credevo lo avesse inteso anche Consuelo; ma certo se ella fosse con lui, egli non avrebbe il poco spirito di andar cantando a gola spiegata. Eccolo là, è proprio lui. È bene ch'io mi ritiri e, se Consuelo dorme, la sveglierò io canticchiandole all'orecchio la diletta romanza.

(si ritira per la veranda)

(entra Don Gutierre di Moreno col liuto sotto il braccio)

Mor È strano! Il mio canto invece d'attirare respinge. Ho veduto benissimo una figura di donna sparire dal piazzale su per la veranda. Delle due l'una: o era Consuelo, e allora non saprei che stesse a fare in giro pel parco, né perché proprio quando arrivo io, lei se la svigni; se non era Consuelo, allora bisogna dire che ha il sonno duro e il cuore più duro del sonno. Qualcuno è alla veranda: mi annunci la romanza

(fa un accordo della serenata sul preludio)

Ro (scendendo) Zitto, potrebbe svegliarsi …
M Sarebbe tempo
Ros Che effetto vi farebbe il suo berretto da notte?
M Dorme col berretto? Non è poteico (sic!) [poetico]
Ros Ma è igienico
M Se bada tanto all'igiene, vorrà dire che non esce perché teme il fresco.
Ros Non so perché vorreste che uscisse?
M Come! (O s'immagina che son venuto per lei!)
Ros Del resto, Consuelo non è in casa.
M Allora dorme fuori?
Ros Dorme?
M Col berretto da note …
Ros Misericordia! Io parlavo dello zio Cristobal.
M Dunque finora ho cantato a~~llo zio~~ Don Cristobal? Ma ~~la~~ il ~~posta~~ convegno non me l'aveva dato lui.
Ros Fatto sta che Consuelo è fuori
M E dove? L'avran rapita! …
Ros Oh torniamo al tempo dei pirati!
M Siam sempre al tempo degli amanti.
Ros L'amante, se non m'inganno, ~~sareste~~ siete voi
M E pare infatti che v'inganniate.

Dunque son io schernito
e vendicarmi voglio,
e per l'amor tradito,
e per l'offeso orgoglio

R <u>insieme a M</u> Calmatevi, Consuelo
v'ama e mancar non può

[R] <u>da se</u> Inutile è il mio zelo,
che far, che dir non so.

M Dov'è? Ch'io sfoghi almeno,
senza esitar, su di lei
l'ira che mi arde in seno,
che sparde i sensi miei!

Ros <u>insieme a M</u> Calma, signor, ci vuole
il fatto a rischiarar.

[R] <u>da se</u> Inutili parole,
non so che dirvi, che far.

M Vola, vendetta, vola
su di lei come sparviero;
ho la vendetta sola,
nel cuore e nel pensiero.

Ros <u>insieme a M</u> ~~All~~ ~~L'ira, signora~~
Alla ragion fa velo
l'ira cha arde in sen.

[R] <u>da se</u> Ah possa Consuelo
uscirne salva almen.

M Silenzio, s'appressa qualcuno
Ros Ella stessa!
M Silenzio, venite nell'ombra.
Ros Che dite!
Ros e M È giunto il momento.
Ros Io tremo di spavento
M Già la vendetta io sento
M ~~Silenzio, vei la tresca svelarla~~
<u>Insieme</u>
~~R~~ ~~Silenzio, svelare saprò.~~
~~Pietà~~
~~M~~ ~~Ah come~~
M Silenzio
Ros ~~Silenzio~~ Calmatevi
M Silenzio
Ros Pietà

(si nascondono dietro un gruppo d'alberi sul davanti della scena)

(Entrano Consuelo e Rodrigo a braccetto)

C (da se) Non s'ode alcun, certo sarà partito
R Quando ci rivedrem?
C Zitto
R Perché?
C Se lo zio si svegliasse? ~~Ho già cap~~
R Ho già capito, Ma …
C Zitto
R Zitto: faccio come te

(A quattro)

R — Arcana notte e lenta! (tenendo per mano Consuelo)[34]
un senso di freschezza
le fronde alte carezza
e le addormenta.

C — Par che d'un sogno il velo
avvolga il caso strano;
odi ripeter piano:
Vieni, Consuelo.

M a bassa voce — Dunque son io schernito
e vendicarmi voglio
e per l'amor tradito
e per l'offeso orgoglio

Ros a bassa voce — Calmatevi, Consuelo
v'ama, o, cioè, v'amò.
Inutile è il mio zelo
che far, che dir non so.

R — Il parco illuminato
nell'ombra immensa vibra;
mi serpe in ogni fibra
amor celato.

C — ogno d'amor, di cielo …
odo ripeter piano
lontan lontan lontano;
Vieni, Consuelo.

M a bassa voce — Come vorrei vedere il cavaliere
Ros (") — Potresti almen vedere il cavaliere

M — Ah, le bacia la mano, è troppo ….
Ros — Orsù, state tranquillo
M — Io non ne posso più

(esce seguito da Rosita che vuol trattenerlo)

(cessa violentemente il quartetto)

M — Buona notte, signori
C e R e Ros — Ah!....
R — Buona notte
M (a C) — Pel momento non parlo con voi
(a R) — A voi, signore, domando …
Ros (a M) — Tacete, lasciate che parli io al traditore
C — Traditore! Anche lui!

[34] Questa didascalia, stranamente posta accanto ad testo, sembra essere successiva, con grafia diversa e non funzionale alla scena dato che Rosita e Moreno sono nascosti tra gli alberi aspettando che arrivi Consuelo col suo cavaliere.

Ros — Leggete questo biglietto, signore: ne riconoscete il carattere?
R — Perfettamente
Ros — Confessate che è vostro?
R — Perfettamente
C a R — Confessate che è vostro?
R — Perfettamente
Ros — Ma allora; se in iscritto amate me, come amate un'altra a voce?
Con — Se date convegno a lei, come cercate di me?
R — Perfettamente
M (a C) — E voi, señorita, se proponete una canzone a me, come va che la cantate con un altro?
C (a R) — Dunque?
R — Rispondete al signore
Ros — Si, rispondi al Moreno
M — Rispondete a me

(momenti di silenzio)

M (a R) — A noi dunque, signore; è cosa vana
indugiarssi a strigar l'odioso nodo;
sol di troncarlo ha modo
la spada castigliana.
Io son don Gutierre de Moreno
y Vallehermosa, y Ponto ed altri tali.

R — Io son Rodrigo, ed ho nel seno
della famiglia mia tre cardinali.

M — Io ~~son~~ nello ~~conte~~ stemma ho un falco ed una rosa.
R — Io son conte di Llano y Mariposa.

(insieme)

Sta ben, ~~la mia~~ ~~questa spada~~ la vostra spada
~~ha in voi~~ è degna ~~guai~~ della mia;
perché un Moreno / uno Llano cada
essa ben può vibrar

(sfoderano le spade)

Il sangue castigliano
di nobile genia
non macchia mai la mano
che nobil sia del par.

(s'incrociano le spade)

(Consuelo si slancia tra i due avversari)

C — Caballeros, che fate? Or voi volete
coprir d'onta e di dolor? Tacete:

io narrerò sinceramente il modo
con cui venne a intrecciare il pazzo nodo.

Peccato confessato
è mezzo perdonato.

A voi, Moreno, ho detto:
venite, e alla canzone
del Moro re prometto
di schiudere il verone.
La furia mia lamento;
confesso e me ne pento.

M Molta confessione
e poco pentimento.

C a R E voi venuto siete
cantando la canzone;
ecco perché vedete
dischiuso il mio balcone.
La furia mia lamento;
confesso e me ne pento

R Monta confessione
e poco pentimento

C Mi son trovata allora
in gran confusione,
la serenata mora,
mi ha tolta la ragione.
~~La furia~~

Tutti e quattro Peccato confessato
è mezzo perdonato.

M (a R) Voi che ne dite, señorita?
Ros Io dico che peccato confessato è mezzo perdonato. E voi?
M Io perdonerei l'altro mezzo, se Don Rodrigo volesse perdonare il mio
R Don Rodrigo non lo perdona …
Ros e C Oh!...
R Perché non lo ammette

(R e M si danno la mano)

M Señorita, vedete che io non serbo alcun astio a Don Rodrigo, Voi?
Ros (minacciosa) Io….
R e M Oh!....
Ros … non lo ammetto.
M Dunque, mentre la notte è ancora oscura
e per la fronde vaga una frescura

soavissima, io chiedo, o señorita,
di chiamarvi Rosita.
R ~~Accorda~~ Sia concesso
M Indi il braccio
R E sia concesso

Ed or che tutto al proprio posto è messo,
l'inno cantiam de' nostri nuovi amori,
la romanza fatal del re dei Mori

(Le due coppie s'avviano cantando in quartetto la Serenata)

(La tela scende lentissima, mentre passa una nuvola avanti la luna)

Appendice 2

Missiva che Ugo Fleres indirizza a Francesco Paolo Tosti e che segue immediatamente il testo dell'operetta.

Eccoti la Serenata, a cui puoi aggiungere, volendo, il qualificativo di moresca.

Ho combinato il quartetto da te prescrittomi così: Il baritono e la soprano cantano a bassa voce il motivo del precedente duettino (il duetto della vendetta); il tenore e la contralto cantano a duetto il motivo dell'aria di Rosita "Arcana notte e lenta". Se ti facesse comodo che le strofe de' due primi fossero di metro identico a quelle dei secondi, eccone una variante:

M	Dunque son io schernito e vendicare io voglio insiem l'amor tradito, l'offeso orgoglio	[Dunque son io schernito[35] e vendicarmi voglio e per l'amor tradito e per l'offeso orgoglio]
R	Calmatevi Consuelo, v'ama o ~~non può mancar~~ cioè, v'amò inutile è il mio zelo, che far non so.	[Calmatevi Consuelo v'ama, e mancar non può. Inutile è il mio zelo che far, che dir non so.]

Ricordati che t'ho progettato una volta il quadro nero? Vuoi che te lo cucini? Sarebbe in tre atti. Ho veduto Roberto il diavolo e son matto, proprio matto, per la scena della monache evocate. Parlo della leggenda piuttosto che della musica, perché l'ho inteso una sola volta ed eseguita maluccio. Divina leggenda, stranamente bella, spettrale e vivida al tempo stesso, umida e calda, qualche cosa di tripudiante e di disperato. Vero ideale per un musicista, non è così? Trovarne un'altra …

Mentre ti scrivo mi vien un ghiribizzo, eccotelo in due strofe:

Al imparar meccanica mi metto,
per saper come avvien la meraviglia
del san Gottardo traforato netto
come se fosse panna alla vaniglia.

E quando avrò la laurea d'ingegnere
una trivella nuova sorgerà;
vorrò veder allor, vorrò vedere
se il marmo del tuo sen resisterà

[35] I versi della colonna di destra, tra parentesi quadre, sono quelli previsti per Moreno e Rosita nel libretto.

(In parentesi)
Questi sono versi proprio da mestiere,
hanno il valor dell'attualità.

Salutami il simpatico ma canonico Rotoli. Scrivimi, goditi Londra, ma torna presto.

Tuo
Ugo Fleres
Piazza di Spagna 71

Appendice 3

Il foglio con la versione definitiva di Tu ch'ai inteso vibrar la mia mandola, *è preceduto da una bozza con correzioni ed integrazioni che testimoniano la genesi del testo. Le iniziali accanto ai versi si riferiscono a due personaggi che dialogano, presumibilmente Consuelo ed il cavaliere ignoto* (I).

I Tu ch'ai inteso vibrar la mia mandola,
vien a sentir come vibra il seno;
la mandola ha per tutti un suon almeno,
mentre il mio petto vibra per te sola.

C Come trovo mutata or la sua voce;
egli avrà preso un raffreddore feroce!

I Vieni, ch'io vegga il tuo volto sereno,
ch'io possa udir la tua dolce parola;
tu ch'hai inteso vibrabr la mia mandola,
vieni a sentir come mi vibra il seno.

C Giano aveva due facce e il cavaliere
Possiede ben due voci a mio parere.

ISTITUTO NAZIONALE TOSTIANO
Corso Matteotti, 66026 Ortona (CH)
Tel. 085.9066310
www.istitutonazionaletostiano.it