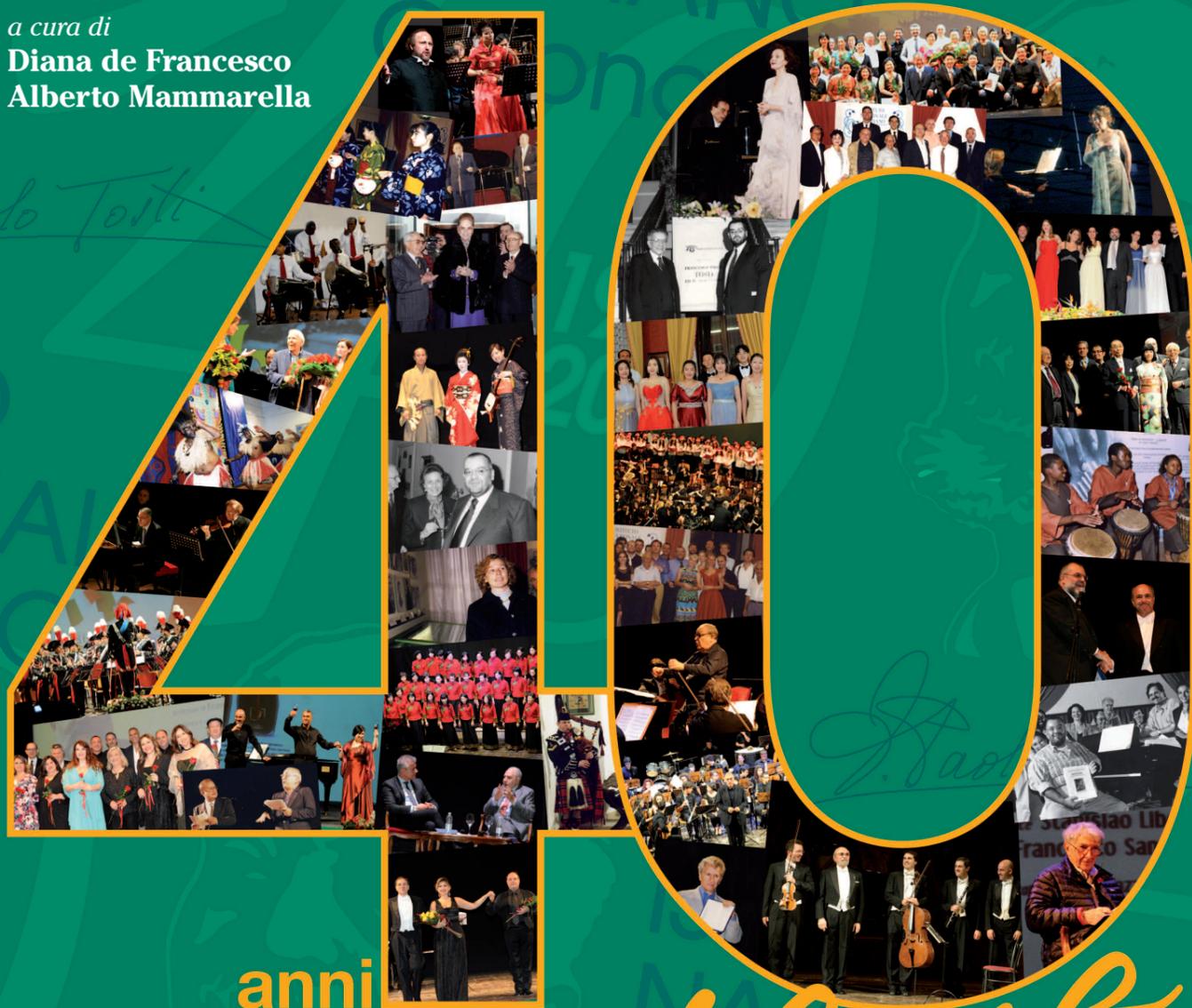


Q uaderni



dell'Istituto Nazionale Tostiano

a cura di
Diana de Francesco
Alberto Mammarella



anni

insieme

Istituto Nazionale Tostiano, Ortona
Istituto culturale di rilevanza nazionale

Quaderni
dell'Istituto Nazionale Tostiano

a cura di

Diana de Francesco
Alberto Mammarella

Indice

Note ai quaderni	pag 7
Al lettore	pag 9
«Mentre tu canti...» I versi di Enrico Panzacchi nella romanza italiana a salotto tra il 1870 e il 1920 <i>Barbara Lazotti</i>	pag 11
«For you it is a rose, for me it is my heart»: Temi, personaggi e contenuti nelle romanze da camera di Corrado Pavese Negri <i>Maria Teresa Dellaborra</i>	pag 106
Le romanze da camera di Amilcare Ponchielli <i>Pietro Zappalà</i>	pag 120
Catalogo tematico delle opere di Francesco Paolo Tosti. Revisione e aggiornamento <i>Alberto Mammarella</i>	pag 136

Segreteria di redazione
Matteo Di Cintio

Grafica e impaginazione
Carla Caraceni

ISBN 9788894189469

4/2023

Note ai quaderni

Celebrare un compleanno tanto importante come quello dei quarant'anni è sempre una grande soddisfazione per un ente culturale e per chi si occupa di guidarlo. È assai raro, in tempi di crisi degli ideali, che un istituto di alta cultura porti avanti la propria attività con tanta continuità e soddisfazione come fa l'Istituto Nazionale Tostiano dal 1983.

Un tempo ormai sufficiente per tirare le somme, guardare indietro per guardare avanti. Valutare ciò che è stato fatto è necessario per riflettere e ripartire. Oggi più che mai la cultura deve adeguarsi ai tempi e all'utenza, e l'Istituto Nazionale Tostiano non teme la sfida di conciliare tradizione e rinnovamento.

Se ancora siamo qui, dopo quarant'anni, certamente lo dobbiamo alla grande attività dei fondatori, Francesco Sanvitale e Tommaso Caraceni (con i quali ho fattivamente collaborato sin dal 1990), che hanno saputo guardare al futuro con un coraggioso atto di ottimismo, certi dell'immenso investimento che sarebbe stato Francesco Paolo Tosti e l'istituto stesso. Lo dobbiamo alla Regione Abruzzo, alla Provincia di Chieti e, soprattutto al Comune di Ortona, che nel corso degli anni non hanno mai mancato il loro indispensabile sostegno. Lo dobbiamo a tutti coloro che in questi anni hanno lavorato con l'ente e per l'ente, a quella fitta rete di amicizie, rapporti e intese che la carta non può restituire nella piena umanità e intensità. Lo dobbiamo, infine, alle generazioni di interpreti e studiosi cresciuti all'ombra nelle nostre sale, che hanno portato Tosti in tutto il mondo raccogliendo la nostra sfida e moltiplicandone gli effetti.

Quarant'anni fa è stato gettato un seme in un giardino. Gli effetti, forse, non erano stati del tutto immaginati neanche dai fondatori. Se siamo qui a festeggiare è perché, nel tempo, quell'ambizioso progetto si è fatto realtà sapendo continuamente e instancabilmente autoalimentarsi, aggiornarsi, adattarsi, riscoprirsi.

Rappresentare la tradizione e il rinnovamento è una grande sfida, ma l'Istituto Nazionale Tostiano non teme il futuro. Col sostegno di tutti voi costruire un nuovo quarantennio sarà certamente un viaggio straordinario.

Avv.to Remo Di Martino
Presidente Istituto Nazionale Tostiano

Questo numero dei quaderni introduce, per una fortunata coincidenza, i temi del convegno internazionale organizzato dal nostro istituto e che si svolgerà dal 3 al 5 novembre prossimo. Argomento del convegno sarà “Francesco Paolo Tosti e la romanza tra Otto e Novecento” e gli odierni scritti, ci parlano appunto di poeti e musicisti dello stesso periodo, che esprimono appieno lo spirito delle composizioni vocali dell’epoca. Chiude questo numero un aggiornamento del catalogo delle composizioni di Tosti. Buona lettura a tutti.

Maurizio Torelli

Direttore Istituto Nazionale Tostiano

Al lettore

«Molti battesimi, pochi compleanni» era solito ripetere Francesco Sanvitale, fondatore con Tommaso Caraceni dell’Istituto Nazionale Tostiano, sottolineando la rarità della continuità, soprattutto in campo culturale.

Nel 1982 due visionari immaginarono un grande progetto culturale che, pur mettendo radici nel territorio ortonese, travalicasse i confini regionali e nazionali per portare Francesco Paolo Tosti e la romanza da salotto in tutto il mondo. Nel 1983, a solo un anno dalla prima pietra, l’edificio divenne realtà grazie all’appoggio dell’amministrazione comunale cittadina che, con deliberazione di Consiglio, rese quel progetto una realtà.

Da allora sono trascorsi quarant’anni ricchi di riconoscimenti, tra i quali quello di Istituto culturale di rilevanza nazionale ai sensi della L. 534/96 (D.M. 17.11.2009), e di partecipazioni prestigiose, quale quella con la Regione Abruzzo sancita dalla Legge Regionale 15 dicembre 2021 n. 25.

L’attività svolta, concerti, concorsi, seminari, convegni, collaborazioni con l’Italia e con l’estero è stata ricca e molto varia, di cui possiamo richiamare gli elementi principali

Negli anni, si sono esibiti per l’Istituto, tra gli altri, grandi cantanti come Renato Bruson o Raina Kabaivanska, giovani esordienti, ora divenuti artisti di fama come Monica Bacelli, Ildebrando D’Arcangelo, Amelia Felle, Umberto Chiummo; importanti pianisti quali Leone Magiera, Robert Kettelson, Roberto Negri, Roberto Cognazzo: celebri interpreti della canzone italiana e napoletana come Gino Latilla, Aurelio Fierro, Nunzio Gallo, Maria Nazionale; attori del calibro di Elio Pandolfi, oltre alle più rappresentative forze musicali dell’Abruzzo contemporaneo: dai Solisti Aquilani all’Orchestra Sinfonica Abruzzese, a decine di musicisti e cantanti della regione.

Sul versante della musicologia, le attività dell’Istituto hanno ospitato i maggiori musicologi e critici musicali italiani, come Michelangelo Zurletti, Riccardo Allorto, Raoul Meloncelli, Roman Vlad, Giampiero Tintori, Julian Budden, Quirino Principe, Cesare Orselli, Piero Mioli, Adriana Guarnieri Corazzol, Guido Barbieri, Giorgio Gualerzi, Agostina Zecca Laterza, Massimo Gentili Tedeschi.

Negli anni l’ente ha pubblicato importanti saggi su Tosti e non solo, tenuto importanti Convegni internazionali per supportare la ricerca sulla romanza da salotto e fondato una rivista digitale sull’argomento, i Quaderni dell’Istituto Nazionale Tostiano, sostenendo anche la didattica per mezzo dell’istituzione di borse di studio per gli allievi dei principali Conservatori italiani e internazionali.

Di grande rilievo infine l’attività all’estero che negli anni ha toccato il Giappone, la Cina, il Canada la Gran Bretagna, Malta, la Francia, l’Australia.

Nel 1994 l’Istituto Nazionale Tostiano ha aggiunto alle sue molteplici attività anche il Museo Musicale d’Abruzzo, inaugurato il 9 aprile – compleanno di Tosti – da Renata Tebaldi. Le due sale sono le prime in Abruzzo dedicate interamente alla musica e propongono sia un excursus cronologico essenziale della vita del celebre musicista attraverso l’allestimento di documenti e pannelli fotografici, sia la riproduzione dello stesso ambiente sa-

lottiero ottocentesco dove Tosti era solito comporre e far ascoltare le proprie romanze. Tale ricostruzione, che prende spunto direttamente dalla dimora tostiana di Mortimer Street, è resa possibile dall'esposizione dei mobili, degli oggetti e dei quadri originali appartenuti al maestro. Negli anni l'esposizione si è arricchita con documenti e cimeli appartenuti a Giuseppe De Luca, interprete vocale leggendario, tra i maggiori baritoni di tutti i tempi e colonna del Metropolitan di New York.

Dal 1996 l'ente si è dotato della Biblioteca Musicale Abruzzese, che conserva il patrimonio storico relativo alla figura di Tosti e un ingente quantità di volumi e documenti d'archivio, sia del compositore ortonese che del nipote, Guido Albanese. Oltre alle acquisizioni volontarie, la biblioteca si è arricchita nel tempo anche grazie alla donazione di Giampiero Tintori, presidente dell'Istituto dal 1987 al 1998, comprendente volumi di grande pregio.

Una storia ricca di avvenimenti e relazioni, fatta grande da una tradizione che continuamente cede il passo all'innovazione. Il numero dei Quaderni che celebra i quarant'anni, infatti, rappresenta questa duplice anima dell'Istituto Tostiano: totalmente dedicato alla romanza da salotto, si propone un viaggio attraverso la produzione e la carriera di tre grandi esponenti del genere, Panzacchi, Pavesi Negri e Pochielli. Si giunge, infine, a Francesco Paolo Tosti, per il quale proponiamo una revisione del catalogo di Sanvitale firmata da Alberto Mammarella. Nel segno della continuità e dell'innovazione, partendo dal pionieristico lavoro che Francesco Sanvitale ha condotto alle origini degli studi sul compositore ortonese, una revisione di quel catalogo che è alla base di tutta la bibliografia tostiana si rendeva oggi necessaria, a seguito delle nuove acquisizioni di dati e composizioni.

La speranza è che sempre più studiosi arricchiscano la già nutrita bibliografia su Tosti e la romanza, perché il «salotto di nonna Speranza» diventi il luogo di un futuro costruito giorno per giorno.

Diana de Francesco

Direttore editoriale Quaderni dell'Istituto Nazionale Tostiano

Mentre tu canti...

I versi di Enrico Panzacchi nella romanza italiana da salotto tra il 1870 e il 1920

Barbara Lazotti

Enrico Panzacchi (1840-1904) scrittore bolognese appartenente alla cosiddetta "scuola carducciana", fu una figura singolare, con interessi articolati e curiosità molteplici, che contribuì a segnare in maniera significativa la vita della città dell'ultimo trentennio dell'Ottocento. Poeta, narratore, librettista, politico ispirato ai valori unitari, studioso di estetica e storia dell'arte, instancabile oratore; come critico musicale militante contribuì al trionfo di Wagner a Bologna e alla diffusione delle sue idee estetiche.

Le sue liriche, soprattutto quelle contenute nelle raccolte Piccolo romanziere, stampata da Ricordi nel 1872, sono state fonte di ispirazione per oltre trecento musicisti: alcuni professionisti della "romanza da salotto", come Francesco Paolo Tosti o Pier Adolfo Tirindelli, altri poco noti o sconosciuti anche agli specialisti di questo repertorio. Ne è derivato un numero sorprendente di brani per canto e pianoforte, oltre seicento, di cui la maggior parte composti tra il 1870 e il 1915.

Perché i compositori di romanze sembravano prediligere i versi di Panzacchi? Quali elementi vi riscontravano? Anche se non è possibile offrire risposte univoche, si metteranno a confronto le ventuno realizzazioni musicali originate dalla lirica Mentre tu canti, per verificare quali suggestioni siano recepite dai compositori e come siano concretizzate dalla musica.

Premessa

Nel presente lavoro sono state raccolte e prese in esame le composizioni scritte in Italia negli ultimi trenta anni dell'Ottocento e nel primo decennio del Novecento composte su versi del poeta bolognese Enrico Panzacchi (1840-1904). Si è partiti dalla domanda se esistano precise ragioni per le quali i poeti della cosiddetta "scuola poetica bolognese" (Enrico Panzacchi, Lorenzo Stecchetti, Giovanni Pascoli) che, sia pure nelle loro sostanziali diversità prendono le mosse dagli insegnamenti del Carducci, sembrano essere i prediletti dagli autori di romanze da salotto. Si tratta di questioni di stile? Sono scelti per le tematiche o i soggetti trattati? È la strutturazione metrica e ritmica dei versi che agevola la possibilità di essere messi in musica? O si tratta, infine, di un'intima corrispondenza emotiva con le esigenze del periodo? Si ritiene che non esista una sola ragione ma una combinazione di tutte queste menzionate ed altre ancora che verranno analizzate nel corso di questo articolo.

Nell'esame di questo repertorio si è visto quanto sia vasta e inesplorata la produzione di romanze del secondo Ottocento in Italia, un genere in passato considerato "minore"; la presenza di svariate migliaia di romanze composte in pochi anni da autori di ogni livello e pubblicate dai principali editori come dai piccoli stampatori, ha generato qualche dubbio sul significato della definizione "genere minore" attribuito alla romanza da salotto. Minore rispetto a cosa? Non certo alla quantità, visto che oggi come in passato la società attribuisce importanza a ciò che ha un riscontro numerico consistente, che si tratti di cultura o di un prodotto commerciale.

Neanche può essere considerato minore rispetto all'adesione e al riscontro che ha avuto

all'epoca, quando era un genere diffusissimo e apprezzato a tutti i livelli. Infatti la romanza ha rapidamente e capillarmente raggiunto ampi strati della popolazione italiana – e come si vedrà in seguito non solo italiana – in contesti di ricezione in cui destinatari e interpreti sono stati spesso la stessa persona.¹

Infine, non si può nemmeno considerare un genere minore basandosi su un sistema di valori musicali che ha la pretesa di essere oggettivo, perché è difficile dare una valutazione che non sia condizionata dalle ideologie dominanti, soprattutto quelle che si sono consolidate negli anni successivi alla cospicua produzione, e che consenta di studiare il passato senza il filtro della sensibilità e delle conoscenze del mondo attuale.

«Nelle umane cose l'opinione della moltitudine è la più certa» stabilisce Giuseppe Carpani affermando che tutti hanno il cuore e l'udito per comprendere i fatti musicali.²

Se l'affermazione di Carpani legittima l'esistenza dell'interesse per la romanza, dato il consenso che ha avuto nel suo tempo, allo stesso modo e per le medesime ragioni legittima il dissenso e l'incomprensione che ha avuto per gran parte del secolo XX.

La storia di un genere musicale può essere inoltre formulata in funzione dei suoi destinatari, quindi è la storia dei fruitori e dei contesti socio-culturali nei quali essa si forma.³ È noto come il tipo di “segnicità” di un'epoca produce la visione del mondo di quell'epoca.⁴

E questo è stato un ulteriore punto di riflessione per le pagine che seguono, ovvero la collocazione dello specifico linguaggio musicale della romanza da salotto nel complesso sistema delle relazioni sociali, dei meccanismi commerciali, delle reti di comunicazione, delle motivazioni che hanno condotto a determinati esiti, come anche la cognizione della coscienza estetica nella quale si è innestato il linguaggio della romanza.

Per troppo tempo alla romanza italiana sono state affiancate (per analogia o per contrasto) esperienze europee simili solo in apparenza, in quanto musica da camera per canto e pianoforte su un testo poetico. Al di là del valore assoluto degli esiti, ciò che distingue la vicenda italiana da ciò che avviene altrove è talmente consistente da domandarsi con quale superficialità (o miopia) alla romanza siano stati accostati il *Lied* o la *Mélodie*. La romanza veniva prodotta in base alla sua utilizzabilità nei circuiti di consumo propri dell'epoca: primo fra tutti il salotto,⁵ quindi le “Accademie” pubbliche o private e, in qualche caso, i Caffè-Concerto. Questi ambienti sono stati scandagliati al fine di dare la giusta collocazione all'episodio “romanza” in relazione alle regole e al superamento delle stesse nel momento in cui cambiano le reti di connessione comunicativa.

In questo lavoro si è scelto di partire dall'esame del poeta Enrico Panzacchi per diverse ragioni, prima delle quali è che non è mai stato studiato in relazione al fatto musicale, mentre i suoi versi sono stati motivo di ispirazione per oltre seicento componimenti per voce e pianoforte diffusi in un arco temporale di oltre cinquant'anni. La seconda ragione è che in qualche misura la sua vicenda umana rappresenta l'emblema della romanza e del

¹ Potrebbe essere interessante compilare uno studio della romanza italiana in relazione all'accoglienza che ha avuto negli altri Paesi europei e nelle Americhe. In parte è stato fatto per Francesco Paolo Tosti, ma moltissimi autori di romanze, hanno svolto buona parte della loro vita fuori dall'Italia dove la romanza è stata apprezzata ed eseguita, come si deduce dai cataloghi degli editori stranieri.

² Lettera da Vienna del 5 maggio 1822 di GIUSEPPE CARPANI, in *Le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali*, Minerva, Padova, 1924, ristampato da Studio-Tesi, Pordenone, 1992, pag. 87.

³ MARIA CORTI, *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*, Milano, Bompiani, 1976, p. 71.

⁴ *Ivi*, p. 33.

⁵ Riccardo Allorto sostiene a ragione che la storia dei salotti musicali dell'Ottocento in Italia è ancora da scrivere e «non potrà essere che la somma di microstorie locali e mi auguro che l'argomento interessi studiosi e ricercatori». RICCARDO ALLORTO, *La musica vocale da camera dell'Ottocento nei cataloghi degli editori Lucca e Ricordi*, in F. SANVITALE (a cura di), *La Romanza italiana da salotto*, Istituto Nazionale Tostiano, Torino, EDT, 2002, p. 155.

suo destino: all'epoca notissimo e apprezzato, oggi considerato un poeta minore se non quasi sconosciuto; così come anche la romanza e i musicisti che ad essa si sono dedicati sono considerati per la maggior parte minori. L'interesse è stato dunque incentrato sulla valorizzazione di quei fenomeni di comunicazione artistica considerati secondari, inseriti in un contesto, come quello italiano, caratterizzato da culture regionali e localistiche molto ramificate e differenziate, e tuttavia molto vitali.

Orientamento della ricerca

La prima parte della ricerca (qui esposta in modo parziale) è stata necessariamente orientata verso il censimento e quindi del reperimento dei brani musicali su versi di Panzacchi. Sono stati rinvenuti un numero significativo di manoscritti autografi, di musica a stampa, di musica diffusa da periodici o inserita in album, e si è deciso di non discriminare le musiche prodotte dai compositori più importanti rispetto ai dilettanti, o privilegiare le composizioni dei professionisti rispetto ai lavori frutto di un approccio più o meno occasionale col fatto compositivo. L'assenza di una catalogazione sistematica delle liriche composte su versi di Panzacchi ha determinato la necessità di formulare un inventario che potesse documentare la consistenza del repertorio. Vi è stata una iniziale difficoltà per identificare le romanze effettivamente composte su poesie di Panzacchi (spesso sullo spartito non risultava l'autore dei versi o a versi di Panzacchi veniva attribuita una diversa paternità) e una successiva difficoltà nel compilare un censimento completo. Anche se il materiale rintracciato rappresenta certamente la gran parte di ciò che esiste, tuttavia la consistenza numerica definitiva è ancora ignota perché, allo stato attuale, non è possibile stabilire se esistano ancora composizioni in archivi o in collezioni private a cui non è stato possibile accedere.

L'apparato interpretativo ha tenuto conto soprattutto dei testi critici ed estetici redatti nello stesso periodo in cui è vissuto l'autore e, quando possibile, si è basato sulle documentazioni originali, ad esempio gli scritti di Panzacchi stesso, oppure si è fondato su carteggi o sui giudizi “di prima mano” tratti dalle critiche pubblicate su riviste e quotidiani del periodo in esame. Questa scelta è stata motivata dalla necessità di dare una testimonianza del contesto socioculturale dell'epoca riportando i pensieri, le ideologie, le classi e le strutture sociali con cui oggi si è spesso perso l'aggancio. I documenti originali offrono uno spaccato della società e diventano una possibile chiave per la comprensione e la ricezione del poeta, dei suoi scritti e delle romanze da essi derivate.

Si sono poi dovuti affrontare alcuni problemi relativi alla datazione delle singole romanze. Ci si è basati, quando dichiarato, sull'anno di composizione, ma molto più spesso si è dovuti ricorrere al numero di lastra presente sullo spartito o al timbro con la data del deposito del diritto d'autore o ad altri elementi forniti dallo spartito stesso.

Non si è trovata traccia di una riflessione teorica sulle romanze realizzate su testo di Panzacchi nei carteggi dei musicisti che è stato possibile consultare; quindi non è stato possibile formulare una ipotetica storia della romanza da salotto vista dalla parte del compositore, che fosse testimonianza utile per la ricostruzione del pensiero compositivo che sottende alla romanza, vista nel suo insieme di musica e poesia. Tuttavia l'osservazione sull'insieme dei destinatari, cioè il pubblico che sta sullo sfondo di queste composizioni, ha evidenziato un sistema sociale molto articolato che di sicuro ha influenzato il prodotto creativo sia favorendolo che, in qualche caso, contrastandolo.

Per concludere, il fatto che la maggior parte delle esecuzioni sia avvenuta in ambito privato o domestico ha reso difficile ricostruire correttamente le vicende della ricezione, in quanto sono molto scarsi i documenti che la attestano, e quelli eventualmente reperibili non sono necessariamente affidabili. Questo studio ha tuttavia tentato di ricostruire se non altro

l'ambiente culturale nel quale i testi e la maggior parte delle musiche sono stati composti. Questa indagine prende le mosse dagli anni immediatamente successivi all'Unità, (le prime poesie di Panzacchi risalgono al 1864 pubblicate occasionalmente su riviste, e le prime intonazioni possono essere collocate alla fine degli anni Sessanta) fino al periodo immediatamente successivo alla Prima guerra mondiale. Panzacchi muore nel 1904 e la ricezione dei suoi testi diminuisce bruscamente non solo perché vi è uno scemare dell'interesse dei compositori verso questo poeta, ma anche perché la romanza da salotto "finisce", nel senso che è uno dei pochi generi musicali che ha un termine oggettivamente recuperabile nel momento in cui viene meno la sua funzione sociale.

La stabilità di un testo in ambito musicale non significa la persistenza dello stesso testo in ambito letterario e ciò ha dato luogo ad una serie di riflessioni dalle quali si evince che il ripensamento poetico e il ripensamento musicale non vanno necessariamente di pari passo. Quando entrano in crisi modelli tradizionali (poetici o musicali) che rispecchiano i valori in via di estinzione, altre forme si sostituiscono per favorire le mutate attese del pubblico. Allo stesso modo un testo poetico di Panzacchi che non viene più apprezzato come poesia *tout court* può mantenere intatta la propria validità espressiva se legato alla musica e trovare, attraverso essa, una nuova vitalità. Tuttavia memoria e tradizione sono i pilastri su cui si incentra la cultura contemporanea; essi costituiscono il fondamento di ogni esperienza estetica, ovvero determinano la fisionomia che il tempo imprime alle nostre sensazioni, per sviluppare un rapporto che sia ancora vitale col passato e con la storia.⁶

Ritratto biografico di Enrico Panzacchi

La vita di Enrico Panzacchi⁷ si svolge prevalentemente nella seconda metà del secolo XIX, e riflette gli ideali, le aspirazioni di quel periodo, decisivo per la storia d'Italia, quando tutto sembrava da costruire, da iniziare da capo, da rendere all'altezza dei tempi nuovi, soprattutto in ambito culturale. Dopo il 1860, forse per l'entusiasmo e l'ardore della raggiunta unità, l'Italia diventa un bacino di iniziative e imprese culturali, soprattutto grazie all'azione di giovani personalità emergenti che trovano un terreno favorevole per l'espressione della propria individualità, all'interno di un senso di unità del tutto inedito. Essi sentono che occorre liberare la cultura italiana dal provincialismo e dall'arretratezza che derivavano da un isolamento storico e ideologico, guidati da un nazionalismo e da un sentimento patriottico che devono essere reinterpretati nella nuova situazione politica. Grandi ambizioni dunque, portate avanti da uomini coraggiosi, che uniscono la conquista personale alla volontà di servire meglio la nuova Italia nella quale credono fortemente. Tra costoro si può situare a pieno titolo Enrico Panzacchi.

Enrico Panzacchi nasce il 16 dicembre 1840 da una antica famiglia di fattori nel borgo rurale di S. Pietro di Ozzano Emilia.⁸ Il padre, Patrizio,⁹ è agricoltore, la madre, Maria

⁶ Cfr. EZIO RAIMONDI, *Il volto nelle parole*, Bologna, Il Mulino, 2003.

⁷ Le biografie di Panzacchi redatte durante la sua vita o negli anni immediatamente successivi alla morte sono moltissime. Alcune notizie sono fornite dallo stesso Panzacchi nei suoi scritti autobiografici; altre, più di costume, sono invece tratte dai testi che trattano la Bologna del periodo.

⁸ ENRICO PANZACCHI, *Primo ricordo*, in *I miei racconti*, Milano, Treves, 1889, poi in *Prose*, Bologna, Zanichelli, 1913, pp. 3-6.

⁹ Patrizio Panzacchi era affittuario e fattore e curava i beni della vicina Villa Malvezzi de' Medici. La madre era una contadina di S. Ruffillo che «nonostante la limitata istruzione delle donne del tempo, aveva molto buon senso, sapeva anche un po' scrivere e aveva un certo gusto per la lettura: ai suoi figlioletti insegnava poesie, leggeva e spiegava il Tasso». ANNA EVANGELISTI, *Giosue Carducci col suo maestro e col suo precursore*, Bologna, L. Cappelli, 1924, p. 228, nota 2.

Labanti, è pure una contadina. Secondo di sei fratelli,¹⁰ cresce in un ambiente sereno, legato alla tradizione e guidato da un forte sentimento religioso. Delle sue origini paesane non si vergognerà mai. La sua formazione classica ha inizio a Bologna nel periodo compreso tra il 1848 e il 1860, e sono gli anni nei quali nascono alcune amicizie che saranno destinate a durare nel tempo, Adolfo Borgognoni,¹¹ Raffaele Belluzzi,¹² Alfonso Rubbiani¹³ sono coloro con i quali dividerà passioni e battaglie letterarie e artistiche. Il giovane contadino inizia così la sua graduale trasformazione personale e comincia a manifestare la sua vocazione di poeta. Nel 1860 si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza e, attraverso l'ambiente universitario, entra in contatto con le ideologie legate alle vicende storiche e politiche del suo tempo e si rafforza l'inclinazione letteraria e il desiderio di scrivere versi. Nello 1860 giunge all'Università un venticinquenne professore di eloquenza: Giosue Carducci che sarà una figura determinata nella vita di Panzacchi. Le vicende biografiche di Panzacchi da quel momento sono strettamente legate alla vita e alla produzione letteraria del grande poeta, con il quale si crea uno straordinario rapporto di stima, collaborazione e amicizia che, anche se non privo di qualche momento di incomprensione, durerà per tutta la vita.

Si laurea nel 1865¹⁴ e, nell'ottobre dello stesso anno, riceve l'incarico di docente di Storia presso il liceo Azuni di Sassari.¹⁵ Nel racconto autobiografico, *La mia unica traversata*, rievoca questo primo e unico burrascoso viaggio compiuto da Livorno alla Sardegna, per raggiungere la sede di lavoro. Torna quindi a Bologna e viene nominato professore di Filosofia al Liceo Galvani,¹⁶ diviene direttore dell'Orfanotrofio S. Bartolomeo alla Piaggia e, dallo stesso anno, inizia un'intensa attività di pubblicista, di letterato e di critico: scrive saggi, programmi culturali e recensioni. Per la prima volta, si affaccia all'orizzonte politico della sua città, e fonda con Camillo Casarini una corrente cittadina moderata, ispirata ai valori patriottici e unitari, con la quale inizia una fortunata carriera politica che dall'amministrazione del Municipio e della Provincia, lo condurrà fino al Par-

¹⁰ Il primogenito, Raffaele, fu colonnello dell'esercito; altro fratello è Pietro. Le tre sorelle sono Margherita, che morirà nel 1860 dopo aver scelto di divenire suora; la seconda (di cui non ci è pervenuto il nome) muore per difterite nella prima infanzia e questo triste episodio è narrato in un racconto; la terza, Assunta, sarà la moglie del prof. Marcello Putti.

¹¹ Adolfo Borgognoni (Corropoli, 4 novembre 1840 – Pavia, 31 ottobre 1893) poeta, scrittore e critico letterario. La vicenda umana e professionale di Borgognoni fu indirizzata e influenzata dall'amicizia con Giosue Carducci del quale frequentò le lezioni universitarie e che gli trasmise l'amore per la letteratura, la passione politica e la fede repubblicana. Fu professore di letteratura italiana all'Università di Pavia.

¹² Raffaele Belluzzi (Bologna, 1839 – Bologna, 1903) patriota, politico, garibaldino e insegnante. Direttore del Museo del Risorgimento. A lui Panzacchi dedica il volume *Lyrice* nel 1878.

¹³ Alfonso Rubbiani (Bologna 3 ottobre 1848 – Bologna 1913). Giornalista, Scrittore. Anna Evangelisti allieva di Giovanni Federzoni, testimone diretta della vita culturale bolognese, racconta nei suoi scritti: «Figlio di un magistrato, agiato possidente nel bolognese. Fu, come Panzacchi, allievo del Battaglini, fornito di studi letterari, e più particolarmente filosofici, passò al giornalismo di parte clericale, moderata e quindi all'arte, fermando nell'architettura e nei restauri di Bologna la sua maggiore opera di artista». In ANNA EVANGELISTI, *Giosue Carducci col suo maestro e il suo precursore*, op. cit. p. 229, nota 2.

¹⁴ Claudia Masotti ha effettuato delle ricerche all'archivio della Biblioteca Universitaria di Pisa ma non ha trovato alcuna traccia della tesi di laurea di Enrico Panzacchi. Cfr. CLAUDIA MASOTTI, *Saggio su Enrico Panzacchi*, Tesi di Laurea Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Lettere e Filosofia, Milano, Anno Accademico 1973-1974, Relatore: Prof. F. Mattesini, p. 80, nota 2.

¹⁵ Alcuni biografi affermano erroneamente che a venticinque anni, Panzacchi fosse già laureato in Giurisprudenza nell'Università bolognese e in Lettere in quella pisana. Cfr. ONORATO ROUX, *Illustri Italiani contemporanei*, Firenze, Bemporad, 1908, e lo stesso riporta RAFFAELLO BARBIERA in *Grandi e piccole memorie*, Firenze, Le Monnier, 1910, p. 257.

¹⁶ Qui conoscerà un giovane collega, Francesco D'Ovidio, con cui si instaura subito una solida amicizia culturale. Cfr. ALDO FORATTI, *Le prose di Enrico Panzacchi*, «L'Archiginnasio», vol. XXXV, 1940, pp. 1-14: 7.

lamento Italiano.¹⁷ Diventa dapprima consigliere comunale e il 14 novembre 1868 viene nominato Assessore Comunale all'Istruzione¹⁸; con tale mansione approfondisce la questione dell'educazione scolastica non clericale, tematica che gli sarà sempre cara, a fianco a quella dell'insegnamento della religione nella scuola elementare. Erano problemi molto sentiti, soprattutto in quelle aree politiche che ritenevano compito della scuola educare soprattutto ai valori morali unitari, quali l'onore, la patria, la famiglia.¹⁹

Negli anni in cui mantiene questo incarico propone una radicale trasformazione della scuola laica, l'incremento e il riordino delle scuole ginnasiali; riesce ad ottenere la riforma per l'istruzione elementare comunale, che ha come obiettivo combattere l'analfabetismo,²⁰ si dedica alla riorganizzazione della Biblioteca Comunale e del Museo civico. La battaglia per la riforma della scuola e degli studi superiori e per l'istruzione femminile, tematica a lui cara, sarà poi portata avanti anche negli anni a venire con numerosi interventi e pubblicazioni.²¹

Negli anni immediatamente successivi all'Unità si determina un giornalismo moderno che non ha precedenti in Italia; si modificano infatti il ruolo dello scrittore e del letterato che, attraverso la collaborazione fissa con un giornale, possono raggiungere strati più ampi di pubblico. Panzacchi inizia ad occuparsi di giornalismo in area bolognese, collaborando con «Il Monitore» (1859-76) con scritti artistico-letterari e articoli di argomento politico; la sua presenza si consolida nel periodo compreso tra il 1873 e il 1874, quando ne assume la direzione; questa lo porta a contatto in modo diretto con le trasformazioni del mondo contemporaneo, con le novità in campo artistico, musicale e pittorico. La «Rivista bolognese di scienze lettere, arti e scuole» è il periodico mensile che contribuisce a fondare nel gennaio 1867 insieme a Giosue Carducci e ad altri docenti dell'Università bolognese, di cui assume la direzione dal 1867 al 1869.²²

L'attività culturale lo vede instancabilmente impegnato su più fronti: come scrittore realizza collaborazioni con i quotidiani, dirige e fonda riviste, recensisce le ultime novità editoriali italiane ed estere; la multiformità del mondo giornalistico sembra aderire perfettamente al suo spirito e alle sue versatili curiosità. Anche nei suoi scritti teorici il taglio sintetico, che è quello che più si addice al suo stile e più consono all'attività di divulgazione che caratterizza le sue opere, spesso realizzate per finalità estemporanee in relazione

¹⁷ «Gli intellettuali italiani avevano partecipato al moto risorgimentale come una forza d'avanguardia. [...] Pur dislocati diversamente negli schieramenti politici nazionali, – dai cattolici ai liberali laici moderati, ai ghibellini anticlericali e democratici – la loro funzione era stata complessivamente preziosa nel determinare momenti di unità al livello ideale e nell'approntare, soprattutto attraverso l'opera della letteratura e della filosofia, un corpus di posizioni ideologiche capaci di fondare e di riempire di contenuti l'idea di nazione». ALBERTO ASOR ROSA, *Creazione e assestamento dello stato unitario* (1860-1887), in *Storia d'Italia. Dall'Unità ad oggi, Letteratura e sviluppo della nazione*, Torino, Einaudi, 1975, p. 822.

¹⁸ Carica che terrà fino alla caduta della Giunta Casarini, il 5 febbraio 1872.

¹⁹ Con la Legge Casati (1860) l'insegnamento della Religione diventa obbligatorio nella scuola elementare, invece nel 1877 la Legge Coppino esclude la Religione dagli insegnamenti obbligatori; infine, nel 1895, Bacchelli è favorevole al suo insegnamento a coloro che ne fanno espressa richiesta. Cfr. ANITA GRAMIGNA, *Il romanzo di un maestro di Edmondo De Amicis*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 218-219.

²⁰ Nel periodo in cui detiene questa funzione politica, propone un nuovo regolamento disciplinare per le scuole elementari, cercando di renderle possibili a tutti i ceti sociali, ancora prima della legge per l'istruzione obbligatoria. Nel 1905 il numero delle scuole era triplicato e gli alunni sorpassavano i 13.000, grazie anche a Panzacchi.

²¹ Su questo argomento scrive: *Riforma dell'istruzione elementare comunale rapporto di Enrico Panzacchi*, Bologna, Regia Tip., 1869.

²² Nel corso degli anni la rivista, pur mantenendo sostanzialmente la stessa fisionomia, subisce alcune variazioni: da quindicinale diventa mensile a partire dall'anno 1868 e il nome della testata cambia: da «Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole» del 1867, diventa «Rivista bolognese-periodico mensile di scienze e letteratura» nel 1867, infine assume quello di «Rivista bolognese di scienze e lettere» nel 1869 e nel 1870.

a novità letterarie italiane e straniere, soprattutto francesi. Ma lo stesso stile contraddistingue anche le opere saggistiche e narrative più accademiche, perché anche con esse cerca di proporsi in modo diretto e immediato verso il pubblico di lettori. Il valore dei contributi letterari di Panzacchi quindi risiede anche in questa sua sintonia con il tempo in cui vive, fino a diventarne quasi lo specchio, accennando o anticipando talvolta motivi che saranno meglio sviluppati nel Novecento.²³

Dal punto di vista della critica musicale si inserisce nella polemica tra sostenitori di Verdi e di Wagner con una serie di interventi critici che culminano in occasione della rappresentazione di *Lohengrin* (nel 1871) al Teatro Comunale di Bologna, tutti eventi che vedono la sua partecipazione attiva ed entusiastica, come si vedrà in una sezione successiva.

Le arti visive diventano oggetto privilegiato dei suoi studi e si pone alcuni problemi legati all'estetica contemporanea. Nel 1872 il Ministero gli affida la cattedra di *Storia delle Arti ed Estetica* presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna e la carica di Segretario reggente.²⁴ Nella dotta prolusione dal titolo *L'estetica*, che svolge per l'inizio del corso di *Critica e Storia dell'arte*, disputa sul concetto di bello in natura e nell'arte, su come si sia evoluto nel corso della storia e sul suo legame con il vero, col buono e col piacevole.²⁵ «A queste interrogazioni daremo più sicura ed opportuna risposta quando avremo investigato su cosa sia il bello intorno a cui la scienza si travaglia; il bello, termine e mira costante d'ogni opera d'arte». Panzacchi sostiene che il desiderio della bellezza e l'anelito ad essa sono insiti nell'uomo, anche nell'uomo primitivo; ma mentre il teorico «l'estetico e il critico si lambiccano il cervello in cerca del bello»,²⁷ artista è colui che trasferisce l'idea astratta di bellezza nell'opera d'arte. «L'artista tanto meglio opera quanto più sa, e tanto più sa quanto più osserva, riflette dentro e fuori di sé». La sua prolusione diviene infine una lezione ai giovani all'insegna del rigore, e della ricerca della verità. Nel 1877 entra in vigore la riforma degli Istituti di Belle Arti.²⁹ Panzacchi lascia la mansione di Segretario, ormai trasformata in amministrativa, e diviene Professore di *Lettere e Storia applicata alle Belle Arti*. Nell'ottobre 1879 viene nominato Direttore dell'Istituto di Belle Arti, incarico che mantiene fino al 1895³⁰ introducendo importanti innovazioni didattiche. L'insegnamento in un istituto di cultura superiore comporta per Panzacchi la necessità di elaborare nuove metodologie e dottrine adeguate al compito che gli viene richiesto, ma anche rivisitare criticamente le convinzioni che sono alla base del suo credo etico ed este-

²³ Per un approfondimento su questo aspetto dell'attività di Panzacchi si veda: CATERINA BOLONDI, *Enrico Panzacchi: Analisi e aspetti culturali in racconti, saggi critici e periodici*, Tesi di Dottorato di Ricerca in «Il testo: tradizione, lingua e interpretazione», Ciclo XX, Università degli Studi di Parma.

²⁴ L'insegnamento ha inizio il 1° gennaio 1872. Nello stesso anno pubblica *Brevi cenni storici intorno alla R. Accademia di Belle Arti in Bologna*.

²⁵ La sua prima lezione è rievocata in: ANGELO GATTI *Note biografiche di Enrico Panzacchi*, Regio Istituto di Belle Arti in Bologna, Zanichelli, 1905, p. 64.

²⁶ ENRICO PANZACCHI, *L'estetica. Prolusione al corso di Critica e Storia dell'Arte letta nella R. Accademia di Belle Arti il 4 Febbraio 1872 dal Professore Enrico Panzacchi*, Bologna, Società Tip. Dei Comp., 1872, p. 7.

²⁷ ENRICO PANZACCHI, *L'estetica*, op. cit., p. 14.

²⁸ ENRICO PANZACCHI, *L'estetica*, op. cit., p. 16.

²⁹ Nel 1877 una nuova Legge suddivise l'insegnamento artistico in Preparatorio (un anno), Comune (tre anni) e Speciale (due anni, ad eccezione della scuola d'Architettura della durata di quattro anni). Con questa riforma gli studenti delle classi superiori dell'Accademia furono equiparati a quelli dell'Università, secondo un piano preparato da Ruggero Bonghi, di cui fu estensore il Coppino. Cfr. *Commemorazione di Enrico Panzacchi*, R. Istituto delle Belle Arti in Bologna, Zanichelli, Bologna 1905.

³⁰ «Quale direttore del R. Istituto delle Belle Arti ebbe a massima costante di essere l'interprete dell'intero Consiglio dei professori. [...] La sua parola fu sempre una soluzione nelle difficoltà, conciliava con accortezza nelle discussioni.», TITO AZZOLINI, *Enrico Panzacchi all'Accademia di Belle Arti e alla Pinacoteca*, «Il Resto del Carlino», Anno XXI, Numero 275, 6/7 ottobre 1904.

tico. Panzacchi si rende conto che occorre costruire una *tradizione* della cultura italiana che non sia solo retorica e vanagloriosa ma ideologicamente valida per connotare lo Stato liberale; nello stesso tempo capisce che è necessario mettersi allo stesso livello teorico e speculativo proprio delle culture europee più avanzate.

Dal punto di vista politico, altro impegno di Panzacchi degno di rilevanza sociale, è l'interesse che manifesta per l'educazione femminile,³¹ che lo porta a ideare un corso di perfezionamento per le scuole frequentate da ragazze. Se infatti la lotta all'analfabetismo maschile assume una valenza politica e quindi diviene oggetto di indagine anche a livello nazionale, la situazione femminile è molto più drammatica, perché lasciata completamente da parte non solo per ragioni ideologiche ma anche economiche.³² D'altronde le problematiche dell'educazione femminile e del ruolo della donna nella società, per la quale si prevedeva un miglioramento morale e intellettuale – anche se da realizzarsi sempre in ambito assistenziale ed educativo – erano delle questioni dibattute all'epoca, soprattutto nell'ambito dell'ideologia progressista e massonica.

Nel 1872 pubblica la prima raccolta di versi: *Il Piccolo romanziere* a cui pone il sottotitolo *Raccolta di poesie liriche per musica da camera* che viene pubblicata dall'editore musicale Giulio Ricordi. La scelta dell'editore e il sottotitolo chiariscono il programma e la poetica dell'artista: fornire ai compositori versi idonei ad essere musicati. Il volume viene apprezzato e recensito da Giosue Carducci che consacra così Panzacchi come poeta; la fama è immediata, come vedremo in una sezione successiva.

Dopo la pubblicazione e il successo del *Piccolo Romanziere* e con la sempre più intensa attività di giornalista e scrittore, la sua visibilità si espande e diventa l'interprete ufficiale della città: la Bologna letteraria e musicale trova in lui il suo critico elegante, l'oratore, il conferenziere, il poeta, il colto animatore dei salotti, l'abile conversatore, frequentatore di club, di bell'aspetto, prestante, con voce potente e persuasiva. La musica, la politica, l'arte e la letteratura sono aspetti coesistenti della sua ricca e articolata vita di studioso.³³ Questa l'immagine che di lui ci trasmette Ugo Ojetti:

Enrico Panzacchi è l'uomo più simpatico di tutta Bologna. [...] Egli è alto, valido, grigio nei capelli e bruno nei piccoli baffi; veste con eleganza corretta, come nessun altro degli scrittori bolognesi fa; gli occhi vivissimi, spesso nella discussione aggrottati quasi ad acuire pensiero e frase, e la voce profonda e pur musicalissima che lo ha nella dizione reso il conferenziere più simpatico.³⁴

Tra il 1880 e il 1885 Roma, che ha ormai assunto il nuovo ruolo di capitale di Italia, ambisce a diventare il centro di una serie di attività culturali ed editoriali i cui motori sono Angelo Sommaruga³⁵ e Ferdinando Martini. Attorno ad essi si muove un mondo di vec-

³¹ AGOSTINO BIGNARDI, *Panzacchi politico*, Bologna, Poligrafici «Il Resto del Carlino», 1954, pp. 9-10.

³² Cfr. TINA TOMASI, *Massoneria e scuola*, Firenze, Vallecchi, 1980, pp. 67-74. Una delle tematiche centrali del periodico «La Donna» diretto da Alaide Gualberta BECCARI, (pubblicato a Padova dal 1868 al 1869, a Venezia, infine a Bologna dal 1877 fino al 1891 anno in cui esce l'ultimo numero) riguarda l'educazione e la scolarizzazione femminile. Cfr. GUALBERTA ALAIDE BECCARI, *Corrispondenze in famiglia*, «La Donna», 15 ottobre 1878.

³³ Cfr. GIUSEPPE LIPPARINI, *Enrico Panzacchi*, «Pegaso», Rassegna di lettere e arti diretta da Ugo Ojetti, Vol. I, Parte II, Firenze 1929, pp. 459-470: 460.

³⁴ UGO OJETTI, *Alla scoperta dei letterati, Colloquio con Enrico Panzacchi*, Milano, Fratelli Dumolard, Librai della Real Casa, 1895, pp. 19-20.

³⁵ Angelo Sommaruga, (Milano, 1857 – Milano, 1941) editore e scrittore italiano. Una ricognizione completa sulle attività del Sommaruga è presente nel volume di GIUSEPPE SQUARCIAPINO, *Roma bizantina*, Torino, Einaudi, 1950.

chi e nuovi scrittori, tra i quali Gabriele D'Annunzio e Edoardo Scarfoglio.³⁶ Il 16 giugno 1881 egli fonda la «Cronaca bizantina»³⁷ forse la più celebre rivista italiana del periodo, a cui presto viene affiancata una casa editrice che si distingue per la pubblicazione di diverse collane, tutte nate con l'obiettivo di divulgare opere letterarie contemporanee.³⁸ Panzacchi vi collabora fin dall'inizio con recensioni, articoli, critiche. I suoi interventi sono richiesti dai più importanti intellettuali del periodo anche per l'impronta di rigorosa leggerezza che egli apporta alle sue critiche con le quali accresce la propria fama presso il grosso pubblico; spesso un giornale si rivolgeva a lui anche come firma “di moda” perché il suo nome era capace di attirare l'attenzione di un consistente numero di lettori.³⁹

Alla fine del 1888, Panzacchi si dedica all'ideazione di un nuovo ambizioso proposito, la creazione della «Rassegna periodica di lettere e arti» e, quando ancora in fase progettuale, ne parla a Carducci chiedendo la sua partecipazione:

Caro Giosue, il primo numero è annunciato per la metà di gennaio, ma uscirà probabilmente in terza settimana. Non puoi immaginare quanto bene farai al giornale e a me con un tuo articolo o con una tua lirica! Il pubblico la aspetta; io ovviamente lo spero dalla tua amicizia. [...] Se mi aiuti, la cosa va. Aiutami per il primo numero e ti prometto che non ti seccherò più per un anno: o quasi!⁴⁰

Carducci accetterà con piacere. Recensisce le *Nuove Poesie* di Carducci su «La Nuova Antologia» salutandolo con orgoglio il poeta che ha rinnovato la lingua attraverso il metro classico e che «l'Europa ci invidia». Nel 1902, scrive con riconoscenza:

Io da Giosue Carducci tante cose imparai, perché potessi qui anche solo enumerarle. Imparai il rispetto alla sacra Poesia; non quello che si espande in preziose sentimentalità e si pasce di infatuazioni orgogliose, ma quello che in faccia alla grandezza dell'Arte ci fa sentire la gravità dei doveri per l'anima nostra e quella degli altri.⁴¹

Non bisogna infine dimenticare il suo impegno per diffondere le opere letterarie delle scrittrici, sempre nell'ambito dell'attenzione per le potenzialità culturali delle donne; ad esempio tra le collaboratrici del «Nabab» vi erano firme femminili, in «Lettere e Arti» si segnalano contributi di Matilde Serao⁴², Annie Vivanti, Neera, e anche la presenza di articoli dedicati alla letteratura femminile realizzati dai redattori di questi periodici. Nella rubrica *Libri e donne*, Panzacchi recensisce il primo volume di versi di Annie Vivanti edito dall'editore Treves con la prefazione di Carducci, e lo presenta con questo racconto:

Nell'autunno del 1885 mi arrivò dall'Inghilterra un grosso plico con entro una lettera e

³⁶ Edoardo Scarfoglio, (Paganica 1860 – Napoli 1917) scrittore e giornalista. A Napoli con la Serao fondò «Il Mattino» che diresse sino alla morte.

³⁷ È forse la più celebre rivista dell'Italia umbertina. Il nome prende origine dai versi di Carducci per Vincenzo Caldesi: «Impronta Italia domandava Roma/Bisanzio essi le han dato». La rivista sarà attiva fino al 28 marzo 1886.

³⁸ Una di queste collane fu la *Collezione Sommaruga* che comprese 47 volumi di cui il primo fu *Terra vergine* di Gabriele D'Annunzio. Un'altra la *Collezione Moderna* inaugurata da Panzacchi con il volume *Infedeltà* a cui seguirono *Drammi intimi* di Giovanni Verga, *Ricordi lirici* di Giovanni Marradi e *Il libro delle vergini* di Gabriele D'Annunzio.

³⁹ CLAUDIA MASOTTI, *Il periodo "romano" di Enrico Panzacchi (1879-1885)*, Estratto da «Critica Letteraria», p. 44.

⁴⁰ Lettera inedita di Panzacchi a Giosue Carducci, Casa Carducci, *Epistolari*, Cart. LXXXV, fasc. 2.

⁴¹ ENRICO PANZACCHI, *Giosue Carducci*, in *Donne e Poeti*, Catania, Giannotta, 1902, pp. 15-16. Vedi anche AUGUSTO ALESSANDRI, *Il mondo poetico e umano di Enrico Panzacchi*, Milano, Gastaldi, 1955, p. 15.

⁴² Alla quale dedica uno scritto che viene pubblicato in *Saggi critici*, Napoli, Chiurazzi, 1896.

dei versi. La lettera era di una giovinetta che si presentava da se medesima non so se con più di brio o di gentilezza. Ogni tanto (diceva) ella era mossa da una certa vivacità dell'animo a comporre delle linee rimate che avrebbero potuto essere anche dei versi... Ma erano proprio dei versi? Ella diceva di sentirsi ignorantissima di tutte le cose della lingua e della letteratura. Doveva continuare o smettere?⁴³

Panzacchi rileva nei versi della giovane una «certa spavalderia da femmina ribelle» che forse lo disorienta, ma viene sorpreso e sedotto «da momenti lirici felicissimi e [...] dalla spontaneità della poesia popolare espressa da uno spirito letterariamente quasi incolto ma psicologicamente raffinato». In conclusione crede che la poetessa abbia fatto bene ad ignorare i consigli suoi e di chiunque e a continuare a scrivere come gli dettano «l'animo e l'estro del momento».⁴⁴

Nel 1888 a Bologna vi è la triplice esposizione agricola industriale, musicale e artistica; Panzacchi, che appartiene alla nuova operosa generazione di intellettuali e di politici, si occupa dell'esposizione con diverse mansioni progettuali e organizzative. La celebrazione del Centenario dell'Università rappresenta una grande occasione di visibilità internazionale e di consolidamento del forte legame che Bologna ha avuto da sempre con la sua Università.⁴⁵ In occasione della celebrazione dell'Ottavo centenario dell'*Alma Mater Studiorum* è insignito della laurea dottore *honoris causa* dalla Facoltà di Filologia, «omaggio altissimo a lui, argomento di lustro per la Facoltà stessa».⁴⁶

Dal 1891 al 1896 viene incaricato di reggere la Direzione della Pinacoteca bolognese; con questa mansione effettua studi sulla scuola pittorica bolognese del Seicento, con l'intenzione di rivalutare la pittura barocca italiana.⁴⁷

Si dimette dalla Direzione della Pinacoteca nel 1896 perché non riesce a conciliare i diversi impegni, anche perché nel 1895 è divenuto professore di *Estetica e Storia dell'arte Moderna*, nuova cattedra istituita all'Università *Alma Mater Studiorum* di Bologna.

Nell'anno 1900 Panzacchi raggiunge l'apice della sua carriera politica: è nominato Regio Commissario d'Italia per l'Esposizione Universale di Parigi e resta affascinato dalla «forza umana e al lavoro» celebrati in questa occasione internazionale. Negli anni 1900-1901 è eletto Deputato al Parlamento Nazionale⁴⁸ e vive per un periodo a Roma come Sottosegretario di Stato all'Istruzione durante il Ministero di Niccolò Gallo, ministro del Governo Saracco. È per lui un impegno morale prima che politico e, nei mesi in cui regge quell'incarico, si impegna per portare avanti importanti progetti di riforma, tra i quali

⁴³ ENRICO PANZACCHI, *Libri e donne*, «Lettere e Arti», Anno II, 21 giugno 1890, p. 353.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ I festeggiamenti si svolgono dal 11 al 13 giugno 1888; Giuseppe Martucci, in quel momento direttore del Liceo Musicale accetta l'invito a dirigere il concerto inaugurale.

⁴⁶ Il fatto è descritto da ANGELO GATTI, *Note biografiche di Enrico Panzacchi*, cit., p. 66.

⁴⁷ ENRICO PANZACCHI, *Il Guercino e il Seicento nell'arte*, in *Conferenze e discorsi*, Milano, Tipografia Editrice L. F. Cogliati, 1899, pp. 49-64.

⁴⁸ «Ond'è cosa degna per il nostro tempo e fortunata che il nome di Enrico Panzacchi sia scritto nella storia del parlamento italiano, perché i posteri si sarebbero stupiti di non trovarvelo». NERIO MALVEZZI, *Commemorazione di Enrico Panzacchi*, cit., p. 43.

quelli legati all'istruzione artistica egli solleva la questione sulle pagine del «Corriere della Sera»: riconosce all'Italia il più ricco patrimonio d'arte del mondo al quale non corrisponde l'effettiva cultura artistica degli italiani. Tra le varie commissioni di cui fa parte, c'è quella sulla riforma degli studi musicali e dei conservatori che in quegli anni anima la discussione politica e del mondo musicale. Panzacchi ha la convinzione che l'istruzione musicale non debba escludere le competenze storiche e teoriche, questione che sarà dibattuta anche nel secolo successivo.

Si ammala una prima volta nel 1898 e tornato a Bologna dopo la parentesi ministeriale, i sintomi del male tornano a manifestarsi e comincia il suo lento declino, vissuto con l'aiuto ed il sostegno del figlio, medico, che lo assiste.⁴⁹ Non può più partecipare attivamente a cerimonie, inviti e incarichi ufficiali, mentre continua invece la sua partecipazione agli eventi della vita, con la consapevolezza di esserne ormai al di fuori.

Si spegne il 5 ottobre 1904. Quando la notizia si diffonde per la città: «Tutta Bologna si riversò per le strade, tutta Bologna volle rendere l'estremo omaggio al poeta suo, che l'aveva tanto amata. Il popolo colò le strade in vera folla, e tutto il percorso, dal colle mortale alla porta della città, parve mutato nella immensa navata di un tempio portentoso [...] Quel passaggio fu una corsa trionfale».⁵⁰

Enrico Panzacchi e la musica

Negli anni che seguono l'Unità, Bologna conosce una rapida e partecipata trasformazione ideologica e culturale dovuta alla nuova e stimolante situazione politica e sociale derivata dal distacco dallo Stato Pontificio – al quale la città era stata legata per circa tre secoli – e dalla dipendenza culturale che ne derivava. La vita musicale si svolge soprattutto intorno alle composite attività che si svolgono nello storico Teatro Comunale⁵¹ che ospita opere di repertorio e spettacoli di varia natura, ma anche in circoli privati e nelle poche istituzioni musicali. Tuttavia è con le rappresentazioni delle opere wagneriane che la città conquista un'inedita posizione a livello nazionale.⁵² L'allestimento della prima opera di Wagner si deve alle scelte coraggiose del sindaco di Bologna Camillo Casarini;⁵³ egli si fa interprete delle esigenze di progresso molto sentite da quegli uomini di cultura i quali ambivano che a Bologna trovassero sede e cittadinanza le espressioni più avanzate della musica del periodo.⁵⁴

Enrico Panzacchi che guida buona parte della stampa bolognese è un infervorato wagneriano nonché un entusiasta sostenitore di un rilancio del teatro bolognese. Negli anni compresi fra il 1870 e il 1900 egli diviene il principale cronista degli eventi musicali della città, l'interprete del trionfo di Wagner e, assieme ad altri intellettuali, l'animatore del wagnerismo bolognese.⁵⁵ Egli sente che il gusto si va rapidamente trasformando e che Wagner ha introdotto delle innovazioni dalle quali non si potrà prescindere, soprattutto nel momento in cui ci si accinge a riformare il dramma musicale italiano. Soprattutto capisce

⁴⁹ Cfr. Giuseppe LIPPARINI, *Elogio di Enrico Panzacchi*, Giovanni Puccini & Figli, Ancona 1909, p. 29.

⁵⁰ GIUSEPPE LIPPARINI, *Elogio di Enrico Panzacchi*, cit., pp. 7-8.

⁵¹ Costruito nel 1763 ad opera dell'Architetto Antonio Galli Bibiena, voluto e finanziato dalle famiglie abbienti della città.

⁵² La bibliografia su Bologna e il wagnerismo è vastissima e non è possibile in questa sede fornire dati completi, ma solo alcuni riferimenti.

⁵³ Su Camillo Casarini cfr. ALFREDO TESTONI, *Bologna che scompare*, Bologna, Zanichelli, 1905, pp. 58-59.

⁵⁴ Cfr. ERNESTO LAMMA, *Enrico Panzacchi*, cit. p. 58.

⁵⁵ La maggior parte delle opinioni di Panzacchi è raccolta nel libro *Riccardo Wagner, ricordi e studi*, edito a Bologna da Zanichelli nel 1883.

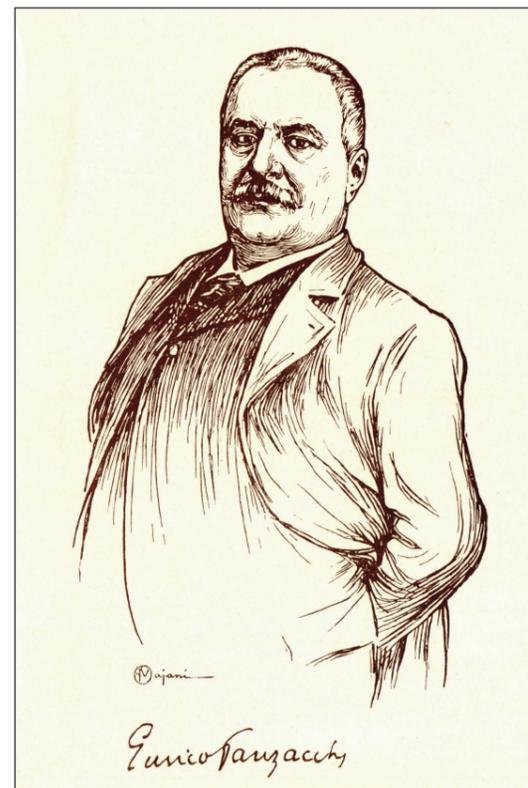


Figura 1 - Ritratto di Enrico Panzacchi

che sarà impossibile ripristinare le vecchie forme melodrammatiche e che «tutti, wagneristi o non wagneristi, paghiamo un tributo alla musica dell'avvenire».⁵⁶ Panzacchi rileva che da troppo tempo si sente ripetere il superficiale assunto che «al di qua delle Alpi sta di casa la *melodia* e al di là delle Alpi l'*armonia*» e che i due principi siano necessariamente tra loro inconciliabili; egli ripercorre la storia della musica italiana nella quale le grandi personalità del passato, come il sommo Palestrina, hanno lasciato «monumenti d'armonia non ancora superati».⁵⁷

Le attenzioni e le curiosità di Panzacchi spaziano in molteplici ambiti della cultura e dell'arte, ma la musica occupa un posto di tutto rilievo nei suoi interessi, forse un po' eclettici. Non possedeva nessuna particolare conoscenza o cultura musicale specifica – come del resto accadeva a tanti letterati romantici – ma ciò non gli ha impedito di essere un acuto intenditore, un critico attento e un ascoltatore sensibile e appassionato.

Vi inclinava per l'innato squisito gusto del bello in tutte le sue forme, fossero naturali, poetiche musicali, pittoriche, scultoree, architettoniche. Ma vi era preparato, oltre che da una vasta cultura storica, da un'intuizione filosofica dell'unità della bellezza e dell'intima solidarietà fra i problemi e fra le creazioni dello spirito umano.⁵⁸

L'interesse di Panzacchi per la musica non è limitato soltanto alla valutazione degli eventi musicali o alla cronaca che li descrive, ma egli è attento alla speculazione teorica e al ripensamento artistico. I numerosi saggi e scritti che egli dedica al mondo della musica e alle sue personalità, testimoniano la sua indipendenza di giudizio e il suo buon gusto, al di fuori delle mode e della facile accoglienza. È attratto da alcune importanti personalità artistiche del passato, ma vive con la stessa intensità, curiosità e apertura gli aspetti della cultura musicale del suo tempo. Traccia profili acutissimi di Giuseppe Verdi, Franz Liszt, Hector Berlioz, Felice Romani, Wolfgang Amedeo Mozart visto attraverso il Don Giovanni, sui quali pubblica una serie di scritti che confluiscono nella raccolta dal titolo *Nel mondo della musica. Impressioni e ricordi*, pubblicata da Sansoni nel 1895. Panzacchi, negli scritti di critica musicale riflette la crisi che la musica sta vivendo alla fine del secolo che è anche la crisi di un'epoca alla ricerca di nuovi valori artistici e sociali. Egli scrive: «Un'arte che non proceda slargandosi di continuo e rinnovandosi, è condannata a declinare e a finire».⁵⁹

Per riassumere, a conclusione di questa sintetica esposizione del suo pensiero sulla musica, Panzacchi sostiene che in Italia si rischia la sterilità creativa e decadenza del gusto musicale; inoltre la smania di produrre ad ogni costo delle novità induce i compositori a rifugiarsi nelle ricercatezze (che spesso diventano astrusità) armoniche e strumentali. Panzacchi mette in guardia da questo pericolo e lancia parole che sembrano restare inascoltate: «badiamo che a furia d'artifici e di preziosità, la musica non si converta in una disciplina tanto austera da parere un cilicio dei sensi e un'afflizione dello spirito».⁶⁰ Così ripropone il noto monito verdiano *tornate all'antico e sarà un progresso*. A parte le infinite interpretazioni, ed anche malintesi, che all'epoca scaturirono da questa frase contro-

⁵⁶ ENRICO PANZACCHI, *A proposito del Tannhäuser rappresentato a Bologna nell'autunno 1872*, cit. p. 26.

⁵⁷ *Ivi*, p. 28.

⁵⁸ FRANCESCO ORESTANO, *Enrico Panzacchi*, Discorso pronunciato per il primo centenario della sua nascita nella Reale Accademia d'Italia il 21 dicembre 1940-XIX, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1941, p. 8.

⁵⁹ Riprodotto in RAFFAELLA GUIDETTI, *La poesia di Enrico Panzacchi*, Tesi di Laurea dell'Università degli studi di Bologna, Facoltà di Lettere e filosofia, Anno Accademico 1956-1957, Relatore Prof. Francesco Flora, p. 54.

⁶⁰ ENRICO PANZACCHI, *Le musiche vecchie*, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», Vol. 73, 1898, riprodotto in GINO RONCAGLIA, *Enrico Panzacchi e la musica, Appunti e discussioni*, cit., p. 67.

versa, Panzacchi sembra prenderla nel senso più alto: non si deve intendere per antico qualcosa che appartiene al passato: «Ho il convincimento che molte delle passate musiche italiane risorgeranno»,⁶¹

ma se non si rinnova continuamente l'arte musicale è condannata a declinare e a consumarsi, e per modificarsi occorre tenere ben salde le basi nell'antico. Per contro l'apertura verso qualunque musica «dell'avvenire» non deve perdere di vista il carattere nazionale delle bellezze classiche che hanno ancora una loro validità.⁶²

Il mondo poetico di Enrico Panzacchi: Motivi tra romanticismo e decadentismo

La creazione poetica, che attraversa l'arco di tutta la vita di Panzacchi, come si è visto avviene in un ambiente culturalmente molto ricco che ruota inevitabilmente attorno alla figura di Carducci e all'intraprendenza dell'editore Zanichelli. Accanto a lui vivono e si formano a Bologna altri poeti illustri: Olindo Guerrini, Giovanni Marradi, Corrado Ricci, Alfredo Oriani, Luigi Rocchi, Severino Ferrari, e versi di alcuni di questi poeti saranno spunto per la creazione di brani vocali da camera. A fine secolo le tematiche, la forma, la scelta del linguaggio, hanno fatto della poesia di Panzacchi un prodotto facilmente recepito e bene accolto, anche rispetto alla poesia di Carducci. Se però Carducci oggi è assolutamente indiscusso, anche perché ormai il giudizio è privo di quelle connotazioni politiche che all'epoca potevano suscitare reazioni negative, invece Panzacchi è quasi completamente inesistente, se non attraverso brani antologici all'interno di raccolte dedicate agli autori minori del secondo Ottocento. Egli invece fu tra i pochi che, mentre imperava lo stile carducciano, seppe mantenere una propria originalità; legato al romanticismo, ma nutrito di studi classici, riuscì sempre ad essere se stesso pur derivando forme e motivi dalla melica dei secoli precedenti.

Alla prima raccolta di versi, Panzacchi pone il titolo *Il Piccolo romanziere* a cui attribuisce il sottotitolo *Raccolta di poesie liriche per musica da camera*; viene pubblicata da Giulio Ricordi, l'editore milanese che rappresenta il più importante centro di attrazione musicale del periodo. Il volumetto è dedicato ad Angelo Mariani primo direttore del *Lohengrin* a Bologna: «Questi versi ad Angelo Mariani interprete sommo de' grandi poemi musicali amichevolmente dedico».⁶³

Si tratta di un gruppo di poesie meliche e la scelta dell'editore, il sottotitolo e la dedica chiariscono il programma e la poetica dell'artista, ovvero la volontà di fornire ai musicisti versi idonei ad essere messi in musica. La raccolta riscuote molti consensi, anche perché riceve il plauso di Giosue Carducci che in un articolo pubblicato in «Nuova Antologia», scrive, fra l'altro:

Ogni canto qui rappresenta una condizione o un'apparenza della passione dell'anima ben determinata, bene spiccata, ben netta; e la rappresenta di scorcio, con un tocco ardito, di fuga, con una volata armonica, con un sospiro veramente lirico; come non si fa oggi che la lirica disserta, ma come facevano nei sonetti Dante e Petrarca, come

⁶¹ ENRICO PANZACCHI, *Le musiche vecchie*, cit., p. 743, Panzacchi osserva che le biblioteche italiane sono ricche di musiche del passato che giacciono nelle scantine degli archivi. «Che differenza passa fra una musica che non è eseguita e una musica che non esiste?» si domanda l'autore. *Ivi*, p. 741

⁶² «Le sue battaglie e vittorie memorabili furono due, e parevano, e non erano, in antitesi fra loro: la prima in favore delle antiche e allora dimenticate musiche italiane del Cinquecento, del Seicento e del Settecento; l'altra invece in favore della musica di Wagner». FRANCESCO ORESTANO, *Enrico Panzacchi*, cit., p. 9.

⁶³ Mariani mette in musica alcune poesie tratte da questo volume e le include nella raccolta di romanze per canto e pianoforte dal titolo *Il Colle di Carignano*.

fece nei suoi momenti migliori Arrigo Heine. Il Panzacchi si sente aver letto il Libro dei canti, ma non lo imita; e fa bene.⁶⁴

Carducci sostiene che scrivere liriche per musica da camera sia un atto di coraggio, ma non crede che questi componimenti siano stati tutti scritti soltanto con l'intendimento di «dare materiale a un maestro»; anzi è convinto che molti siano sfuggiti dal cuore e dalla fantasia dell'autore. In ogni canto individua una passione umana ben definita che Panzacchi «rappresenta di scorcio con un tocco ardito, di fuga, come una volata armonica, con un sospiro vagamente lirico». Carducci continua: «Non so se i maestri italiani faranno il buon viso che merita a questo libretto», invita invece i compositori a farne tesoro perché i versi in esso contenuti possiedono in loro stessi la melodia. Questo invito non sarà disatteso; infatti, le intonazioni di queste liriche non mancheranno perché i musicisti sembrano cogliervi proprio un favorevole accordo fra sentimento, sogno, musica, immagini e alcune tematiche efficaci per la romanza da salotto. La raccolta viene poi quasi totalmente inclusa assieme ad altre in un volume successivo dal titolo *Lyrice Romanze e canzoni* pubblicato da Zanichelli nel 1877.⁶⁵

La sua poesia, priva di ricercati effetti della parola, può sembrare trascurabile per la semplicità dei contenuti; invece, nella sua apparente misura, è ricca di umanità: «quant'anima o virtù di poesia si feconda nel cuore umano quando il pensiero, riscaldato dall'affetto, si profonda nei misteri dell'essere, attingendo alle più fresche sorgive del canto la vena dell'ispirazione».⁶⁶

Il suo verso non è mai artificioso ma agevole, articolato in strofe snelle e ben strutturate in cui vengono utilizzate disposizioni ritmiche che appartengono alla tradizione (il settenario e l'endecasillabo) affiancate da altri versi brevi. Panzacchi, per sua stessa ammissione, non è interessato alle innovazioni metriche di Carducci e resta fedele ai metri tradizionali e all'uso della rima senza voler piegare la lingua ad ardue costruzioni o ai «dattili affannosi e zoppicanti delle Muse latine».⁶⁷

Di Panzacchi scrive Benedetto Croce:

Le sue brevi canzoncine e odicine di vario sentimento quali hanno sempre nel loro movimento la spontaneità e la freschezza delle impressioni. Non si trova in Panzacchi il dramma passionale dell'amore; ma egli ferma in pochi versi, nitidamente, il ritorno con l'animo vibrante da un convegno d'amore, l'aspettazione ansiosa, quel tacere in cui due anime meglio si compenetrano, agli aspetti e gli atteggiamenti più amabili della bellezza femminile.⁶⁸

Egli vuole essere il poeta della dolcezza e dell'amore e, se il dolore si affaccia all'orizzonte, deve essere superato grazie alla bellezza e all'arte. Tuttavia è un errore considerare Panzacchi solo uno scrittore di testi per romanze da camera, un paroliere – come potrebbe essere definito dalle terminologie attuali – perché è un poeta dotato di vero liri-

⁶⁴ Carducci conosceva bene l'autore tedesco di cui aveva tradotto alcuni testi e con cui condivideva un'irrequietezza interiore rispetto al mondo. GIOSUÈ CARDUCCI, «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», Vol. XX, Firenze 1872, p. 684.

⁶⁵ ENRICO PANZACCHI, *Lyrice, Romanze e Canzoni*, Bologna, Zanichelli, 1877.

⁶⁶ GIUSEPPE CHECCHIA, *Il poetico "Libro d'oro" di Enrico Panzacchi*, Bologna, Cooperativa Tipografica Azzoguidi, 1941, p. 8.

⁶⁷ ENRICO PANZACCHI, *I miei canti*, in *Varie*, cit., p. 520.

Nei suoi versi vi è un moltiplicarsi di immagini, fissate in impressioni, liete o tristi, in accordo con suoni, luci, colori, odori espresse senza retorica.

⁶⁸ BENEDETTO CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», Vol. 4, Anno 1906, pp. 7-12:10.

smo; scrive poesie melodiose perché questa è la sua indole poetica ma non necessariamente composte in funzione della musica.

«Panzacchi sta alla poesia come Francesco Paolo Tosti sta alla musica»⁶⁹ afferma Luigi Baldacci, e tutto sommato può essere vero, anche nel destino che entrambi hanno avuto nel loro tempo e successivamente: famosissimi in vita, dimenticati dopo la loro morte e poi riscoperti di recente.

Panzacchi poeta per musica

Lo studio sulla romanza da camera attraverso le ricorrenze testuali, ovvero come la ricezione di un corpus poetico omogeneo di uno stesso autore abbia suscitato la composizione di brani vocali, ha destato l'attenzione degli studiosi solo di recente. Per approcciare la romanza più spesso si è partiti dal singolo musicista, inserendo le composizioni vocali nella sua produzione musicale complessiva, ma quasi mai l'interesse ha preso spunto dalle poesie, forse perché inizialmente condizionati dalla teoria, ideologicamente viziata, secondo la quale i testi per musica fossero rozzi, affrontassero sempre gli stessi soggetti e in maniera superficiale. Invece, in un'ottica multidisciplinare, recentemente gli studiosi si sono soffermati ad accertare l'effettivo valore dei versi, valutare l'accoglimento consapevole da parte dei musicisti e l'aderenza ai versi dell'intonazione musicale e gli esiti complessivi di questa relazione.

In questo quadro di riferimento si esamina la produzione poetica di Panzacchi cercando di comprendere le ragioni dell'adesione da questa incontrata a livello musicale. Come già detto, prima raccolta di poesie *Romanze e Canzoni* del 1872, e la successiva edizione del 1877, che va sotto il titolo *Lyrice*, sono quelle che riscuotono il maggior consenso tra i compositori. I versi contenuti in questi volumi diventano quasi in paradigma delle caratteristiche che deve avere la poesia per musica e il loro stile viene imitato e ricalcato da una messe di poeti minori e dilettanti che coglie nei motivi e nella forma in cui sono esposti l'essenza della poesia destinata ai suoni. Molti inizieranno a scrivere «alla Panzacchi» e, nella ricerca condotta sui versi musicati, ci si è imbattuti in parafrasi più o meno esplicite dei suoi soggetti o in veri e propri plagii.⁷⁰

Le pagine che seguono hanno per oggetto proprio il tentativo di spiegare le ragioni di questa particolare predilezione e la fortuna di questi testi presso i musicisti: le poesie del poeta romagnolo hanno dato origine infatti ad un numero sorprendente di brani musicali, oltre 600 tra pubblicati e manoscritti di cui circa 550 sono composizioni per canto e pianoforte. Queste ultime sono presenti nei cataloghi di molti tra i maggiori musicisti da camera del periodo, come negli elenchi di coloro che compongono romanze in maniera più o meno dilettantesca o occasionale.

Egli fu per un certo tempo il poeta di tutti i romanzieri, e questo genere d'arte che corrispondeva intimamente al suo sentimento melico, fu sempre la nota dominante di tutta la sua poesia, nella quale è la dimostrazione della verità di quell'antico assioma: Musica e poesia nacquer gemelle⁷¹.

⁶⁹ LUIGI BALDACCI, *Poeti minori dell'Ottocento*, Tomo I, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1958, p. 1046.

⁷⁰ Gellio Benvenuto Coronaro compone una romanza dal titolo *D'inverno*; sullo spartito i versi sono attribuiti a Gabriele Chiericati e invece sono noti versi di Panzacchi. Ovviamente non è possibile escludere l'errore di stampa.

⁷¹ ERNESTO LAMMA, *Enrico Panzacchi. Ricordi e memorie*, Bologna, Zanichelli, 1905, p. 4.

Scelgono versi di Panzacchi i maggiori “romanzisti” della fine dell’Ottocento: Francesco Paolo Tosti *in primis* (con 16 romanze); ma anche Pasquale Mario Costa (con 6 romanze), Enrico De Leva (con 4 romanze), Raffaello Lazzari (con 15 romanze), Pier Adolfo Tirindelli (con 12 romanze) e in numero minore anche Augusto Rotoli, Ciro Pinsuti, che erano considerati gli “specialisti” della romanza da salotto. La cosa che stupisce tuttavia è che questi testi mantengano una parziale vitalità nel Novecento: Ottorino Respighi, Riccardo Zandonai (quest’ultimo con 7 titoli diversi) o Luciano Bettarini (con 12 titoli), li accolgono come fonte di ispirazione quando la lirica da camera si è modificata nei contenuti e nella forma assumendo nuove connotazioni intellettuali e sociali. È singolare il fatto che siano rilevabili anche nella produzione di Alberto Franchetti, Angelo Mariani, Giacomo Puccini, Arturo Toscanini, solitamente meno attratti dal genere vocale salottiero perché, a diverso titolo, dediti al melodramma.

Si è potuto riscontrare che vi sono non pochi autori nella cui produzione musicale figura una sola composizione per canto e pianoforte e quest’unica escursione nella musica vocale è su testo di Panzacchi. Infine c’è una quantità molto grande di nomi molto meno conosciuti, alcuni poco noti anche agli esperti, che però rappresentano un fenomeno di sociologia culturale quanto mai importante e che verrà scandagliato nelle pagine che seguono.

Gli esempi citati, ovvero la scelta di questi versi da parte di musicisti occasionali, come da musicisti dalla fama consolidata, sono in qualche misura i due estremi dello stesso fenomeno, che collega il mondo della creazione letteraria, il mondo della musica e quello del consumo musicale che per alcuni decenni, e almeno simbolicamente fino al 1916 (data di morte di Francesco Paolo Tosti), rappresentò una tendenza che potremmo definire di massa; in quel quadro Panzacchi trovò una insperata adesione, oggi si potrebbe dire quasi una consacrazione mediatica. La diffusione capillare delle sue poesie e delle tematiche in esse contenute denota come esse si innestassero a pieno titolo sulle esigenze espressive dei compositori e su quelle, non meno determinanti, dell’esecutore che di queste tematiche si nutriva.

È importante tenere in considerazione i rapporti tra il compositore che scrive un testo musicale e coloro ai quali il testo era diretto. Le regole grammaticali inserite in una specifica tradizione musicale devono poter essere comprese da chi esegue e da chi ascolta e in questo senso la romanza era perfettamente integrata nella società per la quale veniva composta; il numero di romanze esistenti è del resto già un dato sufficiente per confortare questa integrazione.

A voler però cercare di comprendere un po’ più a fondo le ragioni di questa significativa presenza nel mondo della musica, proprio perché fenomeno di grandi proporzioni e quindi sociologicamente significativo, si possono avanzare alcune possibili ipotesi.

La prima risiede ovviamente nel fatto che attraverso la pubblicazione con Ricordi prima e con Zanichelli poi, i versi di Panzacchi si erano conquistati un largo pubblico di estimatori, e si trattava puntualmente dello stesso tipo di *audience* che garantiva la diffusione e il successo della romanza a partire dagli anni dell’Unità d’Italia, nelle stesse aree geografiche, e, naturalmente, per le medesime ragioni: l’auto-rappresentazione della borghesia italiana e delle sue virtù. La romanza non faceva che riproporre lo stesso schema, nella misura in cui essa cantava le atmosfere della buona società italiana, le condivideva con le velleità amorose proibite alle giovani fanciulle, che però le romanze le ascoltavano, le cantavano e le suonavano esse stesse; la trasgressione – autorizzata – diventava innocua. Uno dei motivi del successo stava esattamente in questo controllato margine di infrazione rispetto a un sistema di valori che tuttavia, per opposizione, celebrava. Panzacchi era di fatto un candidato naturale a prestare le proprie parole per un simile prodotto; non bisogna dimenticare infatti che la romanza fu una sorta di scuola per la nazione, esattamente come lo sono diventati in seguito il cinema e la televisione: veicoli di ideologia, di valori collettivi, di ideali, di aspettative, ecc.

Ci potrebbero essere poi ben diverse e più concrete ragioni commerciali. Il successo di Panzacchi in ambito letterario – consacrato, come si è visto, da Carducci – era una promessa, quasi una garanzia di un parallelo successo della musica stampata. Si sa che la sollecitazione a scegliere questo poeta piuttosto che altri, sia spesso venuta proprio dagli editori nella speranza che il suo nome potesse garantire o accrescere le vendite.⁷² E il musicista, magari giovane e magari dilettante, desideroso di cimentarsi nella composizione, di pubblicare e farsi conoscere, poteva scegliere versi di Panzacchi sperando di venire favorito dalla fama del testo scelto.

Un terzo elemento può essere intrinseco ai versi stessi: al di là dei contenuti, essi hanno una struttura che li rende atti ad essere musicati senza che una eccessiva ricercatezza formale generi difficoltà per il compositore, soprattutto quando dilettante. Infatti, in uno stile elegante, quasi discorsivo, le parole d’uso comune, le “immagini verbali”, le strutture sintattiche, agevolano il musicista nel compito di tramutare i significati in suoni. Panzacchi è uno dei principali rappresentanti di quella corrente poetica che, partendo da Leopardi,⁷³ cerca nell’adesione fra il testo letterario e la sonorità insita nel testo stesso l’obiettivo della propria poetica. «Io amo la poesia come amo la musica; e non sapendo scrivere delle note, faccio dei versi. La mia poetica soggettiva è tutta qui»;⁷⁴ questa frase rivela e condensa il carattere della sua poesia e il legame che essa ha programmaticamente con il fatto musicale. Anche se le sue liriche mantengono una forte individualità e indipendenza, in certi casi possono essere avvicinate a quella che sarà la poetica di Pascoli, non solo per la ricerca di musicalità del verso, ma per la relazione con le espressioni sensoriali che vengono fra loro correlate: suoni, odori, colori; in altri casi sono vicine allo stile di altri “poeti per musica”: Antonio Ghislanzoni, Rocco E. Pagliara, Francesco Cimmino.

Un quarto elemento può essere individuato nei soggetti sentimentali ricchi di immagini naturalistiche che coincidono con le richieste dal fruitore di romanze. Panzacchi viene considerato fertile e vario nell’ispirazione, con una serena e vivace freschezza delle impressioni e la sensibile e delicata attitudine a rendere gli spettacoli della natura e gli aspetti della vita filtrati dalla sensibilità umana. Per queste qualità da taluni viene considerato alla stregua dei poeti d’oltralpe:

Enrico Panzacchi ha dato all’Italia quella specie di lirica simile al *lied* dei tedeschi, componimento melodico “che non ha nulla di comune né alle canzonette del Metastasio, né colle canzoncine del Vittorelli, perché appunto più sentito, come che sia quasi uno scoppio spontaneo del cuore umano”. Egli ha dato quella poesia che “pur entrando nel campo del fantastico, si presenta tuttavia come un anello invisibile fra il mondo reale e del soprasensibile, senza cadere per questo nel solito tritume mitologico o in quelle dilavature che erano proprie dei Romantici della “seconda maniera”.⁷⁵

Dal punto di vista strettamente letterario le liriche predilette dai musicisti non sono necessariamente le migliori della sua produzione, ma sono di certo le più adatte per la creazione di una romanza per la possibilità di vedere concentrate in pochi versi immagini poetiche incisive e singolari.

⁷² Ricordiamo che molte sue liriche sparse sono pubblicate su riviste di argomento musicale «Gazzetta Musicale di Milano», «La Musica popolare», «Paganini» come “poesie per musica”.

⁷³ COSTANZO DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976.

⁷⁴ Riprodotto in: Aldo FORATTI, *Echi di musiche nelle poesie di Panzacchi*, «L’Archiginnasio», Anno XXV, 1-3 (1930), p. 3. Riprodotta anche in AUGUSTO ALESSANDRI, *Il mondo poetico e umano di Enrico Panzacchi*, cit. p. 27.

⁷⁵ G. OLBIANI, *Le più belle poesie degli scrittori moderni*, Riprodotto in DIEGO PETRICCIONE, *Poeti contemporanei. Enrico Panzacchi*, Napoli, Tipografia commerciale, 1887, pp. 34-35.

Nel genere “poesia per musica” può essere significativo, oltre alla presenza di alcuni motivi, che come tali possono essere comuni anche ad altri generi letterari del periodo, il rapporto potenziale che esiste fra l’organizzazione tematica e la possibilità di realizzazione sul piano della forma musicale. Significa che alla base dell’intonazione c’è una scelta derivata dal gusto dell’epoca, dai soggetti trattati, ma anche dalle strutture formali e dalla musicalità della parola. Il testo di Panzacchi in molti casi offre un solido supporto alla creazione vocale ispirando il compositore non solo con immagini o suggestioni, ma inducendo spesso idee strutturali o forme compositive.

Nelle liriche di Panzacchi vengono ritratte atmosfere situazioni affettuose, felici o infelici, inserite nella natura che, quasi mai ostile, rappresenta un elemento di conforto, di adesione emotiva, o semplicemente un punto di osservazione della bellezza.

Ami, donna, sederti all’ombra mesta
D’un albero che perde le sue spoglie,
e sentirti cader l’aride foglie
sovrà la testa?

La musica, elemento centrale della vita di Panzacchi, è anche parte integrante della sua poesia quale soggetto di brevi quadretti che vengono tracciati in pochi versi, come ad esempio nella lirica *Mentre tu canti*, dove è ritratta l’impressione suscitata dal suono di una voce femminile che appartiene ad un volto invisibile nascosto da un muro. Questo suono ispira al poeta la creazione dell’immagine ideale della fanciulla. È una delle liriche in cui si coglie l’aderenza tra la musica e la poesia, dove il suono della parola determina un perfetto equilibrio tra contenuto e forma, che la critica del tempo considera il suo maggior pregio.⁷⁶

La voce tua m’arriva
di sopra la muraglia umida e nera,
la tua voce pe’l caldo aere giuliva
sotto il nitido ciel di primavera.

Questa poesia, che riceve venti intonazioni, offre ai compositori un’importante suggestione, sia per la strutturazione dei versi, sia per la possibilità di riprodurre tematicamente la voce che si ode dietro al muro; di questa si tratterà in maniera più approfondita in una sezione successiva.

Una caratteristica ricorrente nella poesia di Panzacchi può essere ravvisata nella centralità della donna, sia come oggetto del racconto, o quale io narrante, o come possibilità di sentire “al femminile”. Ci si riferisce, ad esempio, ai versi di *Carmen*: «Sospinta da crudel cura inquieta / ho corso vagabonda e senza meta» nei quali l’eroina ripercorre la propria vita appassionata; versi messi in musica da Antonio Pisani, Giordano Ruzza, Pier Adolfo Tirindelli e Francesco Paolo Tosti con esiti di un certo interesse.

Viene quindi da ipotizzare che proprio attraverso le romanze si abbia l’autentica realizzazione della sua poesia:

Leggendo le Rime novelle, spesso mi par di sentire un accompagnamento di pianoforte, e ciò perché il Panzacchi è un poeta particolarissimamente musicale, e quella della canzone che propriamente i Tedeschi chiamano *Lied*. Ricorro al vocabolo straniero, giacché il nostro ha preso ormai un significato, o meglio un sapore letterario alquanto diverso; la canzone infatti è per noi una forma poetica vicina all’ode e spe-

⁷⁶ «Dopo il Vittorelli e il Dall’Ongaro la poesia italiana non ha prodotto, in fatto di poesia melica, niente di meglio dei versi del Panzacchi». ERNESTO LAMMA, *Enrico Panzacchi. Ricordi e memorie*, cit., p. 11.

cialmente determinata dal Petrarca. Il *Lied* non ha dunque nome italiano; questo vuol dire che in Italia non ha mai messo radici; e la nota più personale del Panzacchi è appunto questa sua facoltà di trovar *Lieder*, per cui alligna nella nostra letteratura un fiore che sin oggi era per noi fiore artificiale. E come i Tedeschi hanno pure il *Lied ohne Worte* (la romanza senza parole), noi abbiamo per il Panzacchi il *Lied* senza musica.⁷⁷

Un’ultima considerazione. È possibile che attraverso l’intonazione musicale, i testi di Panzacchi arrivassero anche a fasce di popolazione che forse non si sarebbero avvicinati alla poesia *tout court*. Il fatto che un testo venga messo in musica non è solo una testimonianza della fortuna o della notorietà del testo letterario stesso, ma anche la dimostrazione di come la musica potesse costituire un *veicolo* della poesia stessa, e in qualche misura ne abbia condizionato e modificato la ricezione.

PARTE SECONDA

La Romanza, studi e ricerche

In questo studio ci si è occupati di romanze “da salotto” prodotte negli ultimi trenta anni del secolo XIX e dei primi venti del XX, anche con l’obiettivo dare loro una collocazione ben precisa nel contesto culturale della civiltà italiana. Si potrebbe legittimamente utilizzare il termine “romanza da camera” e suggerirne implicitamente una nobilitazione riconducendola a modelli propri di altre nazioni; la critica del Novecento oscilla infatti tra polemiche nazionalistiche o affermazioni volte a screditare la cultura italiana rispetto a quella di altri paesi.⁷⁸ Si è preferito, nel corso di questo lavoro, continuare a definire la romanza “da salotto” per non tradire a priori la sua funzione sociale e per dare ad essa la collocazione che si è convinti debba meritare nell’attuale ricerca musicologica, nella considerazione degli studiosi, nella storia culturale italiana, quale fenomeno artistico frutto ed elaborazione della società italiana.

Per molto tempo la romanza è stata ritenuta quasi soltanto diletto per signore e signorine di buona famiglia o creata a suggello degli incontri e delle relazioni sociali celebrate nei salotti;⁷⁹ oppure è stata considerata la conseguenza degli studi musicali di base di ogni occasionale dilettante, o intrattenimento di moda per il pubblico borghese; infine la sua copiosa diffusione è stata giustificata solo grazie alla facile esecuzione amatoriale. Nelle pagine che seguono si cercherà invece di dimostrare che il ruolo della romanza è molto più profondo e articolato poiché è stata in grado di veicolare, diffondere e rinforzare i temi dell’ideologia dominante, trasmettere i valori della borghesia dell’Italia post-unitaria mediante l’uso sapiente di tematiche, codici espressivi, linguaggi, immagini evocate.

La musica vocale da camera italiana dell’Ottocento solo negli ultimi anni ha richiamato l’attenzione degli studiosi ed è stata osservata come fenomeno sociale e come sistema culturale complesso fornito di codici propri. In precedenza vi erano stati studi

⁷⁷ UGO FLERES, *Le “Rime novelle” di Enrico Panzacchi*, «Nuova Antologia», vol. 73°, 16 gennaio 1898, p. 321.

⁷⁸ PINO FASANO, *Il Romanticismo*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003.

⁷⁹ Cfr. FRANCESCO SANVITALE, *Il salotto italiano dell’Ottocento: non solo i sospiri di Nonna Speranza*, in F. SANVITALE (a cura di), *La Romanza italiana da salotto*, cit., pp. 1-4.

biografici sui singoli autori (soprattutto se noti operisti), ma tali studi mancavano a volte di un'indagine sul retroterra che aveva generato la produzione di romanze di quel determinato autore e quindi le letture sono state spesso lacunose e comunque parziali.

Definizione di romanza

Il termine “romanza” è estremamente generico perché nel corso dell'Ottocento è stato utilizzato per indicare composizioni del tutto differenti. Presenta una polivalenza semantica sia come definizione di un brano vocale estratto da altri repertori, ad esempio da un'opera lirica,⁸⁰ o perché ha designato una canzone per canto e pianoforte destinata al repertorio da camera, o indica una composizione per pianoforte solo. Nei diversi lessici la “romanza” viene spesso citata frettolosamente ed esaurita in poche righe; non viene menzionata come genere autonomo, ma rimanda ad altri lemmi, spesso anch'essi generici e comunque non legati ad elementi formali o strutturali.⁸¹ Un genere dunque che racchiude in sé diverse definizioni, tipologie, strutture, considerato spesso come un oggetto estremamente indistinto, quasi privo di identità formale.

Se la romanza in Italia costituiva un'attività ludica destinata all'esecutore amatoriale, veniva considerata un impegno occasionale anche per i poeti che ad essa destinavano i loro versi che erano di solito reputati “minori”, anche perché è vero che poeti italiani più importanti erano generalmente indifferenti al mondo dei suoni e raramente attenti solo ai melodrammi più in voga. Ma era un'attività accessoria e di secondo piano anche per i musicisti che, quando di valore, orientavano la loro creatività verso il teatro musicale, sicura fonte di fama e di guadagno. Tuttavia questa occasionalità è in contraddizione con la copiosità delle composizioni prodotte: è possibile che se davvero era una occupazione così marginale ad essa si dedicasse tanta energia creativa?

Ri-nascita della Romanza

Gli ultimi decenni dell'Ottocento sono ricchi di scambi tra l'Italia e gli altri Paesi europei in una duplice direzione: per l'immissione nella musica italiana di modelli che derivano da altre tradizioni culturali, e per il fenomeno contrario, ovvero il fatto che molti compositori italiani lavorano apprezzatissimi all'estero e esportano caratteristiche di “italianità” che influenzano la musica di altri Paesi. Questo è un dato che deve far riflettere: nel momento in cui la tradizione italiana viene minata nelle fondamenta e criticata proprio per i suoi caratteri specifici – come l'attenzione alla bellezza della linea melodica e alla vocalità fluida ed elegante – viene invece ammirata altrove esattamente per queste peculiarità. Pensiamo a quanti musicisti trovano la loro affermazione in altre nazioni, primo fra tutti Francesco Paolo Tosti, seguito a Londra anche da Luigi Arditi e da Augusto Rotoli, ma troviamo compositori italiani anche in Russia, in Polonia, in Argentina. Per non parlare di quanta canzone napoletana l'Italia fosse in grado di esportare.

⁸⁰ Per la romanza nell'opera cfr. PIERO MIOLI, *Manuale del melodramma*, Milano, BUR 1993, pp. 316-7.

⁸¹ «Per Romanza si intende un genere di musica vocale da camera che fiorì in tutta Europa in epoca romantica e tardoromantica, sotto questa o altre denominazioni affini. [...] Ciò che definisce il genere romanza non è dunque un nome, né caratteri stilistici di scuola o precisi schemi formali, bensì la destinazione per la quale venne composto questo tipo di letteratura e la funzione che assolse per più di un secolo». ROSSANA DALMONTE, Voce “Romanza”, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Il Lessico, vol. IV, Torino, UTET, 1983, p. 153.

A dispetto di quanti vorrebbero archiviare nella spazzatura l'aria da camera italiana, proprio all'estero e in particolare nei Paesi anglosassoni, ma anche di lingua francese o tedesca, i nostri autori hanno raccolto entusiasmi e successi per l'esuberanza di un calore melodico che non appartiene alle tradizioni d'oltralpe.⁸²

Negli stessi anni poi, rispetto alla superficiale composizione di ariette e romanzette di scarso spessore, troviamo un'inversione di tendenza e in molti casi si riscontra un miglioramento nella qualità delle composizioni, soprattutto nel momento in cui vi è l'acquisizione consapevole di una nuova identità della musica vocale da camera che conquista il proprio stile, ben distinto da quello teatrale.⁸³ Per molto tempo infatti la musica “da salotto” offriva in maniera concentrata un tipo di composizione, di melodia, di accompagnamento che riproponevano lo stile operistico, la sua espressività, la stessa concezione drammatica, la stessa vocalità, con risultati a volte eclettici a volte felici, ma senza la cognizione dell'autonoma identità del genere. Non è solo il distacco dalle formule melodrammatiche che caratterizza la musica da camera di fine Ottocento, ma l'acquisizione di una possibilità di emancipazione rispetto ai modelli propri di altri generi: «si trattava non solo di combattere la mentalità melodrammatica, ma di sapersene differenziare proprio usando il suo mezzo principale, la voce».⁸⁴

Questa viene salutata da alcuni come una sorta di rinascita, ad esempio da Filippo Filippi,⁸⁵ recensore della «Perseveranza» milanese, che, in un lungo articolo sulla «Gazzetta Musicale di Milano» alla fine degli Anni Settanta, rileva che vi è un

risveglio della musica per canto da camera in Italia, la quale sembra ora in moltissimo auge per la quantità non piccola di buone composizioni, gentilmente ispirate, scritte bene, e la maggior parte dettate in quello stile che meglio si conviene ad un genere, facile e leggero in apparenza ma in realtà assai difficile.⁸⁶

La romanza, nata senza pretese artistiche e considerata solo quale occasione di diletto in contesti privati, trova nei musicisti degli ultimi anni del secolo dei sostenitori competenti che ad essa si dedicano per scelta espressiva e non come ripiego quando non sono riusciti ad affermarsi nel melodramma. Ed anche i “melodrammisti” più avvertiti, nel momento in cui scelgono di comporre romanze, si discostano dalla convenzione cercando – spesso trovando – un linguaggio indipendente.

Vi sono comunque nello stesso tempo due orientamenti apparentemente contraddittori: un'immensa produzione da camera per voce e pianoforte spesso di scarsa qualità, destinata alla fruizione domestica da un lato, e dall'altro consapevoli tentativi di ricerca di autonomia del linguaggio musicale all'interno dello stesso genere. A prescindere da eventuali operazioni legate alle strategie di mercato, le osservazioni di Filippi sono interessanti per

⁸² DANIELE RUBBOLI, *La romanza da salotto italiana*, in F. SANVITALE (a cura di), *Tosti*, Torino, EDT, 1995, p. 158.

⁸³ Il periodico milanese indirizza, orienta (o condiziona) il pubblico verso la “musica propriamente detta da camera” distinguendola dall'esecuzione di pezzi teatrali. Cfr. «Gazzetta Musicale di Milano», 9 gennaio 1842, riprodotto in 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, p. 40.

⁸⁴ ROBERTO ZANETTI, *La musica vocale*, in *La musica italiana nel Novecento*, Vol. I, Busto Arsizio, Bramante, 1985, p. 287.

⁸⁵ Filippo Filippi, (Vicenza, 13 gennaio 1830 – Milano, 24 giugno 1887), critico musicale sui periodici «Gazzetta Musicale di Milano» e «Perseveranza». Scrive diversi saggi e studi biografici e critici, tra i quali due su Richard Wagner.

⁸⁶ FILIPPO FILIPPI, *La musica per canto da camera in Italia. Nuove composizioni di Francesco Paolo Tosti, Augusto Rotoli, Angelo Tessarin*, in «Gazzetta Musicale di Milano», XXXII, 2, 14 gennaio 1877 e XXXII, 3, 21 gennaio 1877.

varie ragioni: dimostrano come questa dovizia produttiva venisse vista in maniera positiva dai contemporanei; dimostrano anche di come fosse radicata, nella coscienza del tempo, la differenza tra lo stile “romanzistico” prettamente italiano da altre forme compositive che coinvolgevano la voce. Filippi ha chiaro il fatto che i compositori melodrammatici si trovino in un momento di incertezza e di indecisione perché oscillano tra il passato glorioso e l’avvenire incerto, fra la genuina tradizione italiana che tuttavia stenta ad evolversi e le istanze che provengono dalla Germania, «fra melodia e armonia, fra il sensualismo volgare e l’idealità troppo raffinata». ⁸⁷ L’autore percepisce la sua epoca come un importante momento di transizione che comporta inevitabili modificazioni nel linguaggio compositivo, in un momento in cui le radici italiane vacillano sotto l’influenza di Wagner da un lato e di Massenet dall’altro. Il rischio per il compositore è essere (o sembrare) superato, invecchiato, legato a correnti che non sono più attuali. Nella musica vocale da camera egli invece rileva che le individualità sono meglio delineate e le idee più chiare. «I buoni modelli d’oltremonte hanno esercitato una salutare influenza, perché generalmente i migliori compositori di musica da camera li hanno più studiati che imitati, ed hanno saputo conservare ai loro lavori il carattere schiettamente italiano». ⁸⁸

Negli ultimi due decenni del XIX secolo si verificano quindi una revisione e un’elaborazione critica del genere romanza, una diversa collocazione sociale e culturale, un’inedita necessità di rinnovamento della musica vocale e la accettata consapevolezza che essa costituisce a pieno titolo uno dei nuclei del pensiero musicale italiano.

Stato degli studi sulla romanza

L’attenzione per la romanza da salotto italiana è nata abbastanza di recente. Intorno alla metà degli anni ’80 del Novecento sono iniziati i primi studi sistematici e privi di pregiudizi: Francesco Sanvitale è stato probabilmente il primo ad aprire una nuova strada con saggi coerenti e articolati su Francesco Paolo Tosti. È stato seguito da altri studiosi, inizialmente forse con un po’ di diffidenza, ma poi, lasciate le perplessità, la romanza da salotto è entrata a pieno titolo nella ricerca musicologica italiana, sia per quanto riguarda studi biografici sugli autori che ad essa si dedicano, sia con successivi approfondimenti sul genere visto nelle sue diverse sfaccettature, sia infine con analisi sulla articolazione della sua forma.

Inizialmente hanno destato l’attenzione degli studiosi le produzioni cameristiche dei grandi operisti: Bellini, ⁸⁹ Donizetti, ⁹⁰ Verdi, Mascagni, Leoncavallo ⁹¹. Successivamente gli studi hanno coinvolto quei musicisti che si sono dedicati in modo privilegiato alla produzione cameristica dei cosiddetti “specialisti” della romanza: ⁹² Giovanni Sgam-

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ FILIPPO FILIPPI, *La Musica per canto da camera in Italia*, cit.

⁸⁹ Cfr. RAOUL MELONCELLI, *La lirica vocale di Vincenzo Bellini*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Belliniani, Catania 1985*, Catania, Maimone, 1991, pp. 63-111.

⁹⁰ Cfr. BRUNO CAGLI, *La musica vocale da camera*, in *Atti del Primo convegno Internazionale di Studi Donizettiani*, Bergamo 22-28 settembre 1975, Azienda Autonoma del Turismo 1983, pp. 215-246.

⁹¹ SERGIO MARTINOTTI, *Leoncavallo e la lirica da camera italiana*, in *Atti del 1° Convegno Internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 181-200.

⁹² «Si erano guadagnati, per quanto possa valere, l’appellativo di “professionisti della romanza” perché ad essa avevano dedicato particolari cure, con impegno e continuità. Essi furono anche i primi a trarre concreti benefici della prima legge italiana del diritto d’autore, che seguì l’unificazione politica del paese, promulgata nel 1865 e tradotta nel testo unico del 19 settembre 1882. Gli stessi vantaggi toccarono agli editori, dato che il mercato della musica per canto da camera si era molto allargato.» RICCARDO ALLORTO, *La musica vocale da camera dell’Ottocento nei cataloghi degli editori Lucca e Ricordi*, in FRANCESCO SANVITALE (a cura di), *La Romanza italiana da salotto*, cit., p. 158.

bati ⁹³, Luigi Caracciolo, Luigi Denza, Augusto Rotoli, Pier Adolfo Tirindelli, ⁹⁴ Ciro Pinsuti ⁹⁵ Enrico De Leva, Pasquale Mario Costa, ⁹⁶ riscoperti anche grazie alle tesi di laurea affidate a giovani ricercatori.

Contemporaneamente la romanza è stata studiata come fenomeno autonomo inserito nell’evoluzione storica, ⁹⁷ è stata approfondita l’articolazione del linguaggio musicale, ed è stato scandagliato l’ambiente sociale e culturale nella quale si è sviluppata. ⁹⁸

Recentemente la romanza è stata affrontata in un’ottica multidisciplinare e posta in relazione con i testi di importanti poeti, quali Leopardi, ⁹⁹ Pascoli, ¹⁰⁰ Carducci, ¹⁰¹ Heine ¹⁰² come di altri meno noti, come Francesco Cimmino, ¹⁰³ Rocco Eduardo Pagliara. ¹⁰⁴ Questi studi hanno offerto uno squarcio più ampio sulla storia musicale dell’Italia del XIX secolo e contribuito far luce sull’importanza e sul valore che poteva avere in quegli anni la letteratura per musica, cosa oggi non sempre facile da comprendere: «è la storia dei poeti che scrissero testi in versi felicemente riusciti che i compositori utilizzarono perché corrispondevano alle loro necessità». ¹⁰⁵ Spesso i poeti per la musica ‘da salotto’ sono gli stessi che scrivono libretti d’opera (ad esempio Arrigo Boito), a volte sono specialisti dei versi per musica, più spesso sono versificatori occasionali, ma tutti rispondo alle esigenze del periodo.

Romanza e società

Un po’ troppo semplicisticamente è stato spesso sostenuto che la romanza è nata e si è sviluppata senza ambizioni estetiche per puro diletto della borghesia:

Genere per definizione “romantico”, in realtà partecipò assai poco al fermento ideologico e alla ricerca linguistica più propriamente romantici: quindi piuttosto genere

⁹³ Cfr. RAOUL MELONCELLI, *Giovanni Sgambati e la vita musicale Romana dell’ultimo Ottocento*, Estratto da «Studi Romani» Anno XXX, n. 2, 1982.

⁹⁴ Per quanto riguarda questo autore è da ricordare la composita attività dell’Associazione Pier Adolfo Tirindelli di Conegliano volta a valorizzare il patrimonio musicale locale. (www.tirindelli.org).

⁹⁵ EMILIA POLIDORI, *Ciro Pinsuti. La figura e l’opera*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Facoltà di Lettere e Filosofia, Relatore Prof. Raoul Meloncelli, A.A. 1988/89.

⁹⁶ Cfr. DANIELA ROTA, *Pasquale Mario Costa e la romanza italiana dell’Ottocento*, Martina Franca, Gruppo Umanesimo della Pietra, 1983.

⁹⁷ FULVIA MORABITO, *La romanza vocale da camera in Italia*, Cremona, Fondazione Pietro Locatelli, Brepols, 1997.

⁹⁸ Cfr. MARIO BIZZOCCOLI, ROBERTA FRISON, (a cura di), *Il salotto musicale*, Bologna, Arnaldo Forni, 1992.

⁹⁹ Cfr. MARCELLO DE ANGELIS, *Leopardi e la musica*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1987.

¹⁰⁰ Cfr. ALBERTO IESUÉ, *Un poeta e molti compositori. Giovanni Pascoli e la musica*, «Rassegna Musicale Italiana», II, 8, ottobre-dicembre 1997; e dello stesso autore *Pascoli e la musicalità di «Miricae»*, in PIETRO MIOLI (a cura di), *Qual musica attorno a Giosue*, Bologna, Pàtron, 2009.

¹⁰¹ Da ricordare il Convegno svolto a Bologna nel 2007 in occasione del centenario della morte di Carducci nel quale sono stati scandagliati i rapporti tra il poeta e la musica i cui lavori sono confluiti in: PIETRO MIOLI (a cura di), *Qual musica attorno a Giosue*, Bologna, Pàtron, 2009.

¹⁰² 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.

¹⁰³ PIETRO GIBELLINI, *Francesco Cimmino, un poeta napoletano tra ‘800 e ‘900*, Bologna, Nuova Si, 2004.

¹⁰⁴ FRANCESCO BISSOLI, ANTONIO ROSTAGNO, *Gli autografi della Fondazione Pagliara*, Lucca, LIM, 2009. Da ricordare il convegno *Rocco Eduardo Pagliara mediatore culturale* tenuto all’Università Suor Orsola Benincasa in Napoli l’8 e 9 maggio 2008.

¹⁰⁵ PHILIP GOSSETT, *La controversa prima metà dell’Ottocento*, in SABINE FRANTELLIZZI (a cura di), *Il Canto dei Poeti, Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, Confederazione Svizzera, Dipartimento federale degli affari esteri, 2012, p. 268.

borghese, da salotto, prodotto per l'uso e il compiacimento dei dilettanti di qualche talento e signore di buona famiglia, con la implicita funzione di diffondere o di ribadire i temi fondamentali dell'ideologia dominante.¹⁰⁶

In realtà la funzione della romanza è un po' più articolata e, soprattutto nella seconda metà del secolo, basa la sua esistenza e il suo sviluppo su alcuni presupposti che, sebbene spesso non formalizzati o teorizzati, sono i cardini ideologici su cui ruota il nuovo stato e che si modificano rapidamente al cambiare della situazione politica e sociale.

Il melodramma, come è noto, per buona parte del XIX secolo concorre in modo diretto alla propagazione degli ardimenti del Risorgimento; attraverso situazioni emblematiche il pubblico si identificava con gli ideali eroici e con le vicende narrate e le riportava più o meno coscientemente all'attualità politica italiana.¹⁰⁷ Ma passati i furori e le inquietudini degli anni pre-unitari nonché gli eventi straordinari che li hanno determinati, "fatta" dunque l'Italia, il melodramma con i suoi nuovi contenuti sembra non essere più l'unico elemento ideologicamente trainante o il luogo ove riporre le aspettative dei tempi che mutano.¹⁰⁸ È tutta la vita culturale italiana che cerca abbastanza rapidamente di comporsi secondo le necessità richieste da uno Stato superiore, unitario e nazionale; d'altra parte sente il bisogno di accorciare la distanza con il mondo intellettuale internazionale.

Sia quando destinata ad una borghesia colta e competente, sia quando costituisce un prodotto commerciale e di consumo immediato, la romanza "da salotto" aderisce e trasmette i valori post-unitari ed entra nella coscienza collettiva con esiti etici, ideologici o politici; in qualche caso per rapporto diretto con i fatti divenuti epici del processo risorgimentale, ma soprattutto diffondendo con i propri contenuti le virtù, proprie della borghesia o di come essa si rappresenta: Patria, Famiglia, Stato. Nella romanza è rappresentata l'Italia ideale a cui aspira il borghese intorno alla fine del secolo, borghese che trova la propria identità culturale nell'appartenere ad un gruppo sociale definito che ne determina i comportamenti, e che desidera identificarsi con i soggetti e i sentimenti evocati dai testi poiché essi veicolano le virtù che appartengono alla creazione di un popolo esemplare, eventualmente con quel margine di trasgressione che lo conferma.

Un altro elemento da tenere in considerazione è che la romanza partecipa alla creazione dell'identità nazionale utilizzando anche alcuni moduli che appartengono alla musica tradizionale italiana, sia pure liberamente e in genere senza intenti etnografici: *Barcarola*, *Canzone*, *Canzonetta*, *Stornello*; la molteplicità regionalistica è vista però come un ulteriore elemento fondante del nuovo Stato.¹⁰⁹ I titoli degli album e delle raccolte di romanze sembrano aspirare a far conoscere la nuova Italia agli italiani: *Brezze di Caprera*, *Ricordi della laguna*, *Brezze livornesi*, *Un'estate a Sorrento*, *Un saluto a Bergamo*, *Reminiscenze di Roma*, *Notti lombarde*, *Omaggio a Bologna*, ecc., non corrispondono ad una sostanza multiculturale ma generano suggestioni sufficienti per incuriosire e suscitare nuovi interessi. Che poi queste scelte fossero un'esigenza del compositore o indotte da strategie editoriali, tutto sommato ha un'importanza minore rispetto all'obiettivo primario.

Un terzo importante elemento è che la romanza contribuisce alla diffusione e alla com-

¹⁰⁶ ROSSANA DALMONTE, Voce "Romanza", cit. p. 153.

¹⁰⁷ GIOVANNI GAVAZZENI, ARMANDO TORNÒ, CARLO VITALI, *O mia Patria. Storia musicale del Risorgimento tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011.

¹⁰⁸ GIOVANNI MORELLI, *L'opera nella cultura nazionale italiana*, in Lorenzo BIANCONI e Giorgio PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Parte II / I sistemi, vol. 6, *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, EDT, Torino 1988, pp. 393-453.

¹⁰⁹ ROBERTO LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione*, in Lorenzo BIANCONI e Giorgio PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Parte II / I sistemi, vol. 6, *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988.

prensione di una lingua nazionale quando l'Italia si presentava come la somma di linguaggi regionali.¹¹⁰ Il problema linguistico doveva apparire «di rilievo fondamentale per le sorti della cultura e della nazione»,¹¹¹ esso costituiva infatti una parte nodale delle complesse questioni legate all'Unità e alla circolazione del prodotto culturale al di fuori di una cerchia ristretta di persone. Alla poesia, anche a quella minore, viene assegnato il compito di illuminare le coscienze e, per buona parte del secolo, vi è una precisa scelta della lingua con l'obiettivo di modellare il pubblico; anche la selezione delle possibilità comunicative è coerente con i modelli ideologici di riferimento in adesione all'idea di un uso civile dell'arte che non è vista esclusivamente come esperienza artistica.

Sebbene intimamente legata a queste dinamiche ideologiche, bisogna infine considerare che la romanza non è quasi mai stata composta su commissione o su incoraggiamento di un impresario, o di un editore. Ciò comporta che è svincolata dai grandi sistemi produttivi e il poeta e il musicista dispongono di una libertà che non possono avere in altre forme musicali, ad esempio nel melodramma, in cui la creatività può essere condizionata dalla committenza, dalla censura, dall'accettazione del pubblico, dal successo dell'impresa, dall'affermazione dei cantanti ecc. Nella romanza, le scelte, soprattutto quelle del compositore, sono in parte legate alla necessità di adesione da parte del pubblico, ma sono abbastanza libere dal mercato e dalle sue inevitabili regole; in misura maggiore sono forse collegate all'editoria musicale che contribuisce alla diffusione di questo repertorio su scala nazionale, grazie anche alle leggi che tutelano il diritto d'autore,¹¹² con strategie pubblicitarie che possono influenzare il gusto del pubblico.¹¹³ Tuttavia il compositore, con un prodotto musicale destinato alla fruizione in ambito privato, non ha l'esigenza di riscuotere successo, non deve dimostrare di essere capace o innovativo, non ha necessità di veicolare palesemente contenuti ideologici o politici e di solito opta per un testo poetico seguendo le proprie inclinazioni e molto meno per le imposizioni della committenza o del mercato editoriale.

Lo stesso principio può essere applicato alla composizione poetica coeva di uno scrittore. Anche se inevitabilmente legato all'epoca in cui vive, alle restrizioni della propria cultura, può scegliere di dedicarsi ad un determinato genere (ad esempio la poesia per musica) o seguire un certo stile in base alla propria ispirazione, o alla predilezione personale.

Il luogo della romanza: il salotto

Il salotto italiano dell'Ottocento, inteso come luogo di cultura, di conversazione e di sociabilità, è stato oggetto negli ultimi anni di numerosi studi che lo hanno approcciato da

¹¹⁰ Cfr. MARIA CORTI, *Il sogno della "lingua pura"*, in *Italia Moderna*, vol. V, *Il paese immaginato*, Milano, Electa, 1986.

¹¹¹ ALBERTO ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia. Dall'Unità ad oggi*, vol. 9, *Letteratura e sviluppo della nazione*, Torino, Einaudi, 1975, p. 902.

¹¹² «La prima disposizione legislativa dell'Italia unita sul diritto d'autore, alla cui stesura partecipò attivamente lo stesso Verdi in veste di musicista-deputato, risale al 1865 (legge 25 giugno 1865, n. 2337). Dieci anni dopo seguì la legge 10 agosto 1875, n. 2651. [...] Entrambe confluiranno nel Regio decreto 19 settembre 1882, n. 1012 ("Testo unico delle leggi sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno")». Nell'aprile 1882 nasceva a Milano un sodalizio privato formato da scrittori, commediografi, studiosi, editori, musicisti, che prese il nome di Società degli autori. FIAMMA NICOLÒDI, *Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi*, in *Storia dell'opera italiana*, Parte II, *I sistemi*, Torino, EDT, pp. 185-186.

¹¹³ Luigi Parigi, in un saggio del 1921, attribuisce una grande importanza all'egemonia editoriale di Ricordi nell'aver orientato il gusto italiano unicamente nella direzione melodrammatica. Cfr. LUIGI PARIGI, *Il Momento Musicale Italiano*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. 76.

diversi punti di vista.¹¹⁴ Uno degli elementi che ne è scaturito, forse il più importante, è che non esiste un solo modello di salotto, ma che esso costituisce una realtà composita legata a specifiche situazioni locali e che si modifica nel tempo.

Un secondo elemento è che la storia dei salotti italiani si intreccia e si sovrappone alle vicende delle donne, di cui per molto tempo non si è tenuto conto perché situate ai margini della storia ufficiale. Invece recentemente è divenuta occasione di incontri, convegni, articoli ed è stata indagata partendo da quelle fonti secondarie fatte da diari, carteggi, manoscritti ecc. compilati dalle donne, che hanno offerto uno spaccato insolito, e in parte inedito, della società italiana del XIX secolo.¹¹⁵ Da questi studi è emerso che il “salotto” era un luogo di incontro molto più articolato di quanto possa apparire ad uno sguardo superficiale: era la libera partecipazione ad una ritualità sociale, era l’identificazione con una precisa appartenenza non solo ideologica, ma culturale in senso lato. I salotti erano spazi eclettici in cui si potevano incontrare generazioni diverse, o persone che provenivano da luoghi differenti con orizzonti culturali spesso antitetici; inoltre, perlomeno in alcune città italiane, nei salotti vi era anche una sorta di osmosi tra i ceti sociali, all’epoca assai ben distinti, e ciò contribuiva alla formazione e alla circolazione delle idee più innovative.

I personaggi più in vista della politica o della cultura, passando da un salotto all’altro, contribuirono non poco al movimento risorgimentale, alla propagazione degli ideali rivoluzionari, nonché al formarsi una coscienza di impegno sociale e civile.¹¹⁶ Attraverso la letteratura, la poesia e la musica circolavano altri messaggi che, soprattutto nel periodo preunitario, furono determinati per gli eventi che ne scaturirono.¹¹⁷ La conversazione mondana non era necessariamente superficiale o ludica, ma aveva anche un ruolo formativo perché richiedeva il rispetto delle consuetudini del vivere in società; nei salotti vi erano infatti comportamenti accettati e condivisi che facevano parte delle norme che regolavano le relazioni sociali.

Attraverso la vita collettiva, i frequentatori abituali confrontavano (o confortavano) le proprie convinzioni, venivano a conoscenza delle novità della produzione letteraria e musicale grazie ai commenti e alle letture collettive; questo dava la possibilità ad uno scrittore, ad un pittore o ad un musicista emergenti di suscitare una discussione sul proprio lavoro, di favorire un’opinione su di sé che andava molto al di là dell’autopromozione.

Grazie all’accoglienza ricevuta in salotto, l’artista sviluppava una serie di conoscenze che lo avrebbero sostenuto ed aiutato nella propria affermazione. Una testimonianza – che

¹¹⁴ MARIA TERESA MORI, *Salotti. La sociabilità delle élite nell’Italia dell’Ottocento*, Roma, Carocci, 2000. ELENA MUSIANI, *Circoli e salotti femminili nell’Ottocento. Le donne bolognesi tra politica e sciabilità*, Bologna, Clueb, 2003. MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell’Italia dell’Ottocento*, Roma, La Goliardica Editrice Universitaria, 1984.

¹¹⁵ «Per iniziativa dl’Archivio di Stato di Roma, della Soprintendenza archivistica per il Lazio e dell’Università di Roma “La Sapienza”, è sorto di recente un *Osservatorio su storia e scrittura delle donne a Roma e nel Lazio* che sta procedendo al censimento e alla schedatura di tutte le fonti manoscritte prodotte dalle donne negli archivi pubblici e privati». MARINA CAFFIERO, *Sfera pubblica e ruoli femminili nel Settecento*, in MARIA LUISA BETRI, ELENA BRAMBILLA (a cura di), *Salotti e ruolo femminile in Italia*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 527-538: 533.

¹¹⁶ Sull’importanza dei salotti nella formazione della coscienza collettiva italiana pre-unitaria si veda: SIMONETTA SOLDANI, *Salotti dell’Ottocento: qualche riflessione*, op. cit. pp. 553-568; ELENA BRAMBILLA, *Dalle «Conversazioni» ai salotti letterari (1680-1820)*, pp. 545-552, entrambi contenuti in MARIA LUISA BETRI, ELENA BRAMBILLA (a cura di), *Salotti e ruolo femminile in Italia*, cit. Si veda anche: MARCO MERIGGI, in AA.VV. *Sociabilità e associazionismo in Italia: analisi di una categoria debole* (discussione a cura di P. Causarano), in «Passato e presente», 26 1991; e MAURIZIO RIDOLFI, *Il circolo virtuoso. Sociabilità democratica, associazionismo e rappresentanza politica nell’800*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 1990.

¹¹⁷ Cfr. SABINE BRIER, *Networking in salotto: i compositori, la romanza e la ricerca del successo*, in Sabine Frantellizzi (a cura di), *Il Canto dei Poeti, Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, cit., p. 213.

qui si riproduce perché legata in modo diretto con il soggetto di questo lavoro – è quella di Ersilia Caetani Lovatelli che, dopo averne apprezzato le opere letterarie, scrive al Fozzaro: «Qui in casa mia si parla assai sovente di Lei e dei suoi libri, massime col Panzacchi. Io sono divenuta l’apostola del suo Daniele Cortis. Consiglio a quanti conosco di leggerlo, e tutti poi vengono a ringraziarmene».¹¹⁸

Animatrici dei salotti sono le donne, abili accentratrici della sociabilità mondana, che tessono relazioni, e in molti casi gestiscono i rapporti sociali e politici del marito; sono donne che hanno spesso un ruolo di primo piano, che contribuiscono a dissodare il terreno per la costruzione di brillanti carriere, e conducono eclettiche relazioni intellettuali. L’attitudine all’arte del ricevere «viene considerata un requisito non secondario per la perfetta compagna dell’uomo in carriera».¹¹⁹ Alle donne di un certo livello sociale è consentito creare versi, comporre ed eseguire musica, passatempi aperti ai dilettanti e agli amatori,¹²⁰ e alcune dimostrano un talento letterario e musicale di prim’ordine.

Nei salotti viene eseguita tutta quella musica che non trova spazio in teatro e raramente anche nelle Accademie: musica per quartetto, musica vocale da camera destinata a uditori sensibili e interessati, e che, grazie all’esecuzione privata, acquista una visibilità altrimenti impensabile. Accanto ai dilettanti suonano e cantano i professionisti; si tratta di solito di musicisti attivi nelle istituzioni musicali cittadine (teatro, conservatorio, associazioni concertistiche) che sono assai ben accolti nelle realtà private.

Per tornare alla romanza, oggetto del nostro interesse in questa sede, essa trova la sua massima espressione nel salotto, dove viene presentata, conosciuta ed apprezzata, e dove i primi esecutori sono molto spesso i destinatari delle romanze stesse. Ad esempio, nei salotti aristocratici romani prende avvio la felice carriera di Francesco Paolo Tosti¹²¹ che diventerà l’emblema stesso di quella musica per voce e pianoforte che ha il suo fine ultimo proprio nell’esecuzione privata. L’affermazione di Tosti, il cui salotto londinese diventerà a sua volta punto di riferimento per tanti musicisti italiani all’estero, è significativa per le modalità con cui un musicista poteva arrivare al proprio successo proprio grazie all’articolata attività del salotto stesso.

Il salotto degli ultimi decenni del secolo non è più quindi soltanto quello dell’aristocrazia o della borghesia facoltosa, ma il luogo meno abbiente del ceto medio che si sta economicamente consolidando e ambisce al raggiungimento di una posizione nella nuova società italiana; nella sua necessità di affermazione, acquista le consuetudini che in precedenza erano proprie di altri ceti sociali, fra le quali vi è anche il fare musica in casa. Il salotto si trasforma ma resta comunque un luogo vivace e “attivo” dove si sperimenta, dove circolano le nuove idee, dove non si assiste passivi ad un evento musicale o culturale ma si è protagonisti delle serate o dei pomeriggi che scandiscono la vita cittadina.

Ma non è facile reperire documenti che attestino quanto accadeva in maniera più capillare nei salotti borghesi e qualche informazione si può ricavare solo correlando fra loro altri dati, ad esempio lo sviluppo editoriale legato al diffondersi della figura del dilettante esecutore di musica.

¹¹⁸ Lettera di Ersilia Caetani Lovatelli, 3 marzo 1885 riprodotta in ADRIANA CHEMELLO, *Le «Conversazioni letterarie»*, cit., p. 275.

¹¹⁹ MARIA TERESA MORI, *Salotti. La sociabilità delle élite nell’Italia dell’Ottocento*, cit., p. 117.

¹²⁰ MARIA TERESA MORI, *Figlie d’Italia, Poetesse e patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Roma, Carocci, 2011.

¹²¹ L’affermazione di Tosti nell’ambiente romano è testimoniata da un’intervista di molti anni più tardi pubblicato in: «La Tribuna», 3 settembre 1908, riprodotto in FRANCESCO SANVITALE, *Il canto di una vita*, EDT, Torino 1996, p. 11.

Il dilettante

Analogamente a “romanza”, anche la definizione di “dilettante” è riduttiva e fuorviante, soprattutto se si vuole dare l’esatta considerazione ad un fenomeno di vaste proporzioni e con sfaccettature molto diverse. Il dilettante è genericamente colui che si diletta del fatto artistico senza avere gli obiettivi del professionista e spesso nemmeno le competenze. Il dilettante può essere, ad esempio, un aristocratico che dispone di conoscenze profonde del fatto musicale; con il mutare del panorama sociale, il dilettante si estende alla classe borghese aumentando proporzionalmente di numero. Questa nuova committenza, che emerge subito dopo l’Unità, si avvicina alla musica con precise richieste, predilige le romanze dai contenuti semplici e dalle tematiche leggere, ma soprattutto chiede musica che possa essere eseguita senza troppe difficoltà tecniche.

A seguito dell’aumento della richiesta, aumenta ovviamente anche la produzione destinata a questa eterogenea comunità, e la dinamica commerciale che ne deriva ha un peso importante nella società di fine secolo, quando l’esecuzione amatoriale ha la stessa funzione che pochi anni dopo avrà la musica emessa dagli strumenti di riproduzione del suono: il grammofo e la radio.¹²² Fino all’espansione di queste innovazioni entra in gioco solo la pratica domestica della quale, nonostante la vastità del fenomeno, vi sono scarse testimonianze dirette. La competenza e l’educazione alla musica rientrava, tra l’altro, nei problemi e negli obiettivi della nuova Italia e nei progetti iniziali doveva essere contenuta nella formazione scolastica generale, da cui invece resta esclusa. Il fatto musicale rimane annoverato come una componente ricreativa e non formativa del fenomeno didattico e nessuna legge di riforma della scuola postunitaria la inserisce nel curriculum scolastico.¹²³

Il fenomeno del dilettante, per quanto capillarmente diffuso nelle varie e multiformi realtà italiane, è quindi ancora da approfondire, sebbene sia una componente importante della storia nazionale. Doveva essere però un settore significativo della società se, alla fine del secolo, trova spazio sulle pagine dei principali giornali musicali a tiratura locale o nazionale. La «Gazzetta Musicale di Milano», organo indiretto dell’editore Ricordi, dedica diversi articoli alle attività musicali che si svolgono nei salotti amatoriali. Si può avanzare l’ipotesi che tra le funzioni di questi articoli vi fosse anche una sorta di propaganda editoriale con l’obiettivo di accrescere le vendite dei brani pubblicati o allegati alle riviste; tuttavia è comunque espressione di un’attività che doveva essere diffusa su larga scala. «A Milano i dilettanti musicisti sono addirittura una legione; per la più parte composta di elementi eterogenei, legione che novera fra i suoi militi degli artisti veri, i quali hanno anch’essi, al pari delle celebrità ufficiali, gli ammiratori e i detrattori».¹²⁴

Le molte voci che si levano a difesa dei dilettanti e concordano sul fatto che l’esecuzione amatoriale abbia contribuito a colmare il vuoto esistente tra il musicista esperto e la gran messe dei profani, che anela alla musica come conquista di un mondo interiore ineflabile o semplicemente come comportamento sociale. Del resto, sostengono i difensori della pratica amatoriale, se i dilettanti avessero dovuto avere le caratteristiche interpretative di un musicista perfetto, non sarebbero stati dilettanti ma professionisti.

Dal compositore invece il dilettante veniva generalmente ben visto e le dediche lo di-

¹²² Cfr. ALBERTO ABRUZZESE, *Forme estetiche e società di massa*, Venezia, Saggi Marsilio, 1992.

¹²³ La legge Coppino sulla scuola primaria dell’obbligo, del 1877, inserisce la musica tra le esercitazioni facoltative, come la ginnastica e il disegno. Panzacchi, al termine del suo mandato parlamentare, stava battendosi per l’insegnamento della musica nelle scuole secondarie.

¹²⁴ ADOLFO PADOVAN, *Musicisti dilettanti*, «Gazzetta Musicale di Milano», Anno 53, n. 18, 5 maggio 1898, p. 259.

mostrano; come dall’editore veniva ben vista la dovizia compositiva, visto che da essa trae una parte consistente del proprio guadagno. Come prevedibile, l’incremento quantitativo può andare a discapito della qualità e negli anni Ottanta, Nemo, su «La Musica Popolare» dell’editore Sonzogno, condanna la mancanza di accortezza con la quale vengono edite molte composizioni:

La mania di scrivere musica, da camera in ispecie, (se tal nome si può dare a tanti mostruosi aborti e a tante goffe elucubrazioni di vanitosi e sedicenti autori) sta per entrare addirittura in uno stato morboso. Tutti scrivono, tutti si fanno stampare. Vi sono egregie persone che potrebbero star tranquille ed impegnare il tempo e i quattrini per bene... nossignore... si sentono invasi dalla sacra scintilla, e non possono vivere senza versare sull’innocente carta la piena del loro sentimento antimusicale con be-lati più o meno melodici, talora resi ancor più goffi dalle grottesche correzioni armoniche innestate dal solito “maestro di casa” che non cessa di lodare il gusto fine e il genio elevato di chi lo paga.¹²⁵

Difficile oggi ricostruire quel mondo e dare l’esatta valutazione su un fenomeno che presenta spesso molteplici e contraddittorie sfaccettature. Tuttavia quando ci si sofferma sui brani del periodo è bene tener conto anche di questi aspetti prima di liquidare superficialmente un intero genere musicale.

Lingua poetica e musicale nella romanza

Lo studio delle relazioni che intercorrono fra musica e poesia sono state oggetto di numerose riflessioni che non hanno condotto sempre agli stessi risultati. Di volta in volta, nel corso della storia della musica vocale, si è affermata la prevalenza dell’una o dell’altra, confortando le diverse e opposte teorie spesso con le medesime motivazioni. «Se tutte le arti sono sorelle, e se ciascuna di loro le contiene tutte, tra la musica e la poesia il vincolo è più stretto ancora»¹²⁶ scrive Nicolò Tommaseo nel 1857 e ribadisce le attinenze e le affinità tra le due arti. Non c’è teorico, letterato o compositore che non affronti dal proprio punto di vista i collegamenti e le dipendenze che si istaurano fra testo letterario e testo musicale attraverso l’analisi dei codici propri dei due sistemi.

Nella romanza da salotto del secondo Ottocento i rapporti tra poesia e musica sono piuttosto articolati e generano una complessità di interazioni maggiore di quanto possa manifestarsi ad una lettura superficiale; ciò avviene nonostante l’apparente semplicità degli esiti, sia nella compilazione dei testi che nella musica che da essi deriva. Del resto hanno diversi elementi in comune: «Dov’è la frontiera tra musica e poesia? Tra suono e parola? Tra canto e discorso?»¹²⁷ si domanda Mario Pilo in un trattato di estetica del 1894. Entrambe sono arti che si svolgono nel tempo, entrambe utilizzano la voce umana con le sue caratteristiche espressive e dinamiche, entrambe si servono del silenzio come elemento significativo; entrambe sono regolate da simmetrie interne ritmiche e accentuative che interagiscono per analogia o per contrasto.¹²⁸

Ezio Raimondi, nell’introduzione ad uno studio sui rapporti fra musica e poesia, riporta il commento ad alcuni versi onirici di Coleridge: «Questa non è una poesia, ma una

¹²⁵ NEMO, «La Musica Popolare», Anno III, 15 dicembre 1884, p. 192.

¹²⁶ NICCOLÒ TOMMASEO, *Bellezza e Civiltà*, pp. 113-5, riprodotto in *Scritti di estetica scelti da Adolfo Albertazzi*, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1913, p. 85.

¹²⁷ MARIO PILO, *Estetica*, Milano, Hoepli, 1894, p. 168.

¹²⁸ Cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, ANTONIO ROSTAGNO, *Musica e linguaggio*, Roma, Nuova Cultura, 2008.

composizione musicale». Raimondi osserva che tale espressione non è semplicemente un modo di dire, ma «percezione diretta di fenomeni che non vengono soltanto esplorati sul piano delle intenzioni, ma anche sul piano delle esecuzioni e delle nuove aperture, delle nuove possibilità espressive»¹²⁹ che la musica può fornire ad un testo letterario. La struttura artistica della poesia, sebbene sia creata con il materiale della lingua, trasmette una quantità di informazioni supplementari che probabilmente non potrebbero essere veicolate con la stessa efficacia dalla prosa o dal parlato.¹³⁰

A sua volta la musica, nel momento in cui intona il testo, definisce meglio sé stessa e acquista dall'esterno una forma e una struttura riconoscibili e fondanti. La comprensione di tali processi permette di ricondurre ad una visione unitaria gli elementi specifici dei due fenomeni che resterebbero altrimenti distinti e, in qualche caso, inconciliabili.

Nella musica vocale da camera il testo può costituire una suggestione, una fonte di ispirazione, un pretesto sul quale il compositore fa spaziare la sua creatività musicale nel momento in cui lo riveste di note, o, al contrario, essere un elemento strutturalmente fondante. Dal punto di vista letterario c'è chi distingue la poesia finalizzata all'intonazione musicale dalla "poesia pura", presupponendo con questa classificazione che la destinazione ne possa o debba condizionare il contenuto e la forma.¹³¹

Quando la poesia diventa canto e quindi entra in maniera diretta nel linguaggio musicale, aumenta la sua possibilità espressiva e comunicativa perché la musica ne può esaltare alcune caratteristiche. «La poesia col canto s'accende, s'illumina, e quanto è in essa di nobili concetti prende sublimità quasi pindarica. Un verso, un motto, una parola, un monosillabo riceveranno sulla bocca del cantore un'evidenza, che non potrebbe ottenersi per opera di un recitante quanto vuoi eccellente».¹³²

La romanza da camera è il luogo dove due generi (quello poetico e quello più specificamente musicale) entrano in una complessa rete di relazioni dirette. L'impegno del buon musicista consiste nel congiungere i materiali propri e consolidati del linguaggio musicale, con un altro tipo di composizione che possiede anch'essa i suoi codici e le sue strutture: quella poetico-letteraria. Nel caso della poesia finalizzata alla musica la relazione tra i due generi è dichiarata, perché il poeta struttura i propri versi in maniera tale che possano essere la base per una creazione musicale – attraverso allitterazioni, ripetizione di sillabe, di consonanti, di elementi sillabici o vocalici che si intensificano grazie agli accenti metrici e la rima – ottenendo così il carattere musicale dei versi.

La scelta di operare all'interno di un genere da parte di un musicista è anche la scelta di un modello interpretativo della realtà, sia sul piano tematico che formale, poiché ogni genere determina alcune restrizioni; i codici di uno specifico genere non sono mai neutrali, sono per così dire «invenzioni umane di lunga durata che avviano il messaggio, in quanto tale, in una certa direzione».¹³³ Nel momento in cui la letteratura è (o diventa) testo da mettere in musica e la relazione tra i due generi diventa evidente, ciascuna corre il rischio di perdere la propria specificità. «Nel connubio, le leggi che governano la condotta della musica pura cedono talvolta il predominio alle leggi della mèlica, o poesia destinata al

¹²⁹ EZIO RAIMONDI, *Eine doppelte Sprache*, in ALBERTO CAPRIOLI (a cura di), *Poesia romantica in musica*, Bologna, Bononia University Press, 2005, p. 7.

¹³⁰ Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1980.

¹³¹ Cfr. STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006.

¹³² CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841, XIV, p. 12.

¹³³ MARIA CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, cit., p. 153

canto».¹³⁴ Il ritmo della musica imprime un nuovo ritmo alla poesia che tuttavia possiede in sé un fondo melodico-ritmico e una musicalità strutturale data dal poeta; infatti il poeta «ritardando o precipitando le parole – con l'intensificare o l'evitare gli incontri di articolazioni o di vocali, le successioni atone o accentate tonicamente»¹³⁵ dà ai versi un carattere che è specifico della musica. Il musicista a sua volta può rispettare lo stesso ritmo, o portare il verso in un altro ritmo che è quello musicale, fatto di cesure, sincopi, di dinamismo ritmico. Le relazioni tra il testo e la sua realizzazione possono comportare dunque una rinuncia ai materiali specifici del linguaggio musicale; oppure può accadere l'opposto: il rispetto delle strutture musicali può andare a discapito delle specificità del testo poetico che viene frammentato o forzato.

Nella seconda metà del secolo i molti musicisti per ragioni diverse (politiche, ideologiche, legate alla moda e altre ancora) tendono ad abbandonare progressivamente i versi di poeti che hanno rapporti occasionali o amatoriali con la poesia e si orientano verso autori che hanno una maggiore consistenza letteraria o una risonanza a livello nazionale. In particolare negli anni immediatamente successivi all'Unità, che sono quelli che ci interessano più da vicino, come si è visto la romanza modifica la propria funzione nella società in rapida evoluzione, di conseguenza cambia anche l'approccio del compositore con il testo da mettere in musica che diviene frutto di una scelta più consapevole. Questo mutamento di prospettiva non significa che tutto ciò che ne scaturisce sia di alto livello artistico, perché nella romanza l'uso di poesie scadenti non è l'unica causa dell'eventuale creazione di un prodotto scadente. Come non è detto che versi di poeti di prima categoria abbia necessariamente suggerito romanze qualitativamente migliori – gli esempi in questo senso sono moltissimi –, tuttavia si comincia a diffondere l'idea che anche nella romanza musica e testo possano essere tra loro interdipendenti.¹³⁶

Va rilevato inoltre che i compositori si rivolgono a poeti più significativi quando diventano coscienti che la musica vocale da camera può essere dotata di una autonoma dignità musicale e comprendono che proprio attraverso la piccola forma si può generare una diversa relazione con i più profondi contenuti della poesia. Il rapporto tra il testo poetico e la musica è uno dei primi elementi ad essere rivisitato anche se bisogna considerare che non è un processo che avviene in maniera coerente e progressivo, ma per molto tempo coesistono esigenze di rinnovamento e di adesione tra il fatto poetico e quello musicale e, per contro, la musicazione di versi amatoriali. Negli anni Ottanta è quindi possibile rilevare come i testi destinati alla musica tendano ad essere sempre meno le facili rime dei dilettanti più ingenui e i compositori aspirano a scegliere versi dotati di un maggiore spessore letterario; per analogia, anche le romanze diventano il luogo in cui è possibile cogliere le evoluzioni del linguaggio musicale, soprattutto da parte dei musicisti di maggiore importanza.

Occorre tuttavia leggere questo ripensamento all'interno del genere romanza – soprattutto quando legato alla scelta di testi di poeti di grande levatura, italiani o stranieri – senza cadere in un ulteriore equivoco, ovvero il facile sillogismo che la scelta di versi di poeti eccelsi determini in maniera diretta la composizione di una romanza eccelsa. Senza voler escludere del tutto questa posizione, tuttavia è sì verificato che proprio all'interno della produzione "minore" si possono collocare i più importanti cambiamenti,

¹³⁴ AMINTORE GALLI, *Estetica della Musica ossia del Bello nella Musica Sacra, Teatrale e da Concerto*, Torino, Fratelli Bocca, 1900, pp. 39-40.

¹³⁵ FAUSTO TORREFRANCA, *La vita musicale dello spirito*, Torino, Fratelli Bocca, 1910, p. 247. Secondo questo autore, ad esempio, la rima corrisponde psicologicamente alla cadenza conclusiva.

¹³⁶ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e Poesia in Italia tra Ottocento e Novecento*, in *Il Canto dei Poeti*, cit., pp. 223-232.

forse perfino quelli più evidenti; e spesso avviene il contrario, soprattutto nei compositori più noti: ad esempio alcune splendide romanze di Tosti sono su versi di poeti poco significativi.

I poeti “per musica” delle nuove generazioni, Rocco E. Pagliara, Ferdinando Martini, o Carmelo Errico, Antonio Ghislanzoni (tanto per dare uno sguardo al di fuori dell’ambiente bolognese), cercano spesso una collaborazione diretta con musicisti a loro coevi, ma soprattutto hanno chiara la coscienza della loro creazione artistica.¹³⁷ Il poeta diviene consapevole che scrivere testi destinati alla musica non è affatto dedicarsi ad una poesia minore, ma significa offrire un prodotto che trova e deve avere il suo completamento nei suoni. Alcuni versi di Rocco E. Pagliara, dal titolo *Chiede la poesia*, auspicano il felice connubio tra le due arti:

Chiede la poesia: Baciarmi vuoi,
o mistica fanciulla, o melodia,
Anela a baci tuoi,
come raggio di sol, la fronte mia!

E la musica allor: Vieni, o sorella:
vieni all’amplesso mio, dolce e sicura...
Oh! La gentil ventura,
confondere a la tua la mia favella.¹³⁸

Filippo Filippi, quando menziona i migliori versificatori per musica del proprio tempo, ricorda Enrico Panzacchi quale eccellente poeta per musica, autore di liriche «perfettamente adatte al loro scopo della musicabilità».¹³⁹ Non è chiaro se Filippi si riferisca al contenuto o alla forma delle sue liriche, ma certo è un’opinione condivisa da molti se Ettore Janni scrive di Panzacchi che «è un verseggiatore facile, d’una signorilità discreta, superiore. [...] Si capisce che non fosse molto riluttante a dar versi agli albi delle signore e che una parte de’ suoi versi erotici fosse scritta per essere musicata o tale da invogliare i compositori di romanze».¹⁴⁰

Ma in genere i poeti non disdegnano il fatto che i propri versi possano essere destinati alla musica.¹⁴¹ Nemmeno Carducci, che ha un atteggiamento molto più aristocratico rispetto alla poesia, si dimostra maldisposto, come dimostra una lettera del 1879 indirizzata a Enrico Panzacchi:

¹³⁷ D’Annunzio è favorevole ai versi destinati alla musica (i suoi saranno molto apprezzati dai compositori) e scrive su Carmelo Errico: «Le signore avranno cantato le Romanze di Tosti che ha musicato Errico con tanta potenza e tanta squisitezza d’ispirazione. Tosti ha scoperto la musicabilità di Errico». In «Cronaca Bizantina» del 28 giugno 1886 a firma “Il poeta minimo”. Riprodotto in GUIDO SALVETTI, *La Canzone dei Ricordi di Giuseppe Martucci*, in «Musica se estendi ad omnia», Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno, Lucca, LIM, 2007, p. 823.

¹³⁸ FRANCESCO BISSOLI, *Il contributo di Rocco Pagliara alla cultura musicale napoletana*, in ID. *La biblioteca musicale della Fondazione Pagliara*, Lucca, LIM, 2007, p. XLIV.

¹³⁹ FILIPPO FILIPPI, *La musica per canto da camera in Italia. Nuove composizioni di Francesco Paolo Tosti, Augusto Rotoli, Angelo Tessarin*, cit.

¹⁴⁰ ETTORE JANNI (a cura di), *I poeti minori dell’Ottocento*, vol. IV, Milano, Rizzoli, 1958, p. 39.

¹⁴¹ Bruno Gallotta riferendosi alle traduzioni di ballate e romanze tedesche di Carducci e ad altri suoi componimenti come *La leggenda di Teodorico* e *Jaufré Rudel* scrive: «La disposizione [di questi versi] ad accogliere musica resta però grande, se non altro per ragioni formali e ritmiche. Ed è giusto rilevare che all’epoca essi mantenevano un rapporto ideale e talvolta concreto con il canto, che oggi sfugge. Questo impone una loro diversa valutazione di ordine storico-funzionale, esattamente come per il libretto d’opera». BRUNO GALLOTTA, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica*, Milano, Rugginenti, 2001, p. 117.

Bologna, 26 novembre 1879. Mio caro Enrico, c’è qui Milelli¹⁴² con suo cugino. Vogliono fare un’accademia di musica. Questo cugino del Milelli ha messo in musica, dicono, molto bene, un’ode barbara. Si tratterebbe di avere una sala e un pianoforte. Non mi pare difficile. Ti prego di adoperarti ad agevolare e indirizzare la ricerca. Mi farai un gran piacere anche a me. Tuo Giosue.¹⁴³

Nello stesso tempo il musicista apprende che scrivere musica vocale da camera non è necessariamente dedicarsi ad un prodotto musicale di second’ordine ma significa aderire ad un genere che ha le sue regole e un progetto estetico definito.¹⁴⁴ In questo clima di graduale acquisizione di consapevolezza si inserisce l’adesione dei musicisti alla produzione poetica di Panzacchi; chi si rivolge ai suoi versi ambisce alla creazione di un oggetto dotato di maggiore contenuto artistico e di un più elevato livello culturale, come verrà evidenziato nei percorsi analitici, sia pure con tutte le sfaccettature possibili.

Editoria e sistemi produttivi

Dalla metà degli anni Settanta del Secolo XIX vi è un aumento considerevole della produzione per voce e pianoforte (e per pianoforte solo) legato all’espansione della fruizione musicale da parte di nuove fasce sociali di popolazione; di conseguenza vi è un ampliamento del numero delle edizioni musicali, che, adattandosi alle mutate esigenze del mercato, espandono capillarmente questo repertorio. La diffusione delle romanze avviene soprattutto per opera dell’editoria, che nella seconda parte del secolo ha consolidato e reso più incisiva la propria funzione. Se in anni precedenti la circolazione di un noto brano musicale (ad esempio le arie dei melodrammi più famosi), avveniva in larga misura attraverso trascrizioni manoscritte, in seguito, grazie anche alla riduzione dei costi tipografici dovuti allo sviluppo delle tecnologie di stampa, le musiche entrano nei circuiti commerciali degli editori e possono essere vendute e divulgate tramite riviste, o edizioni a stampa di carattere commerciale a prezzi modici. La musica stampata riceve dunque un’accoglienza paragonabile a ciò che saranno nel Novecento la musica riprodotta e di consumo.

Gli editori, dopo la stabilizzazione della legge sulla stampa e sul diritto d’autore, assumono un ruolo determinante e propulsivo nella realtà culturale italiana, favoriscono l’istruzione, concorrono in maniera diretta alla diffusione della produzione letteraria e musicale su tutto il territorio nazionale.

L’editoria segue attentamente le mutazioni del gusto del pubblico, legati all’allargamento del mercato, a volte indirizzandone le esigenze; cambiano infatti gli autori che ogni periodo reputa significativi, la predilezione per le tematiche, e anche le scelte relative alla veste grafica. L’editore diventa quindi un tramite culturale prezioso anche quando attento ai propri utili. È evidente che cerca di ottenere dalle vendite il massimo ricavo e non solo rifarsi delle spese, e a volte le musiche vengono stampate con l’intervento economico dell’autore, che spesso assume una parte dell’onere finanziario. Come rileva Luigi Parigi: «L’editore è in sostanza un industriale e un commerciante. Sua prima cura sarà sempre quella del buon pro-

¹⁴² Si tratta del poeta calabrese Domenico Milelli. Il cugino del Milelli è il compositore Gaetano Cipollini (Tropea, Catanzaro, 28 febbraio 1851 - Milano, 1° ottobre 1935).

¹⁴³ Lettera di Giosue Carducci a Enrico Panzacchi del 26 novembre 1879, in *Lettere*, Vol. XII, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1940.

¹⁴⁴ Quando Tosti chiede versi originali a Lorenzo Stecchetti o a Gabriele D’Annunzio ne riceve un prodotto raffinato e colto che dà origine a sequenze narrative cariche di sfumature; così Martucci quando sceglie i versi di Giosue Carducci o di Rocco Eduardo Pagliara per la *Canzone dei Ricordi*, realizza uno degli esperimenti meglio riusciti di collaborazione tra poeta e musicista.

fitto sul bilancio amministrativo. Per ottenere il quale bisogna commerciare il genere che va; cioè il genere che il pubblico consuma maggiormente, e richiede».¹⁴⁵

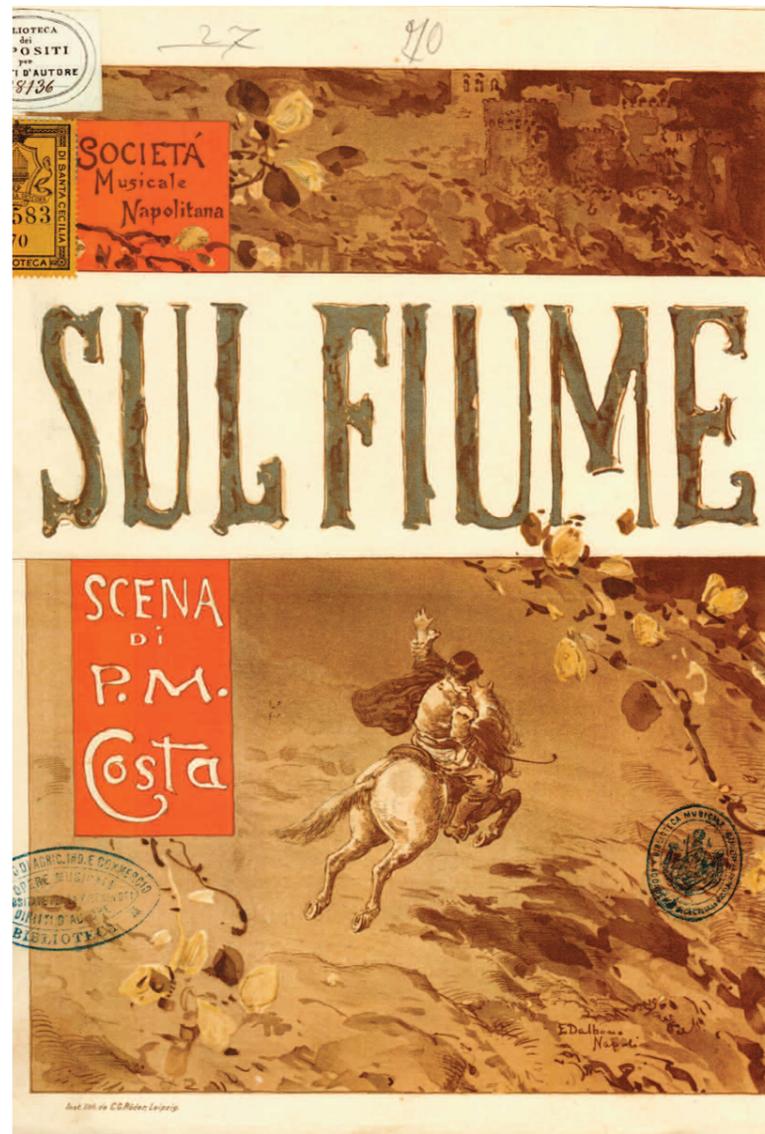


Figura 2 - Frontespizio romanza *Sul Fiume* di P. M. Costa

Le osservazioni effettuate sui cataloghi degli editori grandi e piccoli possono diventare una delle fonti primarie per lo studio sull'espansione del repertorio per canto e pianoforte in Italia. Posti nell'ultima pagina di uno spartito, servivano per propagandare gli autori e le loro pubblicazioni.¹⁴⁶ Diventa dunque importante anche il dato editoriale per poter ricostruire la diffusione delle romanze in Italia e non solo in Italia, come ci ricorda Philip Gossett quando indica un catalogo editoriale, che potrebbe sembrare in superficie solo un documento arido, come un oggetto prezioso che nasconde in realtà «la storia di una forma d'arte, la storia degli interessi, delle motivazioni, delle aspirazioni di un popolo, gli

¹⁴⁵ LUIGI PARIGI, *Il Momento Musicale Italiano*, Firenze, Vallecchi, 1921, pp. 81-82.

¹⁴⁶ Vedi a questo proposito RICCARDO ALLORTO, *La musica vocale da camera dell'Ottocento nei cataloghi degli editori Lucca e Ricordi*, in FRANCESCO SANVITALE (a cura di), *La Romanza italiana da salotto*, op. cit., pp. 147-166

scambi culturali fra un popolo e l'altro attraverso l'Europa».¹⁴⁷

Per quanto riguarda le romanze su versi di Panzacchi, esse sono state rinvenute nelle edizioni dei principali editori italiani, primi fra tutti quelli che per le dimensioni produttive, per la rete distributiva e la costante presenza sul mercato nazionale avevano assunto un ruolo trainante nella composita realtà italiana dell'Ottocento.

Per entrare nel vivo delle osservazioni si può iniziare proprio dall'analisi degli spartiti a stampa che formano la percentuale più ampia del totale esaminato. La diversa qualità di queste stampe può essere un primo indizio delle possibilità economiche dell'editore o del musicista che le finanzia: alcune sono decorate, fregiate, arricchite da immagini di illustratori famosi, altre, al contrario molto più modeste e semplici nella veste grafica. Osservando le edizioni a stampa, si rileva che esse sono formate solitamente da uno spartito di poche pagine di musica, di solito 4 o 5, precedute da un frontespizio più o meno pre-

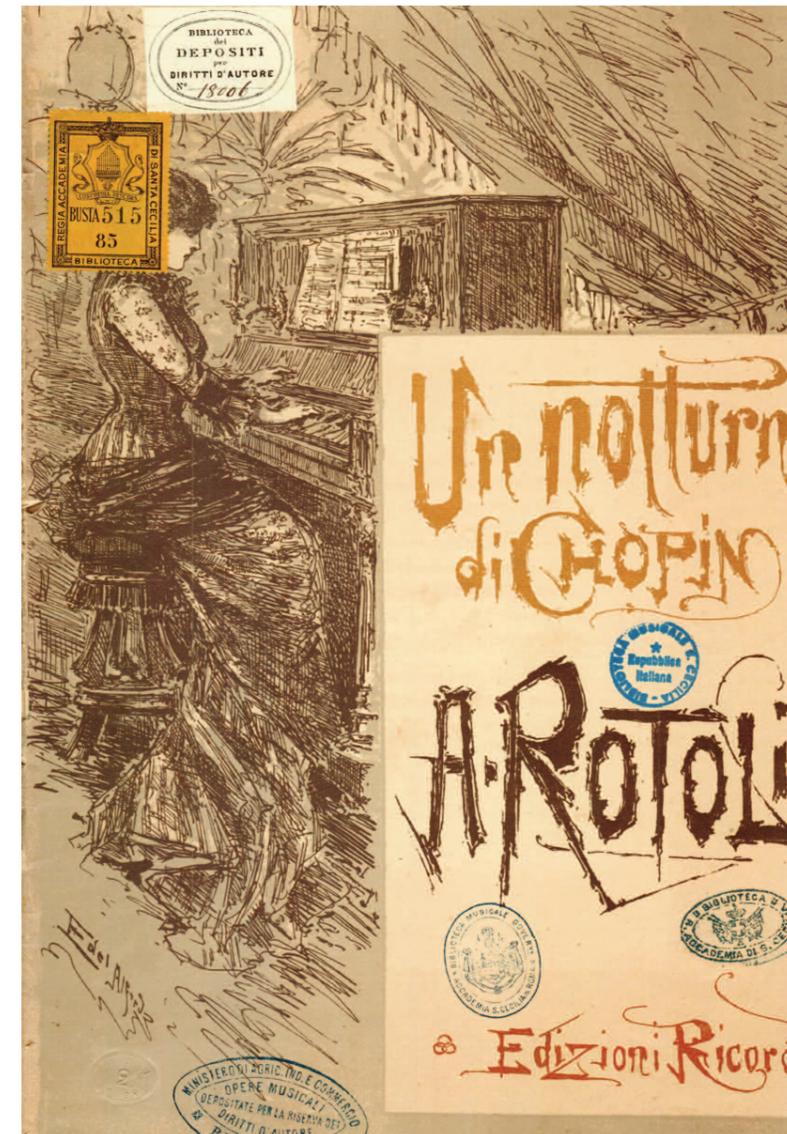


Figura 3, Frontespizio romanza *Un notturno di Chopin* di A. Rotoli

¹⁴⁷ Dalla Prefazione al Catalogo numerico Ricordi 1857, riprodotto in RICCARDO ALLORTO, *La musica vocale italiana da camera nell'Ottocento nei cataloghi degli editori Ricordi e Lucca*, in *La Romanza Italiana da salotto*, cit., pp. 147-166:148

gevole, non di rado a colori, sul quale molte volte è presente una dedica. In molti casi nella seconda pagina dello spartito è riprodotto il testo della poesia di Panzacchi.

Al servizio degli editori lavoravano incisori e decoratori che creano spesso prodotti di qualità; l'osservazione dei frontespizi, che in qualche caso diventa un punto di incontro tra la storia della musica e quella dell'illustrazione, permette di aggiungere un ulteriore tassello per collocare e comprendere l'ambiente sociale della romanza, che riceve notevole impulso produttivo. Negli spartiti reperiti, solo in pochi casi viene segnalato il nome dell'illustratore; si sono però riconosciute le firme prestigiose dell'illustrazione italiana che

danno luogo a frontespizi preziosi: Edoardo Dalbono¹⁴⁸ di Napoli firma la bella copertina della scena dal titolo *Sul Fiume* di Pasquale Mario Costa; e Alfredo Edel¹⁴⁹ è autore del magnifico e raffinato *Notturmo* di Chopin di Augusto Rotoli.

Ovviamente quando il brano è legato ad un'occasione particolare, la veste grafica e l'eventuale illustrazione sono migliori e più accurate. Si è rilevato come le composizioni delle donne abbiano i frontespizi sempre curati dal punto di vista tipografico. Questa maggiore attenzione all'aspetto visivo forse è un caso, forse era un omaggio dell'editore alla femminilità o forse vi era un gusto tipicamente femminile per la cura delle proprie composizioni, in analogia con quanto avveniva con le edizioni a stampa delle poesie. Le autrici, quando si affacciavano a dimensioni professionali che appartenevano solitamente al mondo maschile erano molto sensibili alla buona riuscita della stampa e si preoccupavano «di promuoverla attraverso quei contatti personali che creano un percorso di diffusione selezionato riservato a intellettuali e uomini di spicco, ma anche ad altre colleghe».¹⁵⁰



Figura 4, Frontespizio di *Chiamatelo Destino* di Centa della Morea

¹⁴⁸ Edoardo Dalbono (Napoli, il 10 dic. 1841 – Napoli il 23 ag. 1915). Ebbe la cattedra di pittura presso il Real Istituto di belle arti di Napoli, e dal 1905 rivestì l'importante incarico di curatore della pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli.

¹⁴⁹ Alfredo Edel, Pittore, illustratore, disegnatore e costumista (Colorno 1856 – Boulogne-sur-Seine 1912). Costumista alla Scala di Milano dal 1880 al 1890 e poi collaboratore dei maggiori teatri europei, fu artista estroso e geniale.

¹⁵⁰ MARIA TERESA MORI, *Figlie d'Italia. Poetesse e patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Roma, Carocci, 2011, p. 75.

Fiaba di Maria Appiano dell'editore Venturini di Firenze ha una bella rappresentazione di un castello medievale con torri e cuspidi; *Dietro un sogno* Centa Garelli Della Morea, viene pubblicata da Francesco Bianchi di Torino con un frontespizio floreale; e sempre della stessa compositrice e ricco di fiori è *Mentre tu canti* pubblicato da Ottavio Nouvelli di Napoli. In questo caso poi il dedicatario è la Regina Margherita e solitamente i brani a lei destinati ricevono una particolare attenzione per l'aspetto grafico.

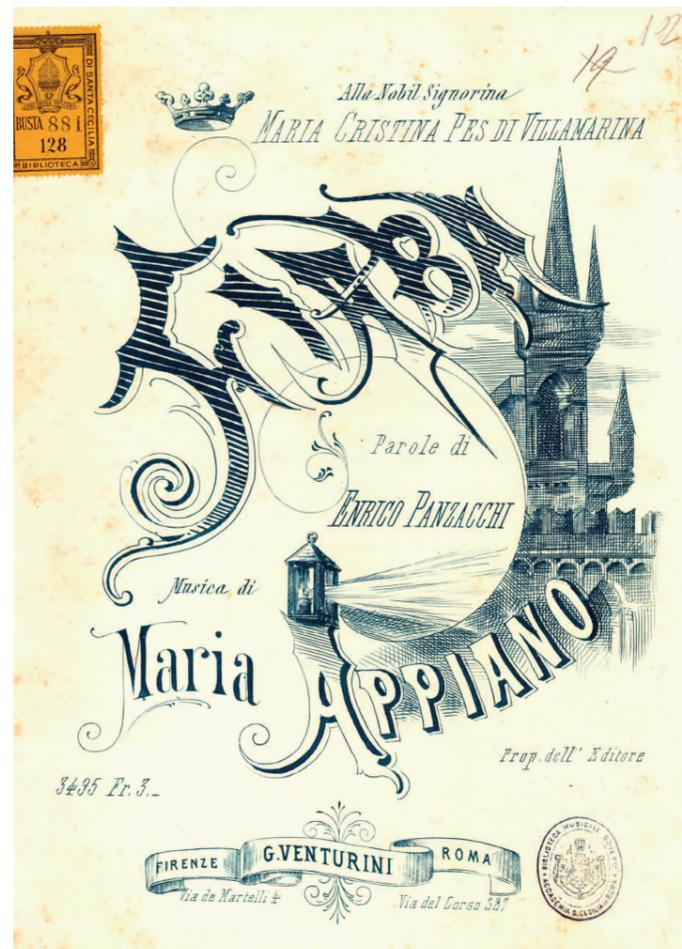


Figura 5- Frontespizio romanza *Fiaba* di Maria Appiano

Nel frontespizio delle *Tre Romanze* di Ada Prosdocimi *Cuore e Cavallo*, *Nirvana* e *In fuga*, pubblicate da Francesco Lucca, vi è l'immagine di un cavaliere in corsa contrapposto ad una madre che culla il suo bambino. In questo caso il messaggio visivo è anche indicativo sul ruolo della donna nella società, anzi tutto come madre e a cui era riservata la vita domestica, mentre all'uomo spettava correre per il mondo esterno.

Osservando i dettagli di queste copie è lecito ipotizzare come molto spesso l'editore veicolasse ulteriori messaggi all'acquirente attraverso l'immagine di copertina; infatti le figure che vi sono rappresentate non sono sempre didascaliche rispetto al titolo o al contenuto poetico della romanza, ma sono utili per la formazione dell'identità culturale e per la creazione di un immaginario visivo che fosse in analogia con l'immaginario mondo rappresentato nella romanza. Negli stessi anni, del resto, nasce il manifesto "d'autore" per il teatro d'opera che, inizialmente destinato alla pura esigenza di rappresentazione raffigurativa (riproduceva infatti una scena saliente del melodramma), diventa un luogo di sperimentazione artistica con le firme di Rossetti e Adolfo Hohenstein e degli esponenti dell'avanguardia Liberty.

Attraverso l'immagine di copertina potevano essere pilotati messaggi o rinforzare i comportamenti e le consuetudini sociali: la fanciulla mite, assorta in preghiera in trepida attesa per il ritorno dell'amato è anche l'indicazione di una condotta propria delle buone costumanze femminili che andavano diffuse e divulgate.

Nel frontespizio relativo alla romanza *Lontananza* di Luigi Salina, si vede "in lontananza" un bastimento che solca l'oceano e conduce in luoghi remoti; tra le altre possibili letture, questa immagine ci ricorda come l'emigrazione, a qualunque livello sociale, fosse una lacerazione affettiva in tempi in cui le comunicazioni erano rese difficili dalle distanze.

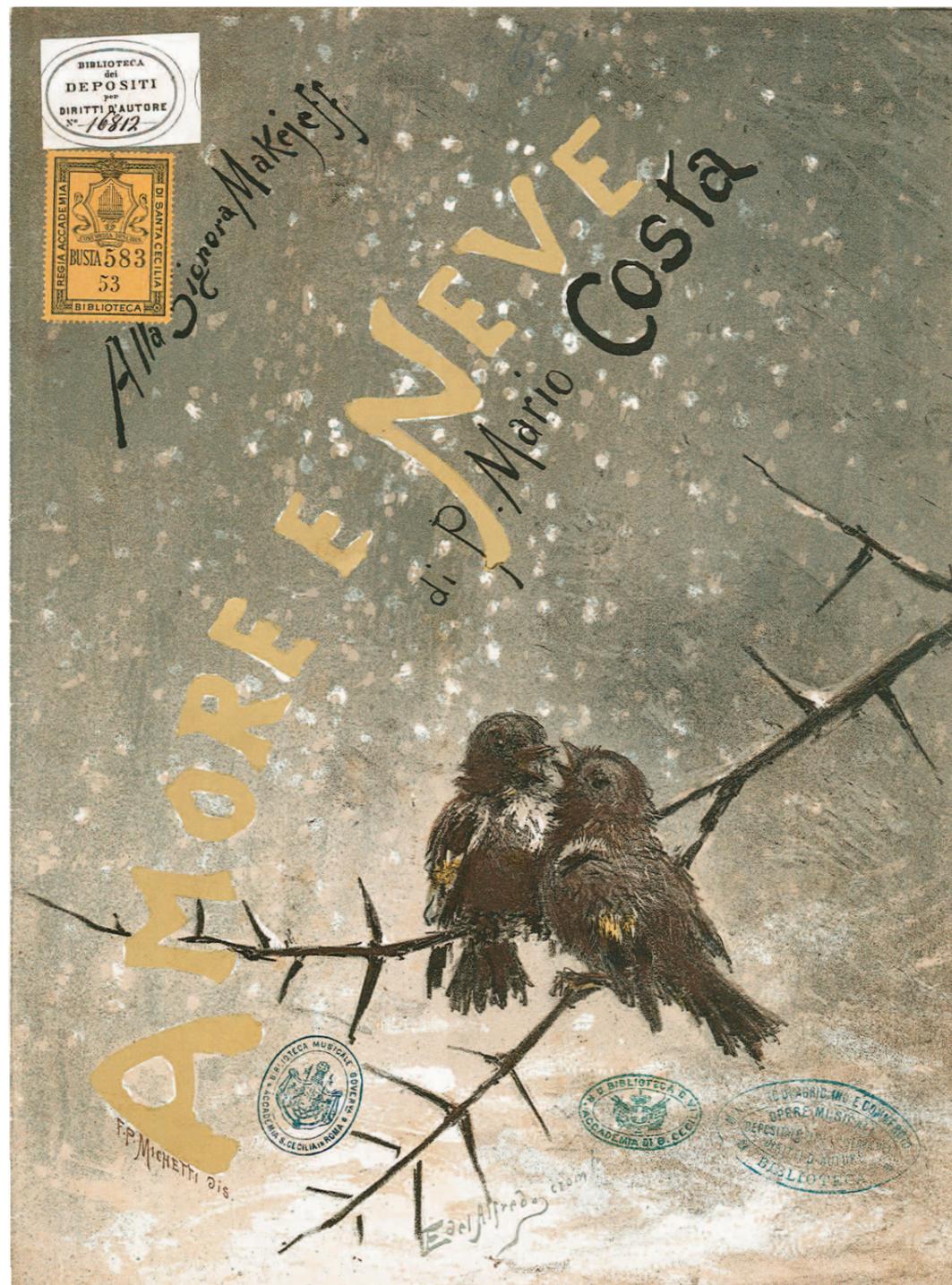


Figura 6, Frontespizio romanza *Amore e neve* di Pasquale Mario Costa



Figura 7, Frontespizio romanza *Vieni* di A. Sampieri

Un cantore in abito medievale con in mano un mandolino, che suona sotto la finestra dell'amata è anche indice di una prassi, quella della serenata che, se anche stava scemando nel periodo in esame, era tuttavia consolidata nella tradizione italiana.

Un interessante esempio di comunicazione visiva è il bel frontespizio anonimo della romanza di Carlo Calegari: *Triste Ritorno*. In esso è ritratta una fanciulla che piange asciugandosi gli occhi con un fazzoletto ricamato, forse si dispera per la perdita dell'amato, e appoggia mollemente la mano su un leggio sul quale è posto un piccolo spartito; la S che compone il titolo è quasi una chiave di violino rovesciata, e nell'aria vi sono note musicali volanti, segno che nella vita della donna è presente la componente musicale. In questo caso l'immagine del frontespizio va molto al di là del significato della poesia che è una narrazione al maschile, in cui l'io poetico lamenta la perdita di innocenza dell'amica amata in gioventù. Il frontespizio non tiene conto dell'autentico significato del testo ma ritrae la sostanza della prima quartina della poesia che potrebbe far pensare alla morte del soggetto amato:

Tornai; le tue finestre ho salutate,
Ma son chiuse, deserte e senza un fiore,
Ho chiesto di tue nuove, e me l'han date,
Ma così tristi che men piange il core.



Figura 8, Frontespizio *Triste ritorno* di Carlo Calegari

L'esame di queste immagini ci trasmette anche ulteriori segnali, ad esempio relativi all'età dei destinatari delle romanze che sono generalmente giovani; oppure suggeriscono il contegno da tenere nella società, o propongono le innovazioni dell'abbigliamento, soprattutto femminile, in linea con quanto viene rappresentato nelle principali riviste di moda del periodo che arrivano da Parigi.

L'evoluzione dell'abbigliamento tra i due secoli è specchio dell'evoluzione del ruolo della donna che comincia a pretendere spazi esterni ma che ha anche il l'incarico di custode delle virtù e dei valori della nuova Nazione. Nelle riviste femminili, ricche di illustrazioni, il mondo femminile viene rappresentato sotto due aspetti principali: la vita domestica e la nuova dimensione sociale. Non va sottovalutata la funzione pedagogica delle riviste quando era necessario servirsi di ogni mezzo per la costruzione del nuovo Stato. Le immagini dei periodici femminili, come quelle dei frontespizi, miravano a «definire la figura della donna esemplare, della madre e sposa di «condizione civile», auspicata dalle élites laiche e liberali per educare le future gene-



Figura 9, Frontespizio *Dolce Aprile* di M. Rosselli Nissim

razioni di cittadini, e così compiere a fondo e durevolmente l'opera di unificazione, ponendo l'Italia alla pari delle nazioni moderne e civili».¹⁵¹

Nel XX secolo l'immagine modifica il proprio stile in base ai mutamenti artistici, ad esempio con fluide decorazioni «stile floreale» in adesione ad una delle correnti estetiche del periodo.¹⁵² Se prima l'illustrazione si focalizzava sull'oggetto rappresentato, in seguito

¹⁵¹ *Le vrai et le faux chic nella Bella Epoque*, Immagini femminili da album e periodici illustrati dell'Archiginnasio, Mostra a cura di Valeria Roncuzzi e Sandra Saccone, Biblioteca dell'Archiginnasio, 1 marzo - 10 aprile 2010.

¹⁵² Cfr. LICIA SIRCH, *Musica, letteratura e arti grafiche. La lirica da camera e l'editoria a Milano nell'età romantica*, «Canoni bibliografici» Atti del convegno internazionale IAML-IASA, Perugia, 1-6 settembre 1996, p. 135.

è lo stile in sé stesso ad essere spettacolarizzato: termina l'epoca della rappresentazione e inizia quella della decorazione.

Successivamente il frontespizio e l'immagine in esso contenuta perdono la loro importanza comunicativa e le copertine diventano sempre più essenziali fino ad essere la scarsa esposizione del titolo già dal primo dopoguerra: uno degli aspetti caratteristici dei frontespizi musicali dopo gli anni Venti del '900 è infatti la totale mancanza di elementi iconografici o decorativi. Se in queste operazioni si può cogliere un esempio di "abbassamento" di stile in funzione della divulgazione, in altre ancora si trova la conferma che queste modifiche erano intenzionali, in funzione di precisi messaggi da diffondere.¹⁵³

Non è quindi soltanto il mutamento del gusto o l'inferiore possibilità economica dell'editore (ed eventualmente dell'autore), ma anche la minore necessità di utilizzare l'immagine per fornire messaggi supplementari e dunque la perdita di funzione dell'illustrazione stessa; ciò potrebbe essere messo in relazione anche con il diffondersi della tecnica fotografica, ma soprattutto con il fatto che la musica trova in sé la propria ragione d'essere e non è necessario trasmettere o veicolare messaggi addizionali attraverso le immagini.

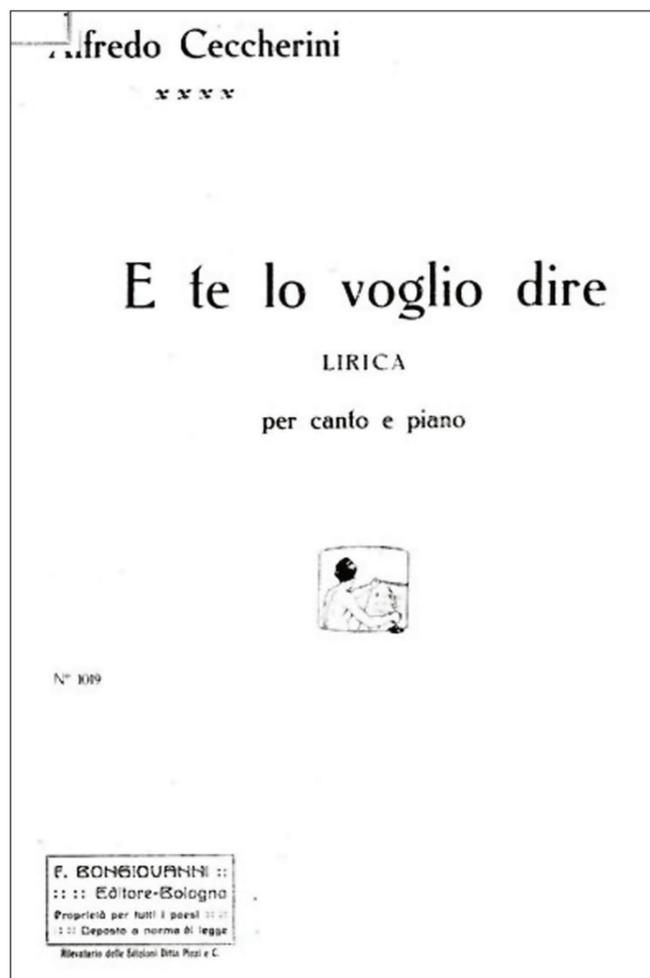


Figura 10, Frontespizio *E te lo voglio dire* di A. Ceccherini

¹⁵³ Licia Sirch, *Musica, letteratura e arti grafiche*, cit., p. 162.

Dediche

L'osservazione delle dediche,¹⁵⁴ presenti sui frontespizi della musica a stampa è risultata di grande importanza soprattutto per collocare i brani analizzati all'interno delle relazioni tra il compositore e l'ambiente culturale e musicale in cui si muoveva; in qualche caso sono state l'unico elemento per inquadrarlo in una realtà sociale o geografica in assenza di qualunque altro elemento biografico.

I destinatari delle dediche sono in larga misura donne, non solo perché una breve composizione da camera poteva costituire un dono galante per una signora, ma perché il salotto – aristocratico o borghese – è come si è visto, un microcosmo che ruota prevalentemente intorno a figure femminili. Con l'aumento della ricchezza nazionale, con un più elevato tenore di vita, le classi medie possono permettersi una nuova esistenza e alle donne viene destinata la gestione dello spazio privato quando non è ancora possibile dar loro un ruolo evidente a livello pubblico.¹⁵⁵

Spesso le romanze sono dedicate ad un esecutore di fama riconosciuta e questo dimostra il contatto diretto tra il compositore e il cantante; oppure denota la speranza che un'eventuale esecuzione del brano da parte di un interprete di grido lo possa rendere conosciuto anche fuori dall'ambiente a cui era inizialmente destinato. Vi sono dediche a interpreti che lavorano in ambito strettamente cameristico: «Alla sig.ra Bice Mililotti Reyna» dedica Alessandro Bustini, e questa è una novità della fine del secolo XIX. «Come non tutti i compositori nascono col bernoccolo dell'operista, così non tutti i cantanti possono avere le attitudini per teatro» sostiene la «Gazzetta musicale di Milano» nel 1887, testimoniando così un importante segnale di cambiamento, soprattutto nella mentalità; proprio in questo periodo cominciano ad emergere cantanti "da concerto", come allora si diceva, che trovavano la loro specializzazione e affermazione nel solo repertorio cameristico.¹⁵⁶ I cantanti si lasciano facilmente affascinare dai miraggi illusori del palcoscenico. Non è fuori dubbio ritenere che molti di essi «potrebbero invece altrimenti conseguire quella risonanza e quei materiali vantaggi [...] quando invece la musica da concerto trovasse anche per il canto un maggior numero di cultori, e quanti ne potremmo avere dotati di eccellenti disposizioni».¹⁵⁷

Questa trasformazione nella concezione dell'interprete vocale modificherà anche l'insegnamento del canto e la composizione della musica da camera, che si orienterà verso uno stile più intimo e più colto, come è stato rinvenuto in alcuni brani analizzati, che hanno una scrittura molto articolata, evidentemente rivolta ad un professionista.

La dedica può coinvolgere un aristocratico importante nella realtà sociale in cui opera il compositore, generalmente anche in questo caso sono dame dell'alta società: «Alla Principessa Pignatello Monteleone» scrive Pasquale Mario Costa che è molto ben inserito nell'ambiente della nobiltà napoletana, e «Alla Marchesa Madonnina Boito Malaspina» scrive Lodovico Alberti che vive ed opera in area milanese.

¹⁵⁴ «Le dediche, come si è visto, documentano le relazioni personali esistenti fra committenti, compositori di teatro, maestri di conservatorio, cantanti di rango e affermati dilettanti; e ne fanno chiaramente trasparire l'*humus* artistico-sociale che propiziò e definì i contorni di una fioritura editoriale molto significativa. I frontespizi, tipograficamente assai curati, sono talvolta impiegati dall'editore per fornire ragguagli al fruitore – ad esempio sulle qualifiche professionali di compositori specializzati, esterni al circuito teatrale – oppure per rendere noti i nomi di committenti e destinatari delle romanze: col che l'editore si fa semplice 'mediatore' di altre relazioni sociali». Carlida Steffan, *Cantar per salotti*, cit., p. 57.¹⁵⁵ Cfr. Michela De Giorgio, *Le italiane dall'Unità ad oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

¹⁵⁶ La più nota è senz'altro Alice Barbi (apprezzata da Johannes Brahms) a cui Giuseppe Martucci dedica *La canzone dei ricordi*.

¹⁵⁷ G. B. Nappi, «Gazzetta Musicale di Milano», Anno XLII, n. 16, 17 aprile 1887.

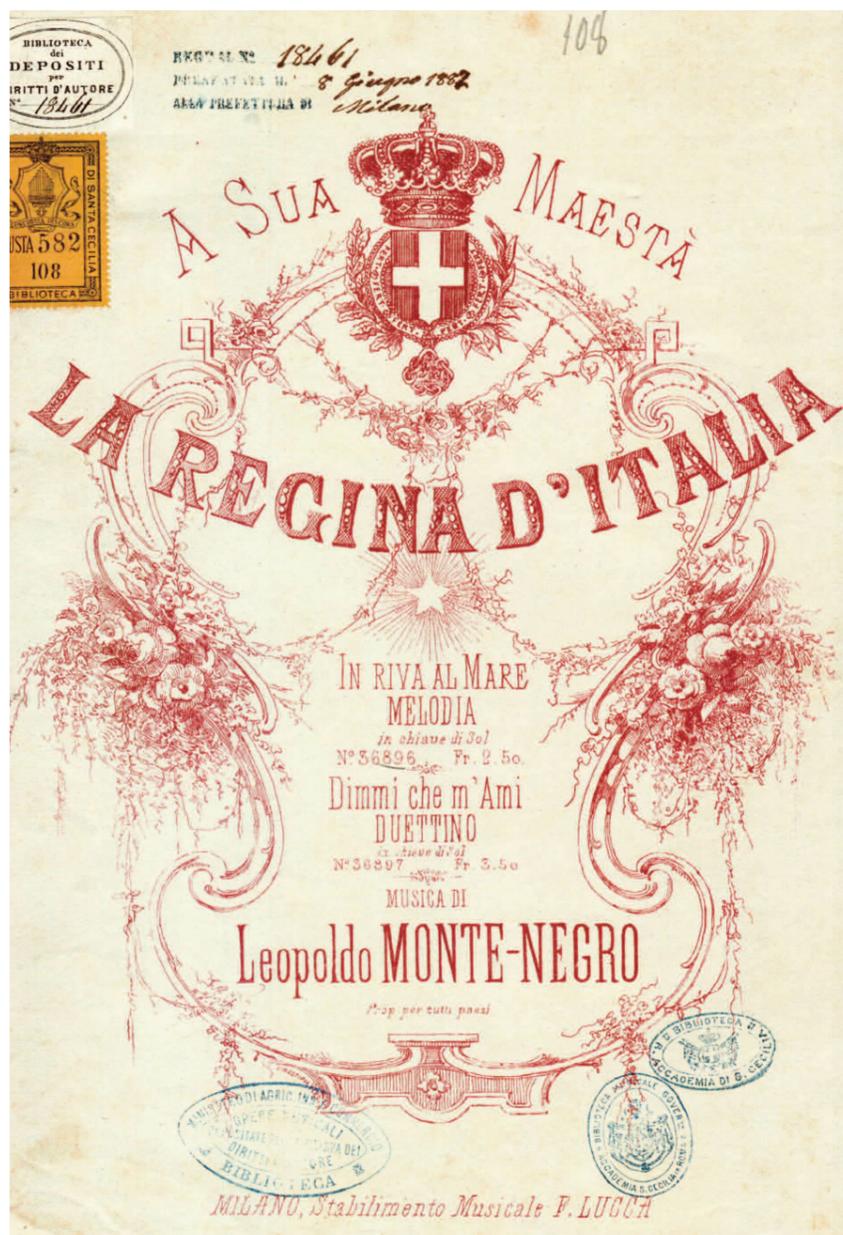


Figura 11, Frontespizio di *In Riva al Mare* di L. Monetegro

Molte dediche rinvenute nei brani su versi di Panzacchi hanno come oggetto esponenti della famiglia reale italiana, in particolare la Regina Margherita della quale sono note la passione per la musica e per il canto; «A S. M. la Regina d'Italia Maria Margherita di Savoia» scrive Guglielmo Branca per la romanza *Triste ritorno*, o Francesco Paolo Grasso che dedica «A S. M. la Regina d'Italia» la melodia *In riva al mare*; dediche che denotano anche il sincero affetto che la Regina destava negli italiani.¹⁵⁸ Il dilettantismo musicale italiano di fine Ottocento può quindi annoverare un rappresentante di rango particolare e la musica costituiva uno degli interessi più vivi della regina, che coltivò sotto diversi aspetti.

¹⁵⁸ «Margherita di Savoia ebbe a maestri per gli strumenti e per la teoria musicale, Filippo Marchetti, Giovanni Sgambati e Achille Lucidi; per l'organo Filippo Capocci, e per il canto Edoardo Vera e poi Francesco Paolo Tosti. Ella possedeva una voce di mezzosoprano di volume piuttosto scarso, ma intonata e cantava con molto sentimento». ALBERTO DE ANGELIS, *La Regina Margherita e la musica in Roma*, estratto da *Noi e il Mondo*, 1 agosto 1924, n. 8, Roma, Stabilimento Tipografico "La Tribuna", p. 4.

Moltissimi brani sono dedicati agli esecutori dilettanti, cantanti o pianisti: «Alla distinta dilettante S.ra Bice Gianese Rovero» scrive Sebastiano Margaria sul frontespizio della melodia *Mio povero amor*; «all'Egregio Dilettante Sig. Alessandro Bassi» dedica l'intero album per baritono Giovanni Battista Nappi – solo per citarne alcuni – segno di quanto fosse tenuta in conto l'esecuzione amatoriale della musica e, soprattutto, che essere dilettante era una condizione di cui andare fieri.

Alcune romanze sono dedicate a familiari, o rivolti ad altri compositori e a musicisti conosciuti e in questo caso di solito viene evidenziato il rapporto di amicizia che intercorre tra i due: «Al carissimo amico Arturo Toscanini» scrive Enrico De Leva a proposito della romanza *Cuore e Cavallo*; Marino Mancinelli dedica «Al carissimo amico Francesco Paolo Tosti» la melodia *M'amasti mai*; «All'amico Luigi Mancinelli» è dedicata la *Mattinata* di Luigi Salina.

Le dediche possono riguardare anche i letterati più in vista del momento: Ernesto Luzzatto dedica allo stesso Panzacchi la Melodia *Sul fiume*, «A Matilde Serao» è dedicato il *Notturmo* di Enrico De Leva e «a Rocco Eduardo Pagliara» è dedicata la romanza *Fior di mia vita, baci del mio core* di Gilda Ruta attiva, come lo stesso Pagliara, nell'ambiente culturale e musicale partenopeo.

Spesso, oltre alla dedica a stampa, sono state rinvenute dediche manoscritte, che sono ovviamente relative solo a quella specifica copia. Anche queste dediche occasionali hanno fornito un ulteriore elemento di collocazione geografica e sociale, sulle relazioni che intercorrono tra il compositore e i destinatari, e sul *milieu* sociale o musicale nel quale vive l'autore. Consacrare un brano ad un musicista affermato può essere utile per il giovane compositore o essere un segno di gratitudine per gli insegnamenti ricevuti.

«All'illustre Maestro Comm. Giuseppe Martucci con animo grato ed affetto offre» dedica Umberto Masetti, bolognese, al proprio maestro di composizione quando pubblica nel marzo 1898 la sua romanza *Desiderio*.

Una domanda che ci si è posta è quanto il dedicatario possa aver influito o abbia determinato la scrittura musicale di una romanza. Si è partiti dall'ipotesi che se la dedica presupponeva una esecuzione assicurata da parte di un professionista, il musicista potesse azzardare una ricchezza e un'articolazione compositiva diversa rispetto a quanto può chiedere ai limitati mezzi del dilettante. Quando invece la dedica è solo un formale omaggio o il segno di stima verso un personaggio di rilievo, non incide sulla scrittura compositiva. Questa ipotesi è tuttavia risultata attendibile solo in parte perché, se è vero che l'interprete conosciuto o il cantante in carriera poteva garantirne l'esecuzione prestigiosa e disponeva di mezzi vocali e tecnici decisamente superiori alla media, è altrettanto vero che spesso si trattava di cantanti al termine della carriera teatrale e qualche volta si rivolgevano alla musica da camera come ripiego. Un esempio è la poesia di Panzacchi dal titolo *Carmen*, che descrive poeticamente il personaggio della *Carmen* di Bizet, si è potuto verificare che le dediche sono tutte a cantanti che avevano interpretato sulla scena l'opera omonima, quindi in questo caso la dedica era sia mirata alla possibile esecuzione che come riconoscimento e omaggio alla "carriera". Va infine tenuto anche conto della volontà di emulazione del dilettante che cercava di imitare il profes-

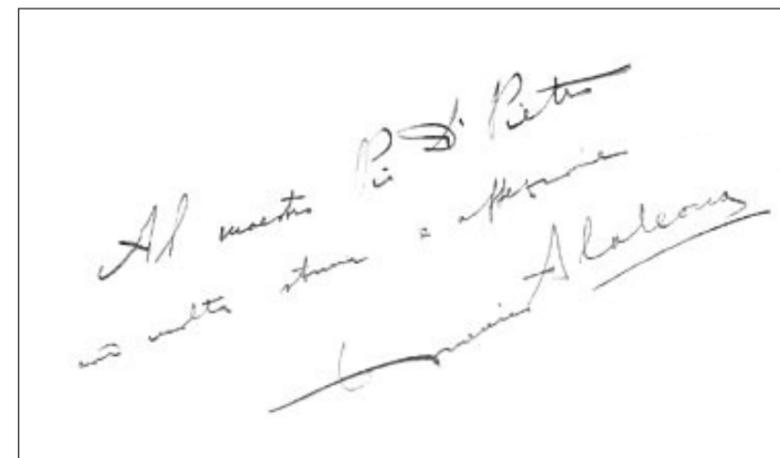


Figura 12, Dedica a Pio Di Pietro di Domenico Alaleona

sionista, sia pure con i mezzi a sua disposizione, e che non disdegnava brani che avessero determinate difficoltà tecniche.

Le romanze potevano anche essere distribuite come inserto all'interno di pubblicazioni di carattere musicale, quali «Musica d'Oggi», in cui vi troviamo *Sento che t'amo* di Fabrizio Giampietro. Mentre *Triste ritorno* di Michele Saladino viene pubblicato sull'Album Musicale «Il Trovatore» che è un “giornale musicale, artistico letterario e teatrale”



Figura 13, Frontespizio *Bologna che dorme* 1899

milanese edito da Ricordi nel 1874.

Oppure le musiche sono diffuse grazie a pubblicazioni non esclusivamente musicali o che con la musica non hanno apparentemente nessuna relazione, come ad esempio, i periodici femminili. «La moda: Il Giornale delle Dame» edito dai Fratelli Treves, è una rivista per signore apprezzata per le notizie sulle novità della moda, per i commenti sulla vita mondana, per le illustrazioni e la pregevole fattura che lo rendeva oggetto di lusso e decoro. Sulla scia dei giornali francesi che già dalla fine del secolo precedente iniziano questo tipo di pubblicazioni, «La moda» si afferma in Italia nella seconda metà del secolo seguendo attentamente le evoluzioni del gusto e del costume. Sulle sue pagine viene distribuita la romanza *D'Autunno* di Gaetano Palloni, dimostrando ancora una volta che il destinatario principale è il pubblico femminile.

Un brano musicale può quindi costituire un dono gradito alle lettrici di una rivista musicale: sul periodico umoristico «Bologna che dorme»¹⁵⁹ viene pubblicata nel 1899 la *Melodia* di Umberto Masetti, di questa rivista si riproduce un'illustrazione nella quale il disegnatore allude in maniera spiritosa alla donna moderna, da corteggiare durante una gita notturna in bicicletta.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Pubblicazione n. 25, Anno II dei Fratelli Cocchi dal 1898 al 1899.

¹⁶⁰ Si riproduce il testo di una romanza scritto da Pio Re e musicato da Renato Avena, che tratteggia le caratteristiche della donna moderna: Sfarzosa ed elegante / Mi piace di vestire / Ormai, non c'è che dire / La moda vuol così! // Spigliata cavalcare / Volare in bicicletta / Fumar la sigaretta / È moda d'oggi // ... La moda vuol la donna / Amazzone, alpinista / Scrittrice, musicista / E dottoressa ancor //.

PARTE TERZA

Uno sguardo alle realizzazioni musicali

Prima di addentrarci nel cuore di questa trattazione con l'esame di un campione tratto dalle oltre cinquecento romanze realizzate su versi di Panzacchi, è utile prenderne in considerazione i diversi aspetti, nonché i parametri musicali che costituiscono tali composizioni, per valutare come i musicisti si sono orientati tra le diverse possibilità di cui disponevano. In realtà di possibilità ne avevano diverse: mantenere vivo l'aggancio con la tradizione della musica da salotto all'italiana, aderire ai modelli che venivano d'oltralpe, essere influenzati dagli schemi derivati dal melodramma, accogliere le necessità di sperimentazione. I compositori a volte intendono confezionare un prodotto che sia aderente con le attese del pubblico, a volte invece è evidente una ricerca individuale nel linguaggio musicale, soprattutto a fine secolo e nei primi anni del Novecento.

Le scelte stilistiche sono risultate indipendenti dalla notorietà o dall'importanza del musicista che, anche se famoso, può scegliere di dedicarsi alla musica di intrattenimento o, se sconosciuto, può voler tentare di percorrere ambiziose strade innovative. La semplicità formale di Tosti, ad esempio, non esclude una profonda adesione al sentimento espresso dal testo, come la complessità armonica di altri autori può apparire solo un'esplorazione superficiale delle nuove possibilità offerte con l'allargamento della concezione tonale. Inoltre non è detto che un compositore che oggi è reputato minore lo fosse effettivamente anche all'epoca; tranne per i nomi che sono sopravvissuti alla selezione del tempo, ve ne sono alcuni oggi totalmente dimenticati che godevano di ampia reputazione. Ciò che ha permesso di distinguere i diversi brani sono le caratteristiche specifiche riscontrate nella conduzione musicale, nella scrittura vocale e pianistica, nella ricerca di aderenza con i significati più profondi del testo poetico. Sono stati rilevati brani nei quali è evidentemente più importante il fatto musicale astratto, che sembra prescindere dal testo poetico che lo suggerisce, o composizioni dove non si sa se la musica sia ornamento del testo o viceversa.

Le differenti opzioni diventano tangibili quando si prendono in considerazione gli elementi costitutivi delle composizioni (ad esempio: la lunghezza complessiva del brano, la scelta delle tonalità di impianto; le modulazioni; l'andamento melodico e le scelte relative alla conduzione vocale; le relazioni armoniche interne) che suggeriscono alle volte la volontà di esplorazione di nuovi spazi sonori, altre volte la volontà di rimanere entro i margini concessi da un linguaggio consolidato. Perfino la scelta dell'editore o le dediche possono offrire un ulteriore elemento al fine di determinare la funzione del progetto compositivo o per collocarlo in un ambito sociale definito o circoscritto.

È scaturito in maniera evidente che non è corretto attribuire alla romanza un'evoluzione in senso diacronico. Non c'è un prima o un dopo, ovvero non è legittimo sostenere che dopo una certa data (o dopo la pubblicazione di un certo brano, o dopo che un musicista ha scritto una certa composizione) la “romanza” da salotto cambia la propria identità e si trasforma in “lirica” da camera. Per molto tempo le diverse concezioni coesistono come coesistono le contraddittorie realtà sociali che determinano e legittimano l'esistenza dell'una e dell'altra in tutti i loro aspetti.

Partendo dall'osservazione dei brani reperiti è stato possibile quindi creare degli schemi interpretativi o dei modelli di riferimento utili per ordinare questo cospicuo materiale. Benché si tratti di un campione, esso è numericamente così consistente da permettere, e in qualche modo legittimare, la formulazione di alcune generalizzazioni.

Il fascino della melodia

Se l'indeterminatezza della musica si presta assai bene a rappresentare le pulsioni emotive, poiché la musica attinge all'essenza più profonda dell'animo umano, la melodia è quella che rappresenta le fonti segrete dell'io senza necessità di ricorrere alle parole o alle immagini per descriverle; questo emerge dalla lettura dei testi di composizione e di estetica musicale dell'Ottocento.¹⁶¹ Nell'Italia del periodo Romantico la melodia viene interpretata come la voce dell'individualità, del sentimento, e dell'interiorità; mentre l'armonia è vista come figlia della logica e del raziocinio.¹⁶² Che la melodia sia una caratteristica peculiare della creatività italiana è, nell'Ottocento, una convinzione fortemente radicata; viene contrapposta all'armonia che, benché riconosciuta anch'essa basata su principi naturali, è più legata all'artificio e alla razionalità: «Essa è appoggiata all'intelligenza ragionante più che al sentimento; deriva dalla complessività di certi rapporti e proporzioni»¹⁶³ connesse fra loro da leggi architettoniche e formali. Leggendo la trattatista o la critica dell'epoca, per gli italiani l'arte musicale è un qualcosa di immediato e istintuale, e la melodia costituisce l'aspetto principale dell'arte schiettamente nazionale. Questa ricerca di italianità è un aspetto per niente secondario nel momento storico che stiamo analizzando e, in qualche caso, assume un valore politico oltre che musicale.

Giuseppe Mazzini, ad esempio, sostiene che la *melodia* è l'elemento generatore della musica che rappresenta l'individualità soggettiva; egli rileva che «La musica italiana è in sommo grado melodica», identificando nella disposizione melodica uno dei caratteri propri della Nazione. Egli precisa tuttavia che non ritiene melodia sinonimo di canzonetta e cita Palestrina che «iniziò con le sue melodie la scuola italiana»;¹⁶⁴ contrapposta all'armonia, deve avere il predominio assoluto sugli altri fattori di una composizione. Amintore Galli nel 1884 definisce la melodia «bella e possente interprete dello stato morale dell'uomo»¹⁶⁵ attribuendo ad essa un valore etico perché la musica e l'arte sono indispensabili allo spirito umano.

Se e come la melodia debba avere una preminenza sugli altri parametri della composizione musicale è questione ampiamente dibattuta, visto che in essa risiedono e vengono riposte le motivazioni creative di buona parte della musica italiana, soprattutto quando legata al testo. Nei trattati di composizione, negli articoli che riguardano l'estetica musicale, è un dato scontato che gli italiani siano reputati in grado di comporre le melodie con più facilità e perfino di accoglierle meglio che altri popoli. Questo assunto, ad esempio, è confortato da quanto scrive Abramo Basevi nel *Trattato di Armonia*, in cui compendia tale opinione:

Gli Italiani godono della facoltà di percepire le melodie ad un grado maggiore forse che tutte le altre nazioni; e di qui è che in Italia si odono le più lunghe, e meglio sentite melodie, le più connesse, e divise in più parti un tutto formanti dal pubblico Italiano agevolmente compreso. E tanta è la forza di questa qualità di percezione, che i maestri italiani, anco i più mediocri, scrivono delle melodie lunghissime senza stento, sieno pure poco originali, che ciò non combatte la mia osservazione.¹⁶⁶

¹⁶¹ Cfr. ANTONIO ROSTAGNO, *Fra natura e storia: il concetto di melodia da Rousseau al positivismo*, Estratto da: *Storia dei concetti musicali*, a cura di G. BORIO, Roma, Carocci, 2009.

¹⁶² ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, Torino, EDT, 2005.

¹⁶³ ISIDORO ROSSI, *Filosofia estetica applicata all'arte musicale*, «La Musica Popolare», Anno III, n. 6, 14 giugno 1884, p. 84.

¹⁶⁴ GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della Musica*, Milano, Fratelli Bocca, 1954, pp. 148-149.

¹⁶⁵ AMINTORE GALLI, *Ortofonìa. L'armonia e la melodia*, «La Musica Popolare», Anno III, n. 5, 1884, p. 126.

¹⁶⁶ Abramo Basevi, (Livorno il 29 dicembre 1818 – Firenze, novembre 1885) Compositore e critico musicale. Cfr. ABRAMO BASEVI, *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia*, Firenze, Tofani, 1862, p. 13.

L'articolo qui in parte riprodotto è del 1862 ma mantiene la sua validità e viene confermato venti anni più tardi da Michele Ruta,¹⁶⁷ il quale sostiene che il concetto melodico è il primo elemento musicale ad agire sui sensi. Nel 1883 scrive:

La melodia, quantunque risulti da questi elementi [Tonalità, armonia, ritmo], e nasca dalle loro scientifiche leggi, pure essa spicca arditamente il volo pei geniali campi di un libero ideale; perciò in essa si incarna il principio artistico dell'arte musicale; quindi la melodia nella fusione di tutti i principi che la compongono è arte.¹⁶⁸

Ruta, nelle pagine successive, chiarisce ulteriormente il proprio pensiero, peraltro condiviso da molti: «È per mezzo della melodia, di questa celestiale favella, che l'artista svela i suoi intimi sentimenti, e li trasfonde nell'uditorio. Con essa il compositore commuove, trasporta, entusiasma il pubblico».¹⁶⁹ Egli attribuisce alla melodia la capacità di diventare una lingua universale che può essere compresa da tutti i popoli, in quanto «parla al più profondo dell'anima» e fa leva sul sentimento che «partendo dall'anima si rivolge immediatamente all'anima stessa».¹⁷⁰ Anche Ruta considera la melodia una caratteristica autenticamente italiana grazie alla quale il nostro Paese ha potuto raggiungere una indiscussa supremazia nel campo musicale. Pur rendendosi conto che l'arte musicale sta attraversando un periodo di sostanziali trasformazioni, auspica «che conservando noi italiani la nostra melodia, conserviamo la vera manifestazione dell'arte nostra, e la gloria conquistata dai nostri padri; nella trasformazione che oggi l'arte subisce non dobbiamo perdere di vista le pure fonti ove la melodia italiana attinse la sua origine».¹⁷¹

Se la melodia è il centro del pensiero musicale italiano, le sue risorse espressive sono esaltate nel momento in cui intona il testo poetico, come testimonia Benzo, sulle pagine de «La Musica Popolare», che suggerisce al compositore di «considerare la melodia come la regina assoluta della musica, darle per compagna subordinata l'armonia ed evitare ogni specie di convenzionalismo».¹⁷²

Alla melodia è intimamente associata la vocalità, anche questa vista come un elemento peculiare dello spirito italico: «La voce umana debbesi riguardare quale sovrana perché ad essa è sempre affidata la parte concettiva del componimento musicale».¹⁷³

Il canto risulta quindi il fattore più importante della composizione perché intona un testo e per «la sua indole eminentemente melodica».¹⁷⁴

Nella ricerca di innovazioni del linguaggio musicale, fortemente sentita alla fine del secolo, il primo elemento ad essere messo in crisi dai riformatori è proprio la melodia, ovvero il simbolo dell'italianità. In difesa si levano voci che inneggiano alla sua salvaguardia, quali ad esempio quella di Abramo Basevi che si scaglia fieramente contro coloro che vorrebbero scardinare la melodia dalla sua posizione di preminenza:

¹⁶⁷ Michele Ruta, (Caserta, 7 febbraio 1826 – Napoli, 24 gennaio 1896). Teorico e compositore «unisce la larghezza di vedute e principi di progresso alla severa disciplina». Pubblica diversi trattati didattici e di estetica. CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei musicisti*, Vol. II, Milano, Sonzogno, 1929, p. 422.

¹⁶⁸ MICHELE RUTA, *La melodia*, in «La Musica», Giornale di estetica e critica musicale, Anno IV, Napoli 1° Gennaio 1883 e numeri seguenti.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² G. BENZO, *Criteri musicali*, «La Musica Popolare», Anno II (1883), n. 28, 12 luglio, p. 110.

¹⁷³ ISIDORO ROSSI, *Filosofia estetica applicata all'arte musicale*, «La Musica Popolare», Anno III (1884), n. 9, 15 settembre 1884, p. 131.

¹⁷⁴ Ivi, p. 132.

Alcuni vanno oggi profetizzando certa *musica dell'avvenire*, che consiste nel torturare la melodia, forzandola ad unirsi con quelle armonie, le quali, tutto che non offendano il senso, repugnano bensì al genio di quella melodia che ne avrebbe naturalmente suggerite altre differenti; laonde torna contraffatta, e pare cangiata al tutto l'essenza sua. Si distrugga prima la melodia, ma non si alteri in così fatta maniera.¹⁷⁵

Filippo Filippi, e con lui una schiera di critici, difende le nuove strade aperte al linguaggio musicale dalla “musica dell'avvenire” proprio difendendo la melodia: «Gli avveniristi non rifuggono la melodia, anzi la cercano. Essi rifuggono la melodia plateale, volgare, quella che da alcuni vuolsi rinchiusa in otto o sedici battute, sotto pena d'ostacolo». ¹⁷⁶ È quindi la banalizzazione delle strutture melodiche, simmetriche o ripetitive, che devono essere evitate e non il gusto tutto italiano per la bella melodia *tout court* e questa considerazione sarà preziosa nelle analisi che seguono. Sarebbe interessante approfondire quanto la divulgazione delle idee sia dovuta anche al ruolo che hanno avuto le riviste nell'ultima parte del secolo, grazie alle quali circolano concetti che dagli addetti ai lavori passano al pubblico dei fruitori. Non bisogna sottovalutare infatti la funzione che ebbero i critici, quali ad esempio Filippi, nella propagazione di opinioni, spesso contrastanti, tramite gli articoli pubblicati sui periodici.

Gli inevitabili cambiamenti che sopravvivono con il Novecento, assegnano un'importanza sempre maggiore alla parte strumentale da un lato, e alla declamazione e alla frammentazione melodica in favore dell'esaltazione del testo poetico dall'altro. La perdita dei riferimenti consolidati avviene anche per il nuovo ruolo che il pianoforte assume all'interno della musica vocale, non più solo quale sostegno (più o meno valido) alla linea vocale, ma esso stesso interprete nella definizione del significato complessivo del testo.

Questa innovazione è vista con sospetto e genera non poche critiche: «Filippi traeva una serie di diffidenze verso coloro che – a suo parere – spezzavano la melodia, cioè, davano un nuovo ruolo di co-protagonista al pianoforte, indulgendo, ad una vocalità che egli intendeva come ‘drammatica’». ¹⁷⁷

Interessante una lettera di Ferruccio Busoni che testimonia un'altra posizione: egli vede la melodia sempre in lenta e continua evoluzione e nel 1913 sostiene:

In contraddizione con opinioni radicate, dobbiamo affermare che la melodia si è costantemente sviluppata, essa ha progredito in quanto linea e in quanto possibilità espressive e che è destinata a raggiungere il dominio universale nell'arte della composizione.

Busoni non nega dunque il valore né le capacità espressive della melodia, che possono esistere coerentemente allo sviluppo della musica. Tuttavia rileva anche che in certi casi la ricerca di semplicità ha condotto la melodia ad un livello compositivo di scarso pregio quando è stata separata dalle altre componenti dell'arte musicale: «La sua qualità scese al punto più basso, e la parte ad essa spettante fu la più misera al tempo delle opere “ricche di melodia” e delle composizioni da “salon”». ¹⁷⁸

¹⁷⁵ ABRAMO BASEVI, *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia*, Firenze, Tofani, 1862.

¹⁷⁶ FILIPPO FILIPPI, *Musica e musicisti. Critiche, biografie ed escursioni*, Milano, Libreria editrice G. Brigola, 1876, p. 221.

¹⁷⁷ GUIDO SALVETTI, *Il canto da camera italiano nella prospettiva europea*, in Sabine FRANTELLIZZI (a cura di), *Il Canto dei Poeti, Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, Confederazione Svizzera, Dipartimento federale degli affari esteri, 2012, p. 177.

¹⁷⁸ Lettera di Ferruccio Busoni alla moglie datata Berlino, 22 luglio 1913. In FERRUCCIO BUSONI, *Lettere alla moglie*, <<http://www.rodioni.ch/busoni/bibliotechina/lettere/gerdaEN/gerdaITA3.html>>.

Diverse ragioni concorrono a modificare la musica vocale da camera e le motivazioni che inducono tali cambiamenti possono essere culturali, sociali, economiche, ideologiche, ma insieme concorrono alla definizione di un genere che trova in quegli anni la propria identità.

Romanze su versi di Panzacchi: criteri di indagine

«Nessun poeta moderno è stato più musicato dai musicisti grandi e piccoli, [...] perché la sua poesia è musica». ¹⁷⁹ L'affermazione di Giuseppe Lipparini del 1909 è risultata vera e non solo un semplice modo di dire. Questa ricerca è apparsa subito rilevante dal punto di vista numerico: della vasta produzione poetica di Panzacchi, cento poesie hanno attirato l'attenzione dei compositori e da esse sono derivate oltre seicento tra romanze da camera e pochi lavori in altri generi musicali, soprattutto brani corali. Ma è un fenomeno rimarchevole anche per la sua persistenza nel tempo, perché, per quanto riguarda la loro relazione con la musica, questi versi hanno mantenuto la loro validità per oltre un secolo.

Le analisi che saranno offerte nelle pagine che seguono non hanno la pretesa di esaurire i complessi rapporti che ci sono tra la parola poetica di Enrico Panzacchi e la musica che da essa deriva. Oggi si tende a leggere in chiave artistica un prodotto (la romanza) che in molti casi non era nato con finalità artistiche, o perlomeno non solo con tali finalità. Quando lo studioso vive in un sistema culturale diverso da quello in cui l'opera è nata, c'è il rischio che la lettura possa rendere dominante un livello di lettura che non lo era al momento della composizione. L'opera d'arte può adempiere anche a numerose funzioni non artistiche che talvolta possono mettere in secondo piano la percezione prettamente estetica del testo. Ciò capita alla poesia di Panzacchi, che spesso è stata apprezzata quasi solo in relazione al fatto che sarebbe stata messa in musica; analogamente, il tentativo di inserire la romanza in un sistema di valori assoluti, ad esempio mettendola in relazione con altri repertori vocali da camera, ha impedito l'esatta valutazione del prodotto finale, ad esempio considerandone l'importanza sociologica. In molti casi, esaminare con obiettività tali componenti può diventare utile per gettare una nuova luce su problemi compositivi di carattere generale, quali, ad esempio, la piccola forma e la sua evoluzione nella cultura italiana.

I testi di Panzacchi, come si è visto nel paragrafo dedicato alla sua produzione poetica, hanno spesso una stratificazione di messaggi e legami profondi con la tradizione poetica italiana; non necessariamente le romanze ne scorgono e ne calcano tutte le pieghe; tuttavia, complessivamente vengono recepite correttamente attraverso una lingua musicale efficace che segue un'idea semplice e chiara e, tranne rari casi, senza la ricerca di risultati forzatamente originali.

Nelle romanze esaminate il rispetto della convenzione, legato all'obiettivo della scrittura, si intreccia con la necessità di espressione soggettiva generando spesso comportamenti musicalmente contraddittori. La ricerca o il bisogno di innovazione possono essere in contrasto con atteggiamenti più tradizionalisti, anche all'interno della stessa composizione o nel *corpus* di uno stesso autore. In altri casi la volontà di cambiamento diventa una caratteristica ripetuta nel linguaggio individuale; o, al contrario, l'imperizia o la volontà di restare agganciati ad una prassi linguistica consolidata impedisce di esplorare nuove strade e il brano resta cristallizzato nella consuetudine.

Per la valutazione delle romanze, sia dal punto di vista compositivo come in relazione alla poesia, ci si è basati per quanto possibile sui precetti diffusi dai trattati ottocenteschi

¹⁷⁹ GIUSEPPE LIPPARINI, *Elogio di Enrico Panzacchi detto da Giuseppe Lipparini nel Teatro Comunale di Bologna, li 13 giugno 1909*, Ancona, Giovanni Puccini & Figli, 1909, p. 16.

nel tentativo di darne una lettura priva degli inevitabili condizionamenti successivi.¹⁸⁰ Le interazioni fra poesia e musica sono state viste soprattutto dal punto di vista del musicista (date le competenze di chi scrive), e nelle osservazioni effettuate si è tenuto conto delle specificità del linguaggio musicale proprie del periodo: ad esempio la valutazione di alcune concatenazioni armoniche che oggi possono apparire consuete e perfino banali, potevano all'epoca essere percepite come audaci o azzardate; per evidenziare anche questo aspetto ci si è basati prevalentemente sui trattati di composizione del periodo.

Tutte le trasformazioni rilevate, l'inserimento di materiali originali, il desiderio di percorrere strade inconsuete, hanno comunque valore in un'ottica evolucionistica ma non è detto che ciò che oggi è possibile cogliere come innovativo fosse considerato tale dal destinatario dell'epoca, che ne vedeva forse solo la distanza dalla tradizione, più che il frutto di una diversa progettualità. Per contro, non è detto che ciò che oggi appare ordinario non risultasse insolito per l'utente dell'epoca. La ricerca di originalità veniva vista spesso come stravaganza o come tradimento dell'autentica italianità, concetto abbastanza difficile da riprodurre oggi non avendo una visione nazionalistica della musica. Come non è per niente detto che un compositore noto, o di valore indiscusso, avesse nella sua lingua personale per forza caratteri di novità o non utilizzasse, all'interno della propria produzione, linguaggi contrastanti.

Credo che sia un errore prospettico giudicare la romanza in un'ottica diacronica: non sempre un elemento musicale che noi possiamo individuare come "più evoluto" è davvero collocato successivamente ad altre prassi compositive che invece consideriamo passate. Come sempre, per lungo tempo vi è la coesistenza di numerose contraddizioni e continuano a convivere linguaggi diversissimi, spesso anche all'interno della poetica di uno stesso compositore.

Nell'effettuare questo percorso di indagine si sono supposte alcune questioni di base alle quali si è cercato di dare risposte coerenti. In primo luogo se sia possibile vedere l'insieme delle poesie di Panzacchi come costituenti un ciclo, ovvero se esse possono essere considerate come frammenti di un pensiero poetico complessivo di cui il musicista coglie un aspetto. Leggendo infatti sono emersi elementi strutturali simili, immagini ricorrenti o ripetute e alcune costanti linguistiche che possono ricondurre ad una visione poetica omogenea.¹⁸¹

Correlata alla prima questione è se invece sia verosimile parlare di ciclo quando uno stesso compositore realizza più brani su diverse poesie di Panzacchi e le accomuna in un album o in una raccolta. Ci si è quindi domandati quanto possa aver condizionato l'ispirazione compositiva l'omogeneità dei testi poetici e se questa omogeneità abbia condotto

¹⁸⁰ Sono stati osservati i precetti esposti in alcuni trattati di composizione o di estetica compilati nell'Ottocento: RAIMONDO BOUCHERON, *Filosofia della musica, o estetica applicata a questa arte* (di Raimondo Boucheron maestro di Cappella), Milano, Gio. Ricordi, 1842; CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841; ABRAMO BASEVI, *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia*, op. cit.; GIULIO CARCANO, *Scritti di Estetica*, Milano, L. F. Cogliati, 1894; MICHELE RUTA, *La melodia*, «La Musica» Giornale di pedagogia, estetica e critica musicale, Anno IV, 1883; ISIDORO ROSSI, *Filosofia Estetica applicata all'arte musicale*, «La Musica Popolare», vol. III, 1884; FILIPPO FILIPPI, *Musica e musicisti. Critiche, biografie ed escursioni*, Milano, Editrice G. Brigola, 1876; AMINTORE GALLI, *Estetica della Musica ossia del Bello nella Musica Sacra, Teatrale e da Concerto*, Milano, Fratelli Bocca, 1900; FERNANDO LIUZZI, *Estetica della musica*, Firenze, Studi e Saggi, Società anonima editrice "La voce", 1924. CARLO CULCASI, *Estetica dell'armonia*, Roma, Albrighi, Segati & C., 1925.

¹⁸¹ Secondo Maria Corti, è possibile applicare il concetto di macrotesto a una raccolta di testi poetici di uno stesso autore anche quando essa può essere un semplice insieme di testi riuniti per motivazioni diverse, e configurarsi come un grande testo unitario, macrotesto appunto. Il significato globale non coincide con la somma dei significati parziali dei singoli testi ma lo oltrepassa. Per essere macrotesto è necessario estrapolare un modello o una struttura generativa che lega i vari testi, MARIA CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, cit., pp. 145-146.

a una maggiore ricerca di coerenza interna o di ulteriori legami nella scrittura musicale dei singoli brani.

In alcuni casi si è riscontrato che la disposizione delle melodie all'interno della raccolta e la loro realizzazione musicale è risultata ricca di collegamenti, quasi come se le romanze fossero frammenti di un insieme complessivo. L'esempio più evidente è costituito dalle dodici liriche su testo di Panzacchi di Antonio Scontrino pubblicate nel 1889 col medesimo titolo della raccolta poetica: *Intima vita*. In Scontrino la volontà di creare un insieme omogeneo è risultata innegabile, tanto che si è scelto di analizzarlo a parte e di non metterlo in relazione con altri autori che mettono in musica gli stessi testi poetici.

Ci si è interrogati su quali elementi del testo abbia colto il compositore e se, o in che maniera, li abbia messi in risalto con la musica. Ogni testo può suggerire una serie di letture differenti; nel caso di un testo poetico reinterpretato dal musicista le diverse realizzazioni musicali possono coesistere o completarsi, perché ciascuna può coglierne un aspetto peculiare. Ma tutte le romanze, al di là delle mode e dei linguaggi individuali, hanno però in comune il fatto che sono state scritte con l'intento di essere eseguite e difficilmente nascono per puro esercizio compositivo, di conseguenza l'esecuzione potrà generare un nuovo successivo livello di lettura. Ci si è posti dunque la domanda su quali messaggi il destinatario/esecutore abbia inteso da entrambi i testi (poetico e musicale) riuniti insieme, durante le situazioni esecutive più o meno amatoriali in uso all'epoca. «Se l'evento letterario fa parte di una prassi sociale, occorre saper leggere i sistemi simbolici di quest'ultima, così come bisogna seguire la logica delle situazioni storiche, lo sviluppo delle forze e dei conflitti umani, senza ridurre la complessità del reale».¹⁸²

Nell'effettuare la lettura comparativa di questi brani si è cercato quindi di non perdere di vista lo scopo per il quale sono stati composti, qualunque esso sia: che fossero destinati al dilettante, che fossero stimolati dalle esigenze del mercato editoriale, che il musicista li componesse per proprio piacere, che fossero frutto di una riflessione teorica, a tutti è stato dato l'opportuno rilievo; non tanto per dare una sommaria nobilitazione al genere romanza, ma per evidenziare che le differenze di scrittura, di stile e di forma che esistono tra i diversi brani derivano anche dalla loro finalità; da ciò è scaturito quanto fosse composta, articolata e contraddittoria l'espressione compositiva italiana. A volte l'obiettivo è evidentemente quello di comporre musica di intrattenimento, a volte il tentativo di ampliare gli orizzonti espressivi escludendo le formule stereotipate e convenzionali, o le banali concessioni al descrittivismo o all'onomatopea.

Nel percorso di lettura si è tenuto conto di come il compositore del tempo lavorasse all'interno di un sistema di tradizioni che generavano vincoli e restrizioni; nel caso di questo specifico repertorio vi sono elementi e convenzioni legati al fine esecutivo – prassi sociale di cui oggi non sempre è facile leggere i sistemi simbolici – che senz'altro sono entrati in gioco nel processo compositivo. Da queste osservazioni è scaturito quanto fosse composta, articolata e contraddittoria l'espressione compositiva italiana.

Un altro criterio comparativo è stato la verifica di come la struttura formale della poesia abbia determinato o condizionato la struttura musicale, ad esempio mediante il rispetto della versificazione, che determina un'analoga configurazione degli elementi melodici.

Nella valutazione delle diverse intonazioni si è posto l'accento sulla maniera in cui il compositore abbia dato rilievo alle eventuali strutture interne al verso, quali ad esempio l'*enjambement* spesso presente nelle poesie panzacchiane, di come la tensione da esso generata per la sovrapposizione di un livello metrico su un diverso livello sintattico-concettuale siano state recepite, ed eventualmente rese, dal musicista. Si sono rilevate le occasioni in cui il musicista si è affidato ad una ispirazione preminentemente musicale, non

¹⁸² EZIO RAIMONDI, *Il volto nelle parole*, Bologna, Il Mulino, 2003, p.185.

facendo risaltare il significato semantico del singolo verso in favore di un'atmosfera psicologica complessiva, a volte con il fine ultimo di creare una gradevole melodia accompagnata.

Non è detto peraltro che sottolineare con la musica parola per parola o concetto per concetto sia l'unica strada da seguire per valorizzare il testo. Esso può essere esaltato da tanti altri parametri, ad esempio quello timbrico, modo di procedere proprio dei musicisti francesi, che genera un altro tipo di adesione emotiva con il testo.

Manoscritti

Molte romanze su testo di Panzacchi ci sono giunte in forma manoscritta, si tratta di 68 brani su 586. La fonte manoscritta può essere considerata più autorevole rispetto alle copie a stampa perché vi si può cogliere in maniera diretta il pensiero compositivo del suo artefice e attraverso la grafia sembra quasi di poter entrare in contatto con l'autore e il suo tempo.

I manoscritti reperiti sono quasi tutti autografi e di alcuni esiste la relativa versione a stampa; ciò ha consentito di valutare gli eventuali cambiamenti avvenuti tra la stesura iniziale e quella reputata definitiva. Altre partiture invece sono restatesi allo stato di abbozzo e vi si possono rilevare le correzioni e i ripensamenti del compositore. A volte è evidente che il manoscritto sia una copia finale, ben scritta, pronta per essere eseguita o data alle stampe; altre volte è solo un brogliaccio di studio pieno da cancellature e depennamenti in cui la grafia rivela un *ductus* rapido, quasi come se fossero solo appunti personali.

Per ragioni diverse si è potuto accertare che tutti i manoscritti rintracciati, anche quelli non autografi, sono autentici e compilati o trascritti sicuramente dagli stessi compositori. Ad esempio i quattordici brani composti da Raffaello Lazzari su versi di Panzacchi, che non portano in calce la firma dell'autore, appartengono alla collezione privata che è stata donata dai familiari alla Biblioteca Comunale di Trento e dunque l'attribuzione può essere affermata con certezza.

Le scelte dei musicisti: qualche dato

Degli oltre 600 brani censiti, più di 500 sono stati reperiti ed esaminati ma, data la quantità numerica complessiva, la varietà dei compositori e dei relativi linguaggi individuali, è stato necessario selezionare alcuni esempi ritenuti emblematici della maniera in cui i musicisti affrontano i testi di questo poeta.

Dal punto di vista geografico si è potuto verificare che Panzacchi è diffuso in tutta Italia, con una maggiore e prevedibile concentrazione nell'ambiente musicale bolognese.

I musicisti hanno inizialmente scelto le poesie che per brevità, forma, struttura metrica e per il contenuto amoroso, aderivano alle necessità proprie della musica destinata all'intrattenimento. Successivamente hanno sentito più vicine alla mutata sensibilità di fine secolo le liriche più libere nella forma in cui vi fossero presenti i temi della malinconia dai contorni indistinti, delle immagini sfocate della memoria, più vicine alla coscienza "crepuscolare". Il titolo prediletto è *Triste ritorno* che riceve trentatré intonazioni tra il 1871 e il 1934; *Chiamatelo destino*, *Desolazione*, *In riva al mare*, *M'amasti mai*, *Mentre tu canti*, *Serenata d'un angelo*, *Te lo voglio dire*, sono state fonte di ispirazione ciascuna per una ventina di musicisti; per contro *A Villa Panfilii*, *Bada Ben! Bassorilievo antico*, *Desiderio*, *Due sogni*, *Entro il portico buio*, *Frammento*, *Giovinezza*, *Il fior degli anni miei*, *Il mio cuore è uno scrigno*, *Terra e mare* e diverse altre sono state scelte da un solo compositore.

Qualche perplessità è nata dopo aver osservato la scarsità di copie delle liriche presenti

sul territorio nazionale. Tranne che per le romanze più note dei compositori maggiori, che sono in tutte le biblioteche più importanti, vi sono brani di cui esiste una copia sola e in una sola biblioteca, magari estera. Se si considera che ognuna di queste composizioni ha avuto ovviamente almeno una stampa e un certo numero di copie, il numero potenziale dovrebbe risultare rilevante e la diffusione molto più capillare. Ci si è interrogati su quali possono essere state le ragioni per le quali questo patrimonio è andato quasi del tutto perduto e la risposta risiede probabilmente nella destinazione d'uso. Il fatto che fossero musiche utilizzate soprattutto in ambito privato ha fatto sì che col mutare delle condizioni (politiche, familiari, storiche, sociali, belliche) siano state ritenute dai posteri prive di qualunque valore e siano andate disperse.

Come si è già accennato numero di titoli messi in musica è abbastanza ampio (rispetto ad altri poeti bolognesi: Stecchetti, Carducci o Pascoli): complessivamente cento poesie, di cui novantacinque scelte per le liriche da camera per canto e pianoforte.

I compositori

Scrivono romanze soprattutto gli uomini ma anche le donne. Di queste ultime di solito si sa poco, a meno che non siano figlie o mogli di compositori più noti; ma la loro presenza può costituire un ulteriore spunto di riflessione sulla posizione delle donne nella società e sulle opportunità che venivano concesse loro negli spazi privati quando non le erano consentiti quelli pubblici.

Si riportano alcuni dati sintetici:

- Le intonazioni rilevate sono complessivamente 639. Oltre a queste ve ne sono cinque che non sono state computate perché il testo non è stato attribuito con certezza a Panzacchi.
- 586 sono romanze per canto e pianoforte di cui ve ne sono 518 a stampa e 68 manoscritte; ne sono state effettivamente reperite 528.
- 294 sono compositori uomini.
- 17 sono compositrici donne. Alcune, come Elisabetta Oddone, Gilda Ruta e Giulia Recli, Pina Carmirelli, sono musiciste piuttosto note. Altre dilettanti e amanti della musica: Maria Appiano, Emma Teresa Bianchini, Anna Carpaneto Malori, Ida Correr, Alessandrina De Tchatkoff, Centa della Morea, la contessa Carolina Isolani, Ada Prodocimi, Mary Rosselli Nissim, Giulia Sacconi, Maria Salinas, Graziella Tosto, Enrichetta Umicini Ugolini.
- 6 composizioni sono per canto, altro strumento e pianoforte, segno che in certe realtà vi era la consuetudine di eseguire musica strumentale e la presenza più o meno occasionale di strumentisti: Carlo De Simone, *Mentre tu canti* per canto, violino, arpa e pianoforte; Raffaello Lazzari, *Notturmo* per canto, violino, violoncello e pianoforte; Giorgio Rossi, *Mentre tu canti* per canto, violino e pianoforte; Vincenzo Tardini, *Mio povero amor!* per canto, violino o violoncello e pianoforte; Ernesto Zucchi, *Salutazione angelica* per soprano con accompagnamento di pianoforte, harmonium e violino.
- 14 sono brani per coro composti in un lasso di tempo che va dal 1873 al 1940. È interessante il fatto che i versi di Panzacchi siano divenuti la base per la creazione di canti nazionali, cori, inni, o canti che devono essere eseguiti da complessi vocali di adulti o bambini. Nel periodo post-unitario il canto corale viene visto come un modo per consolidare gli ideali della nuova Italia ed è inserito nei programmi scolastici; ma anche durante il ventennio fascista è molto sentita la necessità di formare un repertorio musicale patriottico. Di nuovo si ricorre ai versi di Panzacchi, (ed

anche di Carducci) visto come poeta che ha vissuto la stagione postunitaria e ne ha in qualche misura incarnato gli ideali. Ad esempio la composizione di Luigi Neretti, dal titolo *Alla nuova primavera*, viene inserita nella raccolta di *Canti per la nuova gioventù d'Italia* nel 1940; come la *Canzone di Primavera* di Giuseppe Rosetta per Coro a due voci uguali con pianoforte, viene pubblicata a Bergamo nel 1943.

- Vi sono alcune composizioni per coro nate con intenti celebrativi, come il brano di Alessandro Busi dal titolo *Alla memoria di Angelo Mariani*; o quello di Alberto Franchetti, scelto per le celebrazioni legate all'ateneo bolognese, dal titolo *L'ottavo centenario dell'Università di Bologna*.

- 11 sono brani per voce solista e orchestra o voce solista e altri organici strumentali: *In alto mare* di Alessandro Busi; *Suora e Garibaldino* di Giovanni Battista Castelli; *Al Paraclete* di Ugo Della Noce; *Epicedio per i morti di Dogali* di Vincenzo Fiorentino Valle; *Al Paraclete* di Archimede Montanelli; *Dolce sera* di Ferruccio Parisini; *Al Paraclete* di Ernesto Pasini; *Sognando* di Mario Persico; *Salutazione Angelica* di Ottorino Respighi; *In riva al mare* di Domenico Tagliazucchi.

Il genere romanza è all'insegna della concentrazione; il poco tempo e spazio a disposizione impongono una maggiore sintesi rispetto ad altre tipologie musicali, sia per quanto riguarda le conduzioni melodiche che per lo sviluppo delle parti per pianoforte. La riduzione formale, e insieme la serie di inevitabili costrizioni proprie di un genere legato al testo, permettono però al compositore, almeno in certi casi, il raggiungimento di una maggiore precisione espressiva perché nelle piccole strutture può essere più semplice raggiungere un rapporto equilibrato fra forma e contenuto.

Sottotitoli

Contrariamente alla convinzione che le denominazioni di genere applicate alla musica per canto e pianoforte dell'Ottocento siano temporalmente consequenziali e quindi che ci siano prima *arie*, poi *romanze*, poi *melodie*, poi *liriche*,¹⁸³ si è potuto verificare che i sottotitoli delle differenti intonazioni musicali presentano una grande varietà terminologica svincolata dall'andamento diacronico. La scelta terminologica sembra più la necessità di una semplificazione che una vera evoluzione storica e non è detto che la predilezione per i termini *melodia* o *lirica* stia necessariamente a definire una composizione più impegnativa sul piano della scrittura o formalmente più libera rispetto al chi si avvale del lemma *romanza*.

Ad ogni modo *Romanza* è il vocabolo di gran lunga prevalente, con la sua variante *Romanzetta*; anche *Melodia* riceve molti consensi con le sue infinite varianti. Al di là delle relazioni formali su base tematica strettamente legate ai contenuti testuali – come ad esempio per la *barcarola* o per la *ballata* –, o che rinviano ai ritmi della danza: *marcia*, *walzer*, *mazurka*, *bolero*, si è avanzata l'ipotesi che la differenza semantica risieda più nella conduzione della parte vocale che nella struttura complessiva, ovvero che la classificazione del genere possa essere determinata più che altro dal trattamento della melo-

¹⁸³ Riccardo Allorto, ad esempio, suggerisce di distinguere la produzione vocale italiana da salotto in tre diverse stagioni: quella delle arie e ariette da camera composte anche dai grandi operisti (Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante), quella centrale delle melodie o romanze prodotte da autori che vedono in questo repertorio la maggiore fonte di ispirazione (Tosti, Tirindelli, Denza, Caracciolo), e, nel nuovo secolo, quella successiva delle liriche da camera (Respighi, Pizzetti, Casella). Cfr. RICCARDO ALLORTO, *La romanza da salotto in Italia nel tempo e nel clima della Belle époque*, in *Le più belle romanze della Belle époque*, Milano, Ricordi, 1995, p. IV. Tale visione strettamente cronologica è condivisa anche da altri studiosi. In realtà uno stile non esclude la compresenza di un altro, anche all'interno della produzione di uno stesso compositore.

dia e da quanto quest'ultima sia più o meno vincolata ad una pratica vocale operistica o ad una vocalità sillabica, descrittiva, legata all'immagine poetica. Ci si appoggia ancora una volta al trattato di composizione di Cesare Dall'Olio nel quale c'è un'affermazione che sembra illuminante. Nel parlare della melodia sostiene che essa vada adeguata al genere vocale di riferimento: «adattare la melodia alla poesia formando una *Romanza*, una *Canzone*, una *Melodia*, o qualunque componimento appoggiato ad una sola voce umana e compreso sotto il nome generico di *Aria*». ¹⁸⁴ Ciò conforta l'ipotesi che la scelta del sottotitolo, quando non è casuale, non determina la destinazione della composizione ma è legata più che altro alla conduzione vocale e in parte alla forma. Questo doveva essere molto chiaro all'epoca, così chiaro che non c'era nemmeno bisogno di precisarlo, tanto che nei trattati che è stato possibile consultare non vi sono delle codificazioni esplicite.

Questa ipotesi in parte concorda con le opinioni di Ildebrando Pizzetti che vede il sottotitolo come pura casualità:

Sotto il titolo della maggior parte delle *romanze da camera* dei nostri compositori si trova scritto “melodia per canto e pianoforte”. Si può fermarsi lì e non curarsi affatto di leggere oltre di chi siano e che cosa dicano i versi. La melodia potrebbe anche essere semplicemente vocalizzata e avrebbe sempre la stessa ragion d'essere. Per canto significa solamente che il musicista l'ha composta nei limiti della estensione di una voce umana. ¹⁸⁵

Datazione

Per quanto riguarda la datazione, spesso gli spartiti ottocenteschi non portano la data di pubblicazione, che viene inserita da alcuni editori solo negli ultimissimi anni del secolo; le date sono state ricavate dai numeri di lastra,¹⁸⁶ dai registri di inventario degli editori, dalla data di deposito del diritto d'autore o da altri dati eventualmente presenti in copertina, non ultime le dediche. Un elemento che ha contribuito a fornire dati utili per la datazione dei brani è stato il confronto tra le diverse stesure del testo poetico quando modificato dallo stesso Panzacchi nelle differenti edizioni delle sue poesie; se un musicista utilizza una stesura precedente può non essere un dato significativo, ma se ne utilizza una successiva si ha un buon punto di partenza per stabilire grosso modo il periodo di composizione del brano. Anche le varianti testuali possono costituire quindi un elemento utile alla collocazione temporale del brano in assenza di altri riferimenti.

Il problema della datazione è meno evidente nei manoscritti ai quali, quasi sempre, l'autore pone la data di termine della composizione. Per i manoscritti non datati è risultato tuttavia impossibile di risalire al periodo di composizione se non per grandi linee.

Le copie a stampa reperite e custodite nelle diverse biblioteche raramente sembrano essere state utilizzate dai musicisti in un contesto performativo; lo si desume dallo stato di conservazione e dalla mancanza di segni aggiuntivi. Solo in pochi casi, ad esempio per il brano di Massimo Marchisio dal titolo *Mentre tu canti*, lo spartito potrebbe effettivamente essere stato utilizzato in un'esecuzione, pubblica o privata che fosse, perché sono state rinvenute correzioni e adattamenti del testo musicale per renderlo idoneo al momento performativo. Difficile, tuttavia, stabilire chi abbia fatto tali correzioni e se i segni siano

¹⁸⁴ CESARE DALL'OLIO, *Lo studio della composizione musicale secondo i principi naturali dell'estetica*, Bologna, Zanichelli, 1888, p. 55.

¹⁸⁵ ILDEBRANDO PIZZETTI, *I versi per musica*, in *Musicisti contemporanei: saggi critici*, Milano, Fratelli Treves, 1914, p. 273.

¹⁸⁶ BIANCA MARIA ANTOLINI, *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, Pisa, ETS, 2000.

coevi alla composizione o aggiunti successivamente. Per quanto riguarda i manoscritti, sono stati rinvenuti segni con inchiostro blu in quello di Carlo De Simone dal titolo *Mentre tu canti* per voce, arpa, violino e pianoforte. Segni a matita nel manoscritto di Ettore Desderi con lo stesso titolo *Mentre tu canti*. Più facile in questi casi immaginare l'esecuzione domestica di tali composizioni.

I versi di Panzacchi, e le musiche da questi scaturite, sembrano attraversare abbastanza indenni le innovazioni linguistiche del Novecento e riescono a sopravvivere diventando una sorta di ponte fra le vecchie tradizionali forme musicali e le nuove istanze presenti nella musica vocale da camera. Ogni epoca applica i propri codici di interpretazione, evidentemente il mutato punto d'osservazione ha fornito nuove chiavi di lettura e nuove possibilità di rappresentazione musicale.

La distribuzione temporale delle liriche è stata tratta dai dati reperiti sullo spartito, dalla data di deposito del diritto d'autore o ricavata dai numeri di lastra degli editori, non è omogenea e presenta ovviamente una concentrazione maggiore nel XIX Secolo. Soprattutto nei primi venti anni successivi alla pubblicazione delle poesie, tra il 1872 e il 1890 quando escono i volumi *Piccolo romanziere* e *Lyrice*, sono il settore più consistente:

- 137 romanze composte tra il 1870 – 1880
- 154 romanze composte tra il 1881 – 1890
- 89 romanze composte tra il 1891 – 1900

Successivamente il numero di intonazioni diminuisce, anche se la poesia di Panzacchi se mantiene una sua vitalità musicale:

- 39 romanze sono state composte tra il 1901 – 1910
- 37 romanze sono state composte tra il 1911 – 1920

La produzione diviene via via sempre più esigua anche se non si estingue, perché vi sono delle propaggini fino al secondo dopoguerra e perfino in anni più vicini. Può stupire che intorno agli anni '30 o '40 del XX secolo esistano compositori che ancora si rivolgono a questo poeta, ma le ragioni risiedono probabilmente in questioni ideologiche o politiche.

- 32 romanze sono state composte tra il 1921 – 1950
- 6 dopo il 1950
- 145 romanze sono senza data recuperabile e in questa sezione sono incluse anche le fonti non verificabili o attendibili.

Il primo brano di cui si ha la data certa è del 1868, quello più recente sembra essere di Albino Toffoli del 1993, ma non è stato possibile visionare questo lavoro per poter verificare linguaggio musicale utilizzato dall'autore.

PARTE QUARTA

Un esempio di realizzazione musicale: *Mentre tu canti*

La poesia è inserita nella raccolta completa delle poesie in 2 volumi edita da Zanichelli nel 1894 nella sezione *Piccolo Romanziere* ed è formata da quattro quartine di versi polimetrici di cui il primo è settenario e gli altri endecasillabi. In essa sono armonizzati il fantasma sognato con la delineazione del paesaggio quasi pittorica, e l'identificazione del poeta con i fiori del mandorlo.

Questa poesia è un esempio paradigmatico della migliore produzione panzacchiana, un quadro di vita che ritrae il vero senza ricorrere all'artificio formale, in cui vi è una re-

lazione diretta tra il suono della voce femminile con il paesaggio primaverile, dove l'eco del canto diventa quasi un fantasma sognato:

La voce tua m'arriva
di sopra la muraglia umida e nera,
la tua voce pel caldo aere giuliva
sotto il nitido ciel di primavera.

La descrizione del personaggio di cui si ode solo il suono indistinto continua nei versi che seguono, amplificando la visione

Nell'aria si diffonde
Una gentil soavità d'amore:
Su la nera muraglia che t'asconde
Spuntan le rame d'un mandorlo in fiore;

Il mistero che circonda il volto invisibile rende sfumato il sogno d'amore:

Mai non t'ho vista in volto,
Non so s'abbi nel cor gioia o tristezza;
Ma nelle note tue, mentre t'ascolto,
Mi sembra di sentir la tua bellezza!

La chiusa è sentimentale e naturalistica di «sapore petrarchesco»: ¹⁸⁷

Quel mandorlo io vorrei
essere un'ora, per virtù d'incanti;
e su la testa tutti i fiori miei
ti lascerei cader, mentre tu canti.

Il significato ricavabile da questo primo asse semico è relativo alla natura in fiore, alla primavera, al risveglio della vita. E la primavera viene connotata come *calda, giuliva, nitida* in contrasto con la *muraglia umida e nera* che conduce all'idea del buio e dell'oscurità. Un secondo asse semico è quello relativo ai lemmi musicali: *voce, canti, note tue* che sono legati all'elemento sonoro, vitale, alla bellezza del suono. Da notare le isotopie che riguardano l'area semica del mondo vegetale: *le rame d'un mandorlo in fiore; mandorlo; fiori*. Le isotopie qui considerate hanno legami semantici a livello manifesto ma anche a livello più profondo: in questo caso vi sono due aree contrastanti, il mondo visibile, luminoso e vitale contro il mondo oscuro dell'immaginazione. ¹⁸⁸

Il tema della voce di donna che si ode di lontano è presente in molte liriche di Panzacchi, ma anche nei versi di Ada Negri di *Canto notturno* (messo in musica tra gli altri da Maria Giacchino Cusenza e Antonio Avogadro) in cui vi sono quasi gli stessi elementi: la voce femminile e la presenza dei fiori. *Palpita una canzone in lontananza / voce è di donna calda e appassionata / a me giunge un po' fioca un po' velata / fra i melagrani in fior dalla distanza*. Adriano Lenzoni compie alcune osservazioni sul significato del termine poesia "melica" applicato alle liriche di Panzacchi: «Il Panzacchi dunque le chiama

¹⁸⁷ AUGUSTO ALESSANDRI, *Il mondo poetico e umano di Enrico Panzacchi*, cit., p. 46.

¹⁸⁸ Cfr. BRUNO GALLOTTA, *Manuale di poesia e musica. Il testo poetico e il suo rapporto con la musica*, Milano, Rugginenti, 2001.

meliche. Prendiamone atto, giacché la *melica* – nota il Fanfani – è una specie di lirica, ma più dolce; quindi è sempre lirica, non poesia per musica». ¹⁸⁹ Distingue quindi la poesia destinata unicamente alla romanza per camera dalla produzione di Panzacchi nella quale i versi sono densi di significato: «poesie melodiose senza dubbio, ma che non mi pare possano dirsi fatte a apposta per essere musicate». ¹⁹⁰

Mentre tu canti viene intonata da venti diversi musicisti tra il 1886 circa e il 1941. Ecco l'elenco in ordine alfabetico:

1	ALALEONA Domenico	1881 – 1928	<i>Mandorlo fiorito</i>	A. & A. F. D, 1920	Alla Sig.na Lina Piccaluga
2	BELLISSIMO Domenico	? - ?	<i>La voce tua m'arriva</i>	Sonzogno, Milano, Supplemento de «Il Teatro Illustrato» Anno 8, n. 95 (nov. 1888)	
3	BELLUCCI Michele Attilio	Manfredonia ? - ?	<i>Mentre tu canti</i>	Manoscritto autografo, s.d.	
4	BROGI Renato	Sesto Fiorentino, 1873 - S. Domenico di Fiesole, 1924	<i>Mentre tu canti</i>	G. & P. Mignani, Firenze s.d	Al baritono Delfino Menotti
5	CORRADO Achille	? - ?	<i>Mentre tu canti</i>	G. Ricordi & C., Milano 1896, lastra 100064	
6	DE LEVA Enrico	Napoli, 1867 - ivi, 1955	<i>Mentre tu canti</i>	G. Ricordi & C., Milano 1901, lastra 103803	Al carissimo amico Carlo Clausetti
7	DE SIMONE Carlo	1862 - 1937	<i>Mentre tu canti</i>	Manoscritto autografo s.d.	
8	DELLA MOREA Centa	Valeggio, 1850 – Roma, post 1928	<i>Mentre tu canti</i>	Stabilimento Musicale Ottavio Nouvelli, Torino s.d. (post 1892)	A Enrichetta Majon Maffei di Boglio
9	DESDERI Ettore	Asti, 1892 - Firenze, 1974	<i>La voce tua</i>	[Manoscritto autografo] 2 agosto 1927	
10	GALIMBERTI Angelo	? - ?	<i>Mentre tu canti</i>	Jacques Moise Pisa Paris s.n. s.d.	Fonte non recuperabile
11	LOBETTI BODONI G.	? - ?	<i>Mentre tu canti</i>	L. Perosino, Torino 1900 ca, lastra 1337	Alla Gentil Damigella Maria Villa
12	MARCHISIO Massimo	Torino, 1860 - S. Maurizio Canavese, 1848	<i>Mentre tu canti</i>	Stabilimento Musicale F. Bianchi, Torino 1895, lastra 7747	To Miss Mary Hughes
13	NAPOLI Gennaro	Napoli, 1881 - ivi, 1943	<i>Mentre tu canti</i>	Manoscritto autografo, con data 25-10-1901	A la Sig.na Maria Longobardi, l'Autore
14	PALLONI Gaetano	Camerino, 1831 – Roma, 1892	<i>Mentre tu canti</i>	Ricordi, Milano, dep. Feb.1888, lastra 52364	All'amico Comm.re Alocci de Fuentes
15	PEDRELLI Alberto	? - ?	<i>Mentre tu canti...</i>	F.lli Cocchi, Bologna s.d., lastra 400 (ante 1886)	Alla signorina Antonietta Striani
16	ROSSI Giorgio	? - Firenze, 1932	<i>Mentre tu canti</i>	Proprietà dell'autore, Tipografia "Il Cenacolo" 1930.	A totale beneficio dell'orfanatrofio "Madonnina del Grappa" di Rifredi (Firenze)
17	SARDI Virgilio	? - ?	<i>Mentre tu canti</i>	Ettore Brocco, Venezia s.d., lastra 840 (fine XIX secolo)	Alla Gentil Signorina Maria Manara
18	TORTONE Angelo	? - ?	<i>Mentre tu canti</i>	22 aprile 1917 Proprietà dell'autore, Stabil. grafico Foà, Torino 1934, P. A.	Alla mia diletta unica sorella Luigina Matta Tortone
19	TOSTO Graziella	? - ?	<i>Mentre tu canti</i>	Tip. F.lli Amprimo, Torino 1941	
20	VOLTERRA Gualtiero	Firenze 1901 - ?	<i>Mentre tu canti</i>	Mignani, Firenze 1905	Al chiar.mo m° Carpi cav. Vittorio

Tabella 1, Mentre tu canti – intonazioni tra il 1866 e il 1941

¹⁸⁹ AUGUSTO LENZONI, *I Poeti bolognesi: Carducci – Panzacchi – Stecchetti*, Bologna, Treves, 1892, p. 20.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 23.

La prima cosa che colpisce è la persistenza del testo in un ambito di tempo molto ampio, quasi 60 anni tra le prime e le ultime composizioni. Si tratta di versi interessanti che offrono notevoli spunti e opportunità ai musicisti che ne colgono alcuni procedimenti poetici in grado di lasciare un'impronta diretta sul discorso musicale. La reiterazione di temi, motivi, figure, ritmi, crea una rete di rapporti basati sull'identità e la somiglianza; si è verificato infatti come alcune ripetizioni retoriche del testo letterario in qualche caso incidono sulla struttura musicale in parallelo o per contrapposizione. In altre realizzazioni invece le scelte appartengono in maniera specifica al discorso musicale e, svincolate da quello letterario, sono finalizzate all'autonoma organizzazione della forma. In questo percorso di similitudini o di contrasti gioca un ruolo importante anche la memoria dell'ascoltatore che percepisce le sezioni già udite, coglie le ripetizioni, le strutture, organizza il tempo e lo rende prevedibile. ¹⁹¹ La ripetizione ha dunque una funzione primaria nella romanza ed è un principio organizzativo molto sfruttato dagli autori del periodo quando ripropongono un frammento melodico o ritmico in maniera identica; tuttavia si vedrà come, nella realizzazione di questi versi, la ripetizione darà luogo anche a molteplici possibilità di variazioni del materiale sonoro, oppure le rassomiglianze tra i frammenti (che possono non essere esattamente gli stessi) attribuiscono una maggiore coerenza alla struttura musicale percepita.

La maggior parte dei brani presenta alcune battute introduttive, nelle quali, in qualche modo, si "sente" il suono della voce dell'invisibile fanciulla: i compositori cercano di riprodurre, con i mezzi a loro disposizione, il timbro, il colore o le suggestioni emotive suscitate della voce al di là del muro. Generalmente questo suono è inizialmente affidato alla parte pianistica che intona una melodia che potrà in seguito essere ripresa dal canto, che diventa a sua volta la voce del poeta; oppure potrà essere frammentata e costituire un elemento di coesione strutturale. In altri casi invece l'attenzione del compositore non è rivolta alle parole del testo ma esso costituisce quasi un pretesto per la costruzione di una buona o cantabile melodia.

Nel mettere in musica questo testo i compositori più avvertiti intuiscono l'entrata in crisi di certi modelli compositivi tradizionali che sono in via di estinzione: ad esempio escludendo la forma strofica in favore di una sorta di *durchkomponiert*, ovvero di un libero fluire degli elementi melodici legandoli allo svolgimento del testo poetico, o la ricerca di forme articolate in maniera più ambiziosa. È ragionevole intendere che i compositori avessero un ventaglio di forme disponibili e che la scelta avvenisse grazie agli stimoli formali della poesia e non per un avvicendamento delle forme, anche se è vero che storicamente la forma strofica ha preceduto la forma libera che è comunque un atto intenzionale da parte del compositore. Altri musicisti sono inclini a favorire le attese dell'ascoltatore proponendo un prodotto facilmente accettabile, per il quale esso già possedeva i codici di lettura. Vorrei ricordare, che alla musica di quel periodo si rimprovera generalmente di essersi adattata troppo al gusto del pubblico, inducendo ad una semplificazione della tecnica compositiva per seguire il necessario predominio della melodia sulla struttura complessiva. Tuttavia si è rilevato come assai di rado l'elaborazione tematica resta del tutto estranea non solo alle eventuali problematiche proposte dalla poesia, ma anche alla semplice suggestione suggerita dai versi.

L'esempio proposto in questa poesia, ovvero l'intrigante potenziale scambio tra il registro della poesia – che parla di musica – e quello della musica stessa, che però trae spunto dalla poesia, non è un esempio isolato. Anche in altre liriche di Panzacchi ci sono riferimenti ai suoni degli strumenti o alla voce femminile, anche se non sempre sembrano of-

¹⁹¹ Cfr. MICHEL IMBERTY, *Le scritture del tempo: semantica psicologica della musica*, (a cura di Mario Baroni), Milano, Ricordi Unicopli, 1990.

frir ai musicisti la possibilità di effettuare analoghi procedimenti compositivi. Gli altri testi furono probabilmente scelti per i motivi che sono stati già analizzati, per l'inclinazione generale del gusto verso le caratteristiche della lirica panzacchiana e forse anche per una molteplicità e casualità di ragioni legate al gusto.

Occorre non dimenticare che, almeno fino agli anni Settanta la partitura veniva redatta con pretese artistiche molto minori di quanto sia avvenuto in seguito: non era necessario che la composizione musicale avesse valore di per sé, costituiva piuttosto un'occasione e non un evento artistico che era nondimeno utile all'ambiente per il quale veniva composto. Col passare degli anni, avvicinandosi al '900, alla musica vocale da camera viene richiesta una maggiore autonomia e una nuova ricchezza di idee; non è più solo un prodotto da vendere plasmato per il pubblico ma può diventare il terreno per nuove sperimentazioni.

Ad esempio, dal punto di vista armonico, la classica relazione tonica-dominante può essere sostituita da gradi che indeboliscono tale polarità. Nel caso delle realizzazioni di questa poesia, che sono molto sbilanciate verso il Novecento, si è visto come un'ampia percentuale di compositori cerca di superare questa bipolarità creando relazioni di terza con le quali passare "morbidamente" da una tonalità all'altra mantenendo note in comune. Si è pensato inizialmente che questa preferenza fosse legata ai versi stessi che non presentano sentimenti contrastanti o impetuosi; si è potuto verificare in seguito che si tratta invece di una scelta verso la quale si orientano moltissimi musicisti a fine secolo.

Le realizzazioni più interessanti di questi versi sono quelle di Gaetano Palloni, Enrico De Leva, Domenico Alaleona e Carlo De Simone, ma di un certo livello sono anche quelle di Centa della Morea e di Massimo Marchisio e Angelo Tortone.

Non è stato possibile recuperare l'esatta data di composizione della "Melodia Romantica" *Mentre tu canti* di Gaetano Palloni¹⁹² ma si sa che viene depositata dall'editore Ricordi alla Prefettura di Milano il 16 febbraio 1888 e dedicata «All'amico Comm.re Alocci de Fuentes».

Tonalità: Lab maggiore – DO maggiore

Tempo: 3/4 *Andante sostenuto con sentimento*

Forma: Introduzione + ABCD

Si tratta di un brano piuttosto bello, sia nelle intenzioni e negli esiti, che rende con eleganza il significato complessivo della poesia di Panzacchi.

Il compositore recepisce il messaggio dei versi e attribuisce all'introduzione di otto battute, ricca ed arpeggiata, il compito di farci sentire la voce della donna, che, invisibile, canta dietro al muro. Con una dinamica in *pp* la voce dietro la muraglia si ode da lontano, e dà adito alla fantasia e all'immaginazione del poeta. Le figurazioni ritmiche e melodiche dell'introduzione diventano quindi materiale per l'accompagnamento della prima strofa della poesia: in questo caso è il poeta che parla, sempre in *pp*, con un canto sillabico quasi sempre fermo su una sola nota, mentre il pianoforte continua a farci sentire da lontano la voce della fanciulla.

Palloni usa alcuni procedimenti compositivi raffinati nella loro semplicità: ad esempio la distribuzione del materiale sonoro all'interno della battuta avviene in modo complementare: nell'accompagnamento c'è un'intensificazione degli elementi nella seconda parte della battuta, mentre il canto si concentra nella prima parte; ciò fa sì che non vi siano sovrapposizioni che possano limitare la libertà esecutiva, ma ciascuno mantiene la propria individualità pur essendo di sostegno all'altra parte (tecnica della contro melodia). Solo alla fine della prima strofa, sulla parola "primavera" il pianoforte e la voce propongono le stesse note all'unisono.

¹⁹² Gaetano Palloni, (Camerino, Macerata, 4 o 5 agosto 1831 – Roma, 14 luglio 1892) maestro di canto e compositore.

Le quattro strofe della poesia sono sottolineate da cambi nell'armonia: dall'iniziale LA bemolle maggiore della prima strofa, vi è una modulazione a DO maggiore con un pedale di dominante di 4 battute sulle parole "nell'aria si diffonde", che è anche l'unico momento in cui il compositore chiede una dinamica *forte*. Palloni si serve di pochi mezzi ma usati sapientemente: la seconda strofa è una descrizione dell'ambiente naturale nel quale si diffonde la voce misteriosa; ma non vi è una narrazione soggettiva da parte del poeta e il compositore lascia la linea melodica su un'unica nota, un SOL. Non c'è bisogno di articolare il canto in maniera melodica quando il testo descrive solo un'atmosfera complessiva.

MENTRE TU CANTI...

MELODIA ROMANTICA

Parole di E. PANZACCHI

Musica di G. Palloni

♩ = 50
AND^{te} SOSTENUTO

con sentimento

pp

pp

pp rall.

in tempo

Esempio musicale 1, Gaetano Palloni, *Mentre tu canti*, p. 1

Esempio musicale 2, Gaetano Palloni, *Mentre tu canti*, p. 2

Senza determinare una cesura netta tra la 2 e la 3 strofa, il compositore mantiene la stessa sostanza musicale fino alle parole “gioia” e “tristezza” e su quest’ultima entra la tonalità di DO minore con grazia ed eleganza, dopo la stasi armonica delle battute precedenti. Palloni, come molti altri compositori del periodo, per effettuare le modulazioni usa l’affinità di terza; evidentemente esaurita la forza espressiva della tensione I-V, i musicisti percorrono altre strade e cercano di allargare le possibilità dello spazio sonoro.¹⁹³

¹⁹³ DIETHER DE LA MOTTE, *Manuale di armonia*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

Nella terza strofa è il pianoforte che si incarica di riproporre la melodia che rappresentava la voce di lei; ne scaturisce una sorta di duetto perché il basso suona la stessa melodia del canto ma a distanza di ottava: il poeta ascolta la voce, entra con essa in sintonia fino a coglierne l’intima bellezza e cantare assieme a lei.

Esempio musicale 3 - Gaetano Palloni, *Mentre tu canti*, p. 3

La quarta strofa, a cui il compositore arriva senza accordi intermedi, è nuovamente nella tonalità di LA bemolle maggiore; quindi, dal punto di vista armonico il brano è tripartito. Questa tripartizione non accondiscende al testo (diviso in quattro strofe) ma non essendoci cesure nette vi è un fluire degli elementi sonori che concorrono a definire le atmosfere evocate dai versi.

Esempio musicale 4 - Gaetano Palloni, *Mentre tu canti*, p. 4

Tutta la parte finale, nonostante i tremoli del pianoforte – figurazione a cui spesso ricorrono i compositori di romanze, ma non sempre indice di buon gusto – è realizzata in maniera elegante: una sorta di duetto tra la voce di lei e quella di lui che adesso si intersecano con figurazioni a canone;

L'indicazione del metronomo (da 80 a 50) indica un rallentamento e una dilatazione dello spazio sonoro in previsione della cadenza finale. Palloni evita il madrigalismo sulle parole “ti lascerai cader” che, quasi per contrasto, ha un andamento melodico ascendente. Il punto culminante (sulla parola “lascerei”) è affidato un SOL⁴ coronato e il compositore lo sottolinea armonicamente oscillando tra primo e il sesto grado, procedimento che determina una grande tensione emotiva.

Complessivamente è un brano ben costruito anche se con pochi mezzi; non si coglie il bisogno di ricorrere a effetti scontati o alla retorica, che spesso guida i compositori di romanze del periodo, ma il risultato è sorprendente. Palloni riesce a creare alcune atmosfere sonore e timbriche che si possono riscontrare nelle melodie di Duparc, anche grazie all'apertura del registro pianistico: solo in apparenza infatti il brano ha una semplicità strumentale, perché viene utilizzata tutta la tastiera del pianoforte. Anche il testo è rispettato e non ci sono ripetizioni di versi o parole, ma tutto si svolge in maniera fluida con qualche reminiscenza pucciniana nella successione intervallare e nel prolungamento delle note alla fine di ogni frase cantata.

Esempio musicale 5, Gaetano Palloni, *Mentre tu canti*, p. 5

Enrico De Leva¹⁹⁴ compone la “Melodia” dal titolo *Mentre tu canti...* nel 1901 e la dedica «Al carissimo amico Carlo Clausetti»¹⁹⁵ noto editore napoletano.

Tonalità: FA maggiore – LAB maggiore – LA maggiore

Tempo: 12/8 *Moderato assai* – 6/8 – 4/4 *Moderato*.

Forma: Introduzione + forma aperta con differenti sezioni.

Figura 14, Enrico De Leva, *Mentre tu canti*, frontespizio

¹⁹⁴ Enrico De Leva, (Napoli, 19 gennaio 1867 – Napoli, 23 luglio 1955) Compositore. Nel 1908 fu a Londra per un'acclamata *tournee* di concerti insieme con F. P. Tosti.

¹⁹⁵ Carlo Clausetti, (Napoli, 17 ottobre 1869 – Fano, 1° agosto 1943) dottore in legge, figlio dell'editore Pietro Clausetti di Napoli, la cui ditta passò in proprietà alla Casa Ricordi di Milano. Pubblicò articoli nelle riviste «Musica e Musicisti», «Ars Labor» e «Musica Oggi». Cfr. CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, vol. 1, Milano, Sonzogno, 1929, p. 349.

La lettura che di questo testo propone Enrico De Leva presenta molti elementi interessanti e, se per un verso rientra in pieno nei canoni della romanza delicata e di buon gusto, per altri supera completamente il genere perché si discosta dalle formule della tipica romanza da salotto. Ma si discosta anche dalla produzione dello stesso De Leva, soprattutto da quella più legata allo stile della canzone popolare a cui l'autore si dedica con successo. È un brano raffinato e pieno di ricercatezze compositive, inserito a pieno titolo nello stile melodico e armonico del periodo, con suggestioni che potremmo definire "pucciniane" che evidentemente circolavano in quegli anni.

Nell'introduzione pianistica di due battute è presente una cellula melodia, formata da una quarta ascendente e una terza minore discendente, che sarà una costante per tutta la durata del brano, più o meno mascherata dagli accordi nei quali è inserita.

De Leva realizza un brano musicalmente in forma libera e mette in relazione la musica con la distribuzione delle quattro strofe della poesia di cui sottolinea, anche armonicamente, i concetti emotivi o naturalistici con differenti concatenazioni armoniche: ad esempio usa accordi di nona e di undicesima e la melodia è sostenuta da una serie di concatenazioni armoniche del tutto lontane dalla tradizione romanzistica italiana.

Al carissimo amico CARLO CLAUSETTI
MENTRE TU CANTI....
MELODIA

Versi di ENRICO PANZACCHI *Musica di* ENRICO DE LEVA

legatissimo l'accompagnamento

MODERATO ASSAI *P*

CANTO

La vo - ce tu - a m'ar -

- ri - va Di so - pra la mu - ra - glia u - mi - da e

Esempio musicale 6, Enrico De Leva, *Mentre tu canti*, p. 1

De Leva non attribuisce una melodia riconoscibile alla voce che si ode dietro la muraglia, ma la prima la seconda strofa della poesia sono rese omogenee dalla cellula melodica, che diventa quasi un richiamo rivolto verso la sensibilità e il cuore del poeta.

La prima strofa, in FA maggiore, presenta alcune raffinatezze nell'armonia che sostiene le parole "sotto nitido sol di primavera", che sono sottolineate da nonne maggiori e minori e concatenazioni (uso della dominante secondaria) che sono proprie del modo di procedere di Puccini, ad esempio in Boheme.¹⁹⁶

(Mimi tace: Rodolfo lascia la mano di Mimi, la quale indietreggiando trova una sedia sulla quale si lascia quasi cadere affranta dall'emozione)

Figura 15, Puccini, *Bohème*

De Leva:

- li - va So - to il ni - ti - do sol..... di pri - ma -

- ve - ra..... Nell'a - ria si dif -

come prima

come prima *P*

Esempio musicale 7, Enrico De Leva, *Mentre tu canti*, p. 2

¹⁹⁶ *Bohème* viene composta da Puccini tra il 1893 e il 1895 e rappresentata nel 1896 a Milano.

Anche De Leva usa la relazione di terza sulle parole “mai non t’ho vista in volto” per modulare dalla tonalità di FA maggiore a LAB maggiore e introdurre la terza strofa della poesia. Questa è resa in una maniera differente rispetto alle precedenti; il tempo diventa *moderato*, il ritmo di 12/8 del pianoforte è sovrastato dal 4/4 della melodia, con uno slittamento percettivo degli accenti metrici. Dal punto di vista melodico, la progressione porta il tempo in *accelerando* e il brano riceve un impulso ritmico e dinamico.

Nell’ultima strofa l’autore intensifica la parte pianistica tornando al *Tempo I*; inizialmente in LA maggiore per le prime tre battute, torna successivamente in FA maggiore e si avvia a preparare il bel finale. La cellula “richiamo”, che si era sentita nelle prime due strofe, ricompare sulle parole “mentre tu canti”. Dal punto di vista armonico, la realizzazione di questa strofa è molto particolare perché si discosta dallo stile proprio delle romanze da salotto grazie alla ricchezza accordale: il materiale è lo stesso della parte pianistica della prima strofa ma inserito all’interno di accordi alterati da cromatismi interni senza una specifica funzione armonica, che ricordano il modo di procedere di Rachmaninoff.

Esempio musicale 8, Enrico De Leva, *Mentre tu canti*, pagina conclusiva

Le ultime due righe hanno un carattere di originalità degno di menzione, sia per la presenza di successioni di quarte vuote nell’accompagnamento, quali sostegno alle parole “mentre tu canti”; sia perché le tre battute finali, costruite su un accordo alterato difficile da collocare in un sistema tradizionale, nascondono – come una memoria – un frammento del tema che aveva già esposto nel corso della composizione.

Il “Canto” dal titolo *Mandorlo fiorito* di Domenico Alaleona¹⁹⁷ viene composto nel 1920, dedicato «Alla Sig.na Lina Piccaluga» e pubblicato dall’editore De Santis di Roma lo stesso anno.

Fa parte della raccolta *Albe. Sei canti per una voce e pianoforte* che comprende: *Paesaggio lunare* e *Povera nonna* su versi di Gabriele D’Annunzio; *Storia quotidiana* su versi di Giovanni Marradi; *Pagina d’album* su versi di Lorenzo Stecchetti, e *Nebbia* su versi di Enrico Panzacchi. La versione reperita presenta una dedica manoscritta «Al Maestro Pio Di Pietro con molta stima ed affezione Domenico Alaleona».¹⁹⁸

LABE (D'Annunzio)
ANA (Marradi)
... (Panzacchi)
M... (Stecchetti)
FO... (Panzacchi)
!... (D'Annunzio)
Tutti i canti riuniti	
Lamento	
.....	

Figura 16, Domenico Alaleona, Frontespizio

¹⁹⁷ Domenico Alaleona (Montegiorgio Piceno, 16 novembre 1881 – ivi, 28 dicembre 1928) Organista, musicologo e compositore. Cattedratico al conservatorio di Santa Cecilia come insegnante di Storia ed Estetica della musica, precursore dello studio degli aspetti tecnici della musica, introducendo termini allora inediti come la dodecafonìa. Collaboratore e critico musicale per varie riviste e giornali. Cfr. CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, vol. 1, op. cit., pp. 23-24.

¹⁹⁸ Pio Di Pietro, docente a Conservatorio S. Cecilia in Roma. (Roma, 3 agosto 1862 – ?) Autore di un libro di fisiologia del canto dal titolo *Janua Cantus* (Ricordi 1935).

Domenico Alaleona merita una attenta considerazione anche per la ricerca estetica e teorica che il compie nell'arco della sua vita. Egli pubblica nel 1911 due saggi di tecnica compositiva, nei quali effettua una riflessione su nuovi possibili processi di elaborazione musicale che lo conducono al superamento delle tecniche compositive tradizionali. Il primo, pubblicato nel 1911, ha il titolo *I moderni orizzonti della tecnica musicale. Teoria della divisione in parti uguali*, nei quali teorizza la dodecafonia, la divisione della scala in dodici semitoni, il superamento delle ormai superate tonalità in favore di nuovi ordini sonori. Il secondo saggio, dal titolo *L'armonia modernissima. Le tonalità neutre e l'arte di stupore*,¹⁹⁹ contiene ulteriori riflessioni sulla nuova interpretazione delle funzioni degli accordi e introduce nuove nomenclature per le tonalità: bifonie, trifonie, tetrafonie, esafonie, dodecafonie.

Quello che interessa in questa sede, al di là di una generica curiosità verso un musicista che era proiettato nell'esplorazione e nella teorizzazione di nuovi linguaggi musicali, sono alcuni enunciati, che costituiscono la base del suo edificio concettuale, che è possibile applicare alla romanza che qui viene presa in esame. Egli teorizza la «percezione colorata dei suoni», ovvero associa le sensazioni ottiche alle sensazioni musicali che, sia pure con alcune individuali interpretazioni, possono essere codificate e dotate di significato specifico.²⁰⁰

Do magg., limpido acqua; *sol magg.*, rosa; *re magg.*, turchino cupo (cielo limpido di notte); *la magg.*, giallo brillante; *mi magg.*, rosso sanguigno; *fa magg.*, bianco giallognolo (porcellana in trasparenza); *si magg.*, verde; *mi magg.*, lilla; ecc. I toni minori mi danno sensazioni che sembrano senza rapporto con quelle prodottemi dalle tonalità maggiori relative e sulla stessa base, talvolta ne appaiono un impallidimento o una combinazione: per esempio, *la min.*, giallo paglia; *sol min.*, verde pallido; *fa min.*, azzurro. Comesi vede, l'ordine dei colori non corrisponde affatto a quello dello spettro, e sarebbe sciocco pretendere ciò.²⁰¹

La sua ricerca procede anche nel campo dell'armonia che viene rivisitata secondo i suoi sistemi "esafonici" o "ennefonici" dove ogni accordo può avere moltissime sfumature di colori:

Tutto il fascino, tutta la squisitezza, tutta la potenza espressiva ed artistica dei nostri sistemi sta nel passaggio graduale, degli ordini sonori risultantine, ad un'altra delle tonalità cui possono accedere: passaggio che avviene per insensibile modificazione del sentimento (e della intonazione) all'infuori di ogni pregiudizio di legami armonici.²⁰²

Altra originalità di Alaleona è il reputare i suoni di una data melodia riuniti in un accordo che la rappresenta e che diventa l'accordo specifico di "quella" melodia. Per quanto riguarda *Mandorlo fiorito*:

Tonalità: LA maggiore
Tempo: 6/8 *Andante quasi allegretto*
Forma: aperta

¹⁹⁹ Entrambi pubblicati sulla «Rivista Musicale Italiana», XVIII, 1911, pp. 769-838.

²⁰⁰ Sulla suggestione prodotta dai suoni in ambito visivo si veda l'articolo di CESARE LOMBROSO, *Le più recenti inchieste scientifiche sui suoni e la musica*, «Rivista Musicale Italiana», Vol. I, Anno 1894, pp. 117-130.

²⁰¹ DOMENICO ALALEONA, *I moderni orizzonti della tecnica musicale*, «Rivista Musicale Italiana», XVIII, 1911, pp. 389 nota.

²⁰² DOMENICO ALALEONA, *Le tonalità neutre e l'arte di stupore*, «Rivista Musicale Italiana», XVIII, 1911.

Volendo applicare il suo sistema analitico al brano in questione, esso potrebbe essere innanzi tutto di colore giallo paglia, essendo nella tonalità di impianto di LA maggiore. Anche la presenza dei cromatismi, che non sono di tipo wagneriano, portano all'estremo limite le tensioni create dalla dissonanza ma la musica non è direzionale. Alcuni compositori alterano una nota affinché conduca verso una risoluzione più o meno prevedibile, Alaleona altera le note senza avere come fine la creazione di una tensione che deve essere risolta, ma genera il "colore" dell'accordo che non induce ad una prevedibilità della sua musica. Il compositore cerca un'aderenza della struttura musicale alle necessità emotive del testo e realizza questa intenzione sia con le concatenazioni armoniche che con interessanti accompagnamenti pianistici, molto curati, che presentano tratti di modernità.

5. Mandorlo fiorito
Alla signorina LINA PICCALUGA
DOMENICO ALALEONA

Andante quasi allegretto (♩. = 56-58) *con soavità e freschezza*

PIANO.

Esempio musicale 9, D. Alaleona, *Mandorlo fiorito*, p. 1

Nelle cinque battute di introduzione pianistica in LA maggiore (*giallo brillante*), in un tempo *andante quasi allegretto*, il linguaggio armonico è tradizionale e la melodia, quasi popolare, risulta di voluta semplicità. Questa situazione, con l'elaborazione del materiale sonoro (in particolare un intervallo ricorrente di terza), si protrae fino alla battuta 20.

La seconda strofa parte da un tranquillo MI maggiore (*rosso sanguigno*, secondo la sua teoria dei colori), poi però la tonalità comincia a dissolversi, dalla battuta 28, con una serie di modulazioni successive sempre più ravvicinate: il canto della fanciulla si diffonde per l'aria e genera nel poeta un sentimento amoroso, soprattutto quando vede spuntare i rami fioriti del mandorlo. La parte pianistica unisce elementi ritmici, propri della prima parte, con un pianismo più elaborato che ricorda alcuni modi di procedere di Robert Schumann.

Esempio musicale 10, D. Alaleona, *Mandorlo fiorito*, p. 2

Prima della terza strofa della poesia vi è un interludio strumentale di cinque battute che si conclude nella tonalità di FA maggiore (*bianco giallognolo, porcellana in trasparenza*).

Esempio musicale 11, D. Alaleona, *Mandorlo fiorito*, p. 3

Segue una modulazione transiente ottenuta per relazione di terza alla tonalità di LA minore (*giallo paglia*), sulle parole “mai non t’ho vista in volto”: il poeta percepisce la voce della fanciulla ma non può vederla e il colore da giallo brillante diventa un giallo pallido.

Su queste parole, nell'accompagnamento accordale, cominciano a perdersi le relazioni armoniche e dove il poeta “non vede” il volto della fanciulla e non ne conosce i sentimenti, non c'è una vera e propria tensione tonale ma solo l'immaginazione indeterminata.

Esempio musicale 12, D. Alaleona, *Mandorlo fiorito*, p. 4

Tornano i legami armonici classici sulle parole “mi sembra di mirar la tua bellezza” (ripetute 2 volte in maniera diversa) con la sovrapposizione tra la parte pianistica che ha un andamento in 6/8 e il canto la cui scrittura determina un andamento in 2/4 che determina uno spostamento di accento. La seconda volta in cui viene esposta la parola “bellezza” vi è una successione di tre settime diminuite che fanno perdere il senso della tonalità perché in esse sono presenti tutti e 12 i semitoni, ovvero – secondo le teorie di Alaleona – tutta la gamma cromatica della percezione *colorata* della scala.

Interessante il fatto che il compositore modifichi la poesia, il cui testo originario è: “mi sembra di sentir la tua bellezza”. Il poeta “sente” la bellezza della persona attraverso il suono della voce; il musicista “mira” la bellezza della persona attraverso l'immagine che la voce produce in lui; ovvero, anche in questo caso, associa le sensazioni ottiche alle sensazioni musicali.

Tra la terza e la quarta strofa vi è un interludio di 4 battute in cui il compositore ripropone la melodia iniziale, ma all'8^{va} inferiore, e tutto viene dilatato dalla prima nota coronata (M³).

Esempio musicale 13, D. Alaleona, *Mandorlo fiorito*, p. 5

Nella quarta strofa il canto si cristallizza su una nota sola e l'accompagnamento ripropone l'incipit melodico. Ritornano elementi già sentiti in altre sezioni del brano: ad esempio sulle parole “e sulla testa tutti i fiori miei” viene riproposto l'accompagnamento che era già stato esposto sull'immagine dei fiori del mandorlo.

Il finale è costruito bene e con eleganza senza ricorrere a cadenze o note coronate, come spesso si trovano nei brani vocali, che danno modo al cantante di dispiegare la voce. Segue una coda di otto battute con stesso materiale tematico dell'introduzione.



Esempio musicale 14, D. Alaleona, *Mandorlo fiorito*, p. 6

L'infinità di indicazioni agogiche, sparse per tutta la durata della composizione, indica che il compositore richiede un'esecuzione nella quale vi sia intensità e nello stesso tempo libertà interpretativa.

Di Carlo De Simone²⁰³ è stato reperito il manoscritto autografo del brano dal titolo *Mentre tu canti* per voce media, violino, arpa e pianoforte. L'autore scrive sul frontespizio:



Figura 17, Carlo De Simone, *Mentre tu canti*, frontespizio

²⁰³ Di Carlo De Simone (Napoli, 1862 – ivi, 1937) non è stato possibile reperire ulteriori elementi biografici. Oltre alla romanza sopra citata ha composto su versi di Lorenzo Stecchetti: *Dolce melanconia*: "Un organetto suona per la via", *O fiorellin di siepe*, *Quando tu sarai vecchia*.

poesia di Enrico Panzacchi / illustrata musicalmente da Carlo De Simone.

Purtroppo non è stato possibile risalire in nessun modo alla data di composizione, visti i pochi elementi biografici di cui si dispone per questo autore. Dal linguaggio musicale utilizzato sembra comunque accettabile l'ipotesi che il brano possa essere stato composto nell'ultimo decennio del XIX secolo. Non è nemmeno precisata dall'autore a quale tipo di voce sia dedicato, ma la scrittura, l'estensione e la tessitura potrebbero far pensare anche ad una voce maschile. Inoltre deve essere stato eseguito, anche se forse solo a livello domestico, perché in partitura vi sono dei visibili segni aggiuntivi fatti con il lapis e con la matita blu che propongono interessanti modifiche esecutive.

Tonalità: FA maggiore

Tempo: 3/4

Forma: aperta

La forma è abbastanza libera e legata più allo svolgimento dei versi che alla ricerca di una struttura preconstituita e l'interesse risiede proprio nell'aderenza fra il testo di Panzacchi e la varietà delle risorse musicali utilizzate.

Il canto è preceduto da un'introduzione, di 18 battute, dove violino, accompagnato solo dal pianoforte, canta una melodia che stilisticamente può evocare una canzone napoletana. È la voce della fanciulla che si sente dietro il muro e gli elementi melodici e ritmici di queste battute saranno riproposti nel corso di tutta la composizione come elemento unificante tutte le volte che i versi faranno riferimento alla voce di lei.



Esempio musicale 15, Carlo De Simone, *Mentre tu canti*, introduzione e entrata della voce

A battuta 19 entra il canto vero e proprio, ovvero la voce del poeta che si rivolge alla fanciulla misteriosa, accompagnata da tutti gli strumenti insieme.

In realtà, nel corso di tutto lo sviluppo, ogni strumento seguirà un proprio pensiero e avrà le proprie caratteristiche: la linea melodica più mossa rimane al violino, che del resto rappresenta la voce di lei, mentre al canto vero e proprio è lasciato quasi un ruolo di commento o di esposizione dei fatti, grazie ad un andamento semplice a ad una scansione prevalentemente sillabica. Dal punto di vista armonico, la successione accordale delle prime 19 battute viene riproposta identica nella prima parte della composizione, quando viene esposto il primo verso della poesia. In questa parte, la voce a volte dialoga con il pianoforte, con il quale scambia elementi melodici, a volte interagisce con il violino; la voce della fanciulla sembra rispondere con il suo canto all'animo del poeta che le si rivolge con il pensiero.



Esempio musicale 16, Carlo De Simone, *Mentre tu canti*, interludio

Al termine della prima quartina della poesia vi sono otto battute di interludio modulanti, nel quale suonano soltanto l'arpa e il violino questa breve sezione termina con un accordo di settima di dominante che conduce alla tonalità di *si*b maggiore che caratterizzerà la seconda strofa della poesia. Il testo di questa sezione è molto vago, vi è una descrizione naturalistica dell'ambiente nel quale si muove l'io narrante: un'aria serena sembra diffondere la possibilità dell'amore. Questa atmosfera rarefatta è resa molto bene dal musicista che attraverso l'indeterminatezza armonica sembra voler sottolineare le parole della poesia che non hanno nulla di soggettivo. Una breve cadenza sulla parola "amore" aiuta la modulazione e sottolinea il sentimento che appartiene a tutta la natura che circonda il poeta.

Dopo questa sezione vi è un secondo interludio di 4 battute che introduce la terza strofa della poesia dove ritorna la narrazione individuale. In questi versi vi è un continuo pas-



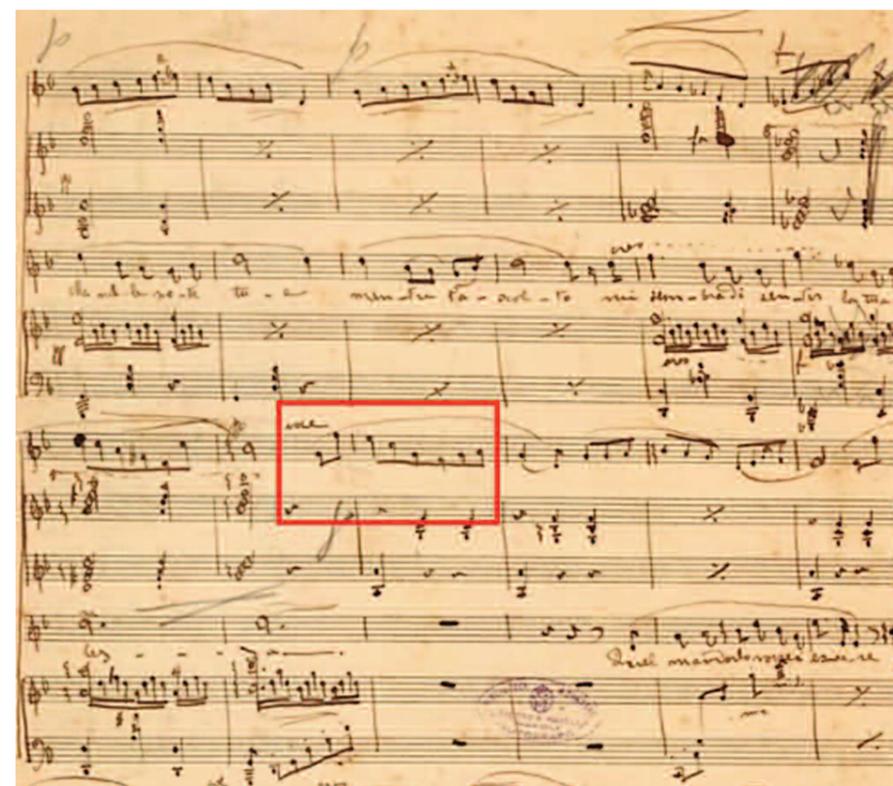
Esempio musicale 17, Carlo De Simone, *Mentre tu canti*, p. 3

saggio dall'io del soggetto e il *tu* rivolto al personaggio senza volto: *io* non ti ho vista, *io* non so cosa hai nel core, *io* t'ascolto, contro: non *ti* vedo, cosa *tu* hai nel core, le note della *tua* voce, la *tua* bellezza.

Per dare importanza a questa duplice dimensione narrativa e al cambio di atmosfera che ne deriva, il musicista modifica la scrittura del pianoforte (sulle parole: "mai non t'ho vista" propone un accompagnamento mai visto prima) che arricchisce con figurazioni formate da quartine di semicrome, mentre l'arpa accompagna il violino con una serie di terzine arpeggiate.

Le parole che il compositore sottolinea armonicamente sono: *gioia*, con un accordo di settima di dominante che ha una risoluzione cosiddetta "eccezionale" sulla parola *tristezza*, il cui accordo cancellato in parte da una macchia di inchiostro è quello di *LA* maggiore; ciò gli consente di evitare la banale armonizzazione – che si è rilevata nei compositori meno avveduti – dell'accordo maggiore sotto la parola *gioia* e quello minore sotto la parola *tristezza*. In questa sezione spesso la voce è raddoppiata dal pianoforte, quasi a voler rinforzare l'opposizione dei due sentimenti. Grazie all'uso di una serie di dominanti secondarie si giunge alla tonalità di *SOL* minore sulle parole "ma nelle note tue" in cui il violino riutilizza materiale tematico già sentito nell'introduzione e già esposto anche dal pianoforte: ovvero la voce di lei dietro la muraglia.

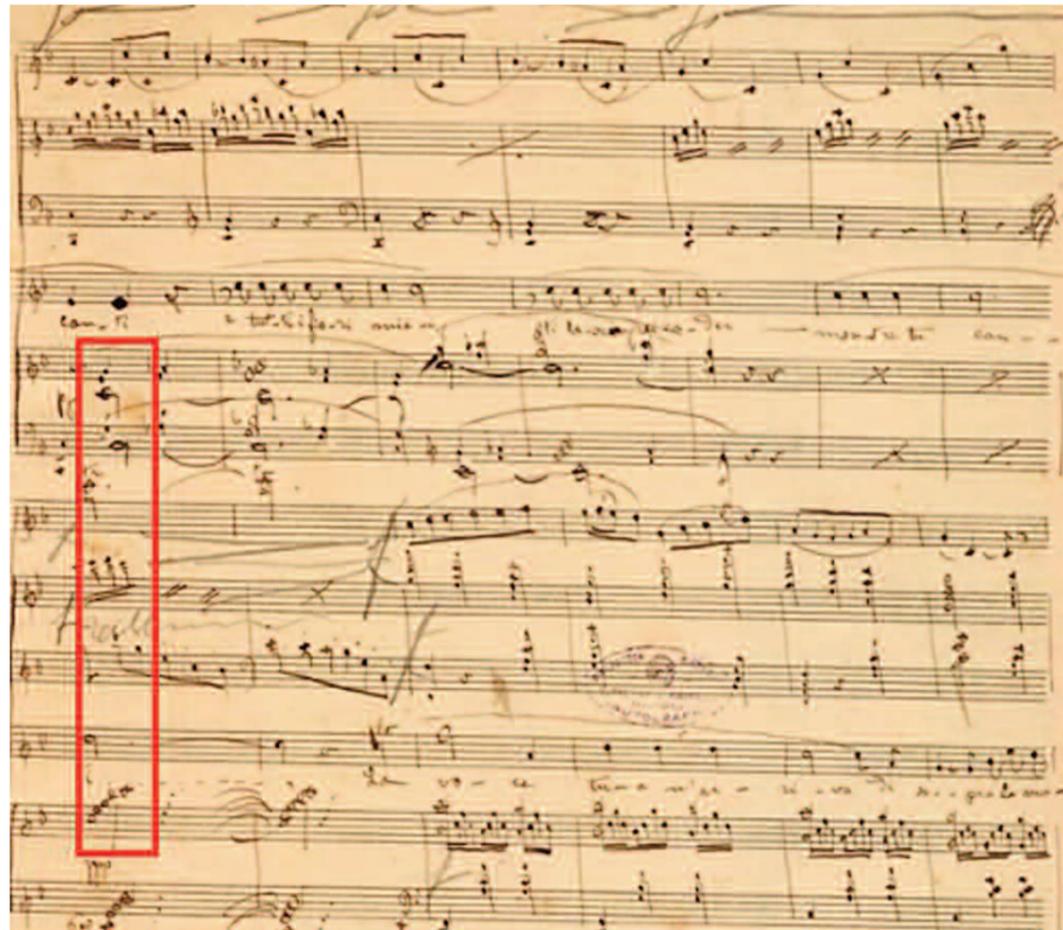
Interessante, al termine di questa sezione come viene trattata la parola "sentir la tua bellezza", punto culminante della narrazione: il poeta immagina la bellezza della fanciulla solo attraverso il suono della sua voce. Il compositore evita di sottolinearla con un acuto, (procedimento che sarebbe stato prevedibile perché viene da una progressione ascendente), ma la richiude melodicamente su una sola nota, un *RE*, della durata di due battute sostenuto da un semplice accordo di *SOL* minore; quasi un ripiegamento su sé stesso, come dire che la bellezza di lei è solo immaginata, perché è una bellezza che lui "sente" ma non può vedere realmente, è una bellezza sonora che viene trasferita nel volto.



Esempio musicale 18, Carlo De Simone, *Mentre tu canti*, p. 4

Dopo una battuta di pausa inizia la quarta sezione della poesia che corrisponde alla quarta sezione della composizione musicale. In essa vi è una nuova scrittura del pianoforte che diviene quasi scarnificata e suona una nota alla volta con indicazione di *staccato*. Il canto diviene molto sillabico con un andamento poco melodico e intervalli ampi in contrappunto con il violino che inizia la propria melodia con un intervallo di settima ascendente che va sul successivo semitono discendente per moto contrario. Interessante che su questo intervallo il compositore scriva la parola *voce*, chiarendo, se ci fossero stati dei dubbi, la sua intenzione di rendere con la melodia del violino la voce di lei. È un intervallo caratteristico e già udito, con cui aveva aperto anche la terza sezione della poesia. Il poeta vorrebbe diventare mandorlo per lasciar cadere i suoi fiori sulla testa della fanciulla. Nessuna descrizione: è un sogno, è un incantesimo e non ha bisogno di commento musicale.

Il tempo diventa il tempo della fantasia e il materiale sonoro diventa rarefatto: tutto si concentra intorno alla nota DO suonata dal violino all'ottava, e il canto resta fermo su un'unica nota senza procedimenti retorici o sottolineature delle parole "ti lascerei cader"; la voce del poeta conclude il testo sulle parole "mentre tu canti" e intanto il violino trilla sull'acuto la sua nota DO.



Esempio musicale 19, Carlo De Simone, *Mentre tu canti*, p. 5

Quest'ultima parte è la più ricca di segni esecutivi a matita, indicazioni agogiche e cancellature, che fanno pensare ad una possibile avvenuta esecuzione.

Ma la composizione non termina assieme ai versi della poesia e vi è una ripresa della prima strofa che viene ripetuta identica dalla voce e dal violino, ma non dal pianoforte che modifica e arricchisce il suo accompagnamento con le quartine di semicrome. La ripropo-

sizione della parola "primavera" avviene con una serie di varianti che servono per concludere sulla nota acuta LA che ha tuttavia la possibile opzione su un registro inferiore. Ma questo punto non costituisce la cadenza finale perché segue un vocalizzo eseguito sulla vocale *a*, in cui la voce e il violino interpretano la stessa melodia che passa dall'una all'altro con ingressi a canone. L'incantesimo descritto dai versi è infine avvenuto, il poeta si è trasformato nei fiori del mandorlo e può intendersi e dialogare con la voce sconosciuta.



Esempio musicale 20, Carlo De Simone, *Mentre tu canti*, sezione finale

Vincenza Garelli della Morea, o Centa Della Morea,²⁰⁴ come l'autrice amava farsi chiamare, dedica questa composizione «A Enrichetta Majon Maffei di Boglio».²⁰⁵ Il brano viene composto subito dopo il 1892 perché il numero di lastra 19 è relativo ai primi anni di attività dell'editore Ottavio Nouvelli,²⁰⁶ ma anche le sue scelte musicali utilizzate – al-

²⁰⁴ Centa della Morea, pseudonimo di Vincenza Garelli della Morea (Valeggio, novembre 1850 – Roma 1924), studia sotto la guida di Carlo Pedrotti, di Giovanni Bolzoni e di Giovanni Sgambati. Compositrice prolifica e di successo. ALBERTO DE ANGELIS, *Dizionario dei musicisti*, Roma, Ausonia, 1928.

²⁰⁵ Di nobile famiglia sabauda, figlia di Vittorio Amedeo Maffei di Boglio e della contessa Rosa Maria Caterina Porporato d'Alma.

²⁰⁶ L'editore Ottavio Nouvelli (Torino, 1853 – Varsavia, 1901) attivo nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Nel 1892 fondò e diresse a Torino il giornale di musica e letteratura «Avvenire Artistico» al quale allegava un brano di musica della propria edizione. Cfr. BIANCA MARIA ANTOLINI (a cura di), *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, cit., pp. 248-249.

meno nell'introduzione – fanno intendere che il brano può essere collocato alla fine del secolo perché risente delle modificazioni che sono in atto nel linguaggio della romanza.



Figura 18, Centa della Morea, *Mentre tu canti*, frontespizio

Tonalità: FA maggiore

Tempo: 6/8 *Andante cantabile*

Forma: introduzione + forma aperta

È una composizione che ha una parte iniziale di un certo interesse perché presenta otto battute di introduzione pianistica nella quale lo strumento effettua una discesa cromatica che conduce alla perdita di riferimenti tonali; questa ambiguità viene mantenuta anche per un certo numero di battute dopo l'inserimento del canto.

Questa sezione cromatica è un indice di come sia stato recepito Wagner e di come le novità armoniche che egli ha introdotto siano state assunte anche nelle piccole composizioni. Si è molto scritto della ricezione delle opere wagneriane in Italia e di come queste

abbiano scosso l'ambiente melodrammatico italiano e la tecnica compositiva; meno invece si sa sulle influenze più sottili e sotterranee che può avere avuto il compositore di Lipsia nel linguaggio più "quotidiano" delle piccole forme e forse questa breve introduzione rappresenta un esempio.

Esempio musicale 21, Centa della Morea, *Mentre tu canti*, p. 1

L'idea rarefatta dell'introduzione purtroppo non avrà seguito e il resto della composizione si svolge tutto sommato in una maniera piuttosto banale, sia negli elementi propri della realizzazione musicale che nel rapporto con il testo poetico, sia nella conduzione delle parti pianistiche e vocali, come si vede dalle poche battute riprodotte. Durante lo svolgimento del brano sono evidenti alcune contraddizioni per la presenza di procedimenti molto ingenui collocati su ricercatezze armoniche.

La compositrice è senz'altro una dilettante (anche se dotata di una certa consapevolezza) che ha però la volontà di sottolineare le strofe della poesia, in questo caso con la varietà degli accompagnamenti: terzine di note ribattute nella prima strofa, terzine arpeggiate nella seconda, tremoli nella parte iniziale della terza strofa e, nella seconda parte della terza strofa, una sorta di controcanto con progressione ascendente per una settimana; infine di nuovo terzine ribattute alla quarta strofa con un incalzando nella pienezza degli accordi che preludono al finale.

Anche la linea vocale non presenta elementi degni di essere rilevati; l'ingenua fluidità della melodia è quasi sempre raddoppiata dall'accompagnamento pianistico formato da accordi ribattuti, da figurazioni arpeggiate o da tremoli; l'unica particolarità è il LA⁴ finale

coronato sulle parole *li lascerei cader*²⁰⁷ per concludere con una cadenza nella tonalità di impianto, FA maggiore, che era stata elusa nella parte iniziale del brano e per molte battute successive.

Anche questa compositrice usa di preferenza la relazione di terza per passare da una tonalità all'altra. Nelle battute 25 e 26 (prima delle parole "Per l'aria si diffonde") vi è una citazione dalla prima aria di Nedda di *Pagliacci* effettuata da parte del pianoforte. La prima esecuzione di *Pagliacci* avviene alla Scala il 22 maggio 1892 (stesso anno di composizione di questo brano) e l'autrice vuole evidentemente rendere omaggio a quest'opera ritenuta esemplare.



Esempio musicale 22, Centa della Morea, *Mentre tu canti*, frammento 2

Ecco l'esempio tratto da *Pagliacci*:



Esempio musicale 23, Leoncavallo, *Pagliacci*

Sempre la reminiscenza melodica di Leoncavallo nella quarta strofa, "quel mandorlo" questa volta però attribuita alla voce a cui l'autore aggiunge un'appoggiatura.

²⁰⁷ Nell'originale: "ti lascerei cader".



Esempio musicale 24, Centa della Morea, *Mentre tu canti*, frammento 3

Abbastanza inconsueto è il finale in cui la linea del canto termina sulla terza invece che sulla tonica, lasciando un senso di incompleta sospensione.



Esempio musicale 25, Centa della Morea, *Mentre tu canti*, frammento 4

Achille Corrado²⁰⁸ compone la "Melodia" *Mentre tu canti!* che viene pubblicata dall'editore Ricordi nel 1896.

Tonalità: RE maggiore

Tempo: 4/4 *Andante*

Forma: aperta

È una "romanza" a tutti gli effetti, ovvero ha una conduzione melodica elegante che fa pensare al modo di procedere compositivo di Francesco Paolo Tosti, soprattutto per l'accompagnamento in sincope e per alcune concatenazioni armoniche (ad esempio il quarto grado abbassato) che sono proprie del compositore Ortonese.

Inizia con un'introduzione tematica nella tonalità di RE maggiore nella quale viene esposta dal pianoforte la melodia che il poeta ode oltre la muraglia. Gli elementi di questa introduzione saranno riutilizzati durante lo svolgimento del brano, tutte le volte che le parole del testo evocheranno nuovamente le sensazioni evocate dalla misteriosa voce femminile: «nell'aria si diffonde...»



Figura 19, Achille Corrado, *Mentre tu canti*, Frontespizio

²⁰⁸ Di Achille Corrado non è stato possibile reperire elementi biografici.

Il compositore cerca di dare una certa coerenza formale a questa melodia, ad esempio conservando nel pianoforte alcuni elementi che si ripetono sia dal punto di vista ritmico che melodico.

Armonicamente il brano diviso in tre parti: l'introduzione pianistica è in RE maggiore con il quarto grado minore (elemento che ritorna durante tutta la composizione e diviene un po' la sua cifra stilistica); la prima strofa in RE minore; la seconda strofa in RE maggiore (e in essa la melodia dell'introduzione viene distribuita diversamente tra le due mani.)

Egli opera una drastica modificazione del testo di Panzacchi omettendo completamente la terza strofa della poesia. Se da un lato può sembrare un arbitrio, in realtà produce un risultato abbastanza interessante: le parole della terza strofa dicono: *mai non t'ho vista in volto, / non so s'abbi nel cor gioia o tristezza; / ma nelle note tue, mentre t'ascolto, / mi sembra di sentir la tua bellezza.*, ovvero sono il momento in cui il poeta rappresenta maggiormente la soggettività emotiva legata alla situazione. Escludendo questi versi vi è un collegamento ideale tra le immagini del mandorlo fiorito esposte nella seconda con quelle della quarta strofa che produce una rarefazione emotiva che viene ben resa dalla realizzazione di Corrado che resta anch'essa indeterminata.

MENTRE TU CANTI!
Melodia

Versi di ENRICO PANZACCHI *Musica di ACHILLE CORRADO*

Esempio musicale 26, Achille Corrado, *Mentre tu canti*, frammento p. 1

Dal punto di vista melodico, la linea vocale è semplificata, come si addice ad una romanza destinata all'esecuzione del dilettante, tuttavia nella parte finale vi è un'apertura verso il LA⁴ acuto preparato e slanciato da un salto di quarta ascendente, del quale viene proposta la variante semplificata con la nota FA⁴.

Come altri compositori sottolinea le parole "li lascerei cader" con una successione di note discendenti e ripete l'ultimo verso "mentre tu canti" due volte per dare più importanza alla cadenza finale. Complessivamente un brano scritto più che dignitosamente in cui gli elementi melodici, armonici e strutturali sono correlati tra loro con una lodevole ricerca di equilibrio formale.

Esempio musicale 27, Achille Corrado, *Mentre tu canti*, pagina conclusiva

Angelo Tortone²⁰⁹ compone la "Lirica" *Mentre tu canti* per voce di tenore (o soprano) dedicata «Alla mia diletta unica sorella Luigina Matta Tortone». Il brano viene composto nel 1917 ma pubblicato nel 1934 in un Album di *Dodici Liriche per voce e pianoforte* proprietà dell'autore che viene stampato dalla Società Ares nello stabilimento grafico Foà di Torino.

²⁰⁹ Di Angelo Tortone non è stato possibile reperire elementi biografici.

L'album comprende brani del musicista ma su versi di poeti differenti: *La Ginestra*, su poesia di Ugo Fedeli; *Senza confine*, su poesia di Giulia Cavallari Cantalamessa; *Alla Madre lontana*, su un sonetto di G. Aurelio Costanzo; *Solo e pensoso...*, su una sonetto di Francesco Petrarca; *La buona voce*, su una poesia di Gabriele d'Annunzio; *Sogni autunnali*, da una Ballata di Giovanni Marradi; *O voi che per la via d'Amor passate*, su un sonetto di Dante Alighieri; *L'adieu* da un Rondel di Edmond Harancourt; *Bella porta di rubini*, su una poesia di autore ignoto; *Quando l'aria rischiara e rinserena*, da un sonetto di Bondie Dietajuti; *Pianto antico*, su una poesia di Giosue Carducci.

Al termine della composizione l'autore propone alcuni versi del Petrarca tratti da *Chiare, fresche, dolci acque*:

Da' bei rami scendea,
 (Dolce ne la memoria,)
 Una pioggia di fior sopra 'l suo grembo;
 Et ella si sede
 Umile in tanta gloria,
 Coperta già de l'amoroso nembo.

Musicista senza grandi slanci, ha una produzione gradevole qualche volta di un certo interesse.

Tonalità: FA maggiore

Tempo: 4/4 *Giulivo* – 3/4 – 3/2 – 6/4

Forma: Introduzione + forma aperta

In questo caso si tratta *quasi una canzone* (come egli stesso dichiara) preceduta da una introduzione di dieci battute in FA maggiore, in tempo *giulivo*, costruita su un pedale di FA che deve restare fisso con il pedale del pianoforte nel quale si ode il tema della canzone intonata dalla fanciulla. In essa vi è però un'altra cellula melodica: *quasi lontano canto di Cùculo*, che sarà spesso presente durante lo sviluppo. Al compositore interessa mettere in evidenza anche questo elemento naturalistico assieme la voce che si ode dietro la muraglia.

Esempio musicale 28, Angelo Tortone, *Mentre tu canti*, frammento p. 1

Il brano presenta un doppio livello compositivo: da un lato spesso si svolge su un piano banalissimo e prevedibile (ad esempio nella penultima battuta dell'introduzione, che qui si riproduce, è una cadenza scolastica e scontata); dall'altro in certi momenti si coglie la volontà di renderlo ricercato dal punto di vista timbrico e armonico.

La prima strofa della poesia è realizzata con un recitativo dove il canto è fermo su una nota: il compositore non forza le sillabe in uno schema metrico predefinito ma inserisce gli accenti tonici del testo in un'irregolarità ritmica e ciò determina la necessità di molti cambi di tempo: 4/4, 3/4, 6/4.

Esempio musicale 29, Angelo Tortone, *Mentre tu canti*, Frammento p. 2

Prima di introdurre la seconda strofa ci sono due battute pianistiche che sviluppano la cellula della canzone di lei con suggestioni orchestrali alla Strauss e figurazioni formate da gruppi di quattro note (formate da tre biscrome e una croma) che, eseguite velocemente, rendono l'atmosfera generata dall'immagine dei petali dei fiori del mandorlo. Questa stessa figurazione la ritroveremo alla conclusione del brano.

Esempio musicale 30, Angelo Tortone, *Mentre tu canti*, Frammento p. 3

Nella seconda strofa riappare il tema della canzone di lei ma eseguito, come una eco dal pianoforte che interludia con la voce del poeta; lo stesso accade nella terza strofa che contiene tutti gli elementi dell'inizio: la realizzazione delle parole «mai non vista», con l'indicazione *estatico*, è forse il momento più bello dal punto di vista armonico, inoltre vi è la presenza simultanea della cellula della canzone, ripresentata solo ritmicamente, che appare anche per moto contrario nella linea melodica, e la cellula del cucù (sulla parola *tristezza*).

Esempio musicale 31, Angelo Tortone, *Mentre tu canti*, Frammento p. 4

Dopo di che riprende esattamente il materiale che era già stato esposto nell'introduzione del pianoforte sulla quale inserisce le parole «ma nelle note tue mentre t'ascolto» in corrispondenza delle quali, ovvero, ascoltando le note della fanciulla, riproduce ciò che ci ha già fatto sentire.

Nella quarta strofa segue battuta per battuta il testo, che non viene inserito in una forma preordinata. Ritorna la suggestione straussiana sia nelle due battute di interludio pianistico prima dei versi «quel mandorlo» dove le successioni accordali evocano alcune abitudini compositive del tedesco, sia nelle battute pianistiche dei petali dei fiori del mandorlo che si erano già sentite come interludio tra le strofe precedenti: *come pioggia d'innumervoli petali*.

Conclude col canto del cucù: *quasi lontano canto di Cùculo*, prima dei versi di Petrarca.

Da segnalare le molte indicazioni esecutive con le quali chiarisce le intenzioni: *voce carezzevole; affabilmente; con tutto sentimento; solenne sostenuto; colla massima tenerezza e soavità; con voce languida ed ineffabil dolcezza*.

Torna spontaneo ed a proposito rammentare i sublimi versi della divina canzone: "Chiare, fresche e dolci acque", del nostro PETRARCA.

Da' be' rami scendea,
 (Dolce ne la memoria,)
 Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;
 Et ella si sedea
 Umile in tanta gloria,
 Coverta già de l'amoroso nembo.
 Qual fior cadea sul lembo,
 Qual su le trecchie bionde,
 Ch'oro forbito e perle
 Eran quel dì a vederle;
 Qual si posava in terra, e qual su l'onde;
 Qual con un vago errore
 Girando pareva dir: Qui regna Amore!

Esempio musicale 32, Angelo Tortone, *Mentre tu canti*, pagina conclusiva

Altre realizzazioni musicali

In questa sede non è possibile approfondire tutte le realizzazioni musicali della poesia di Panzacchi. Se ne fornisce giusto un elenco con i nomi degli autori, delle edizioni e pochi elementi strutturali.

Massimo Marchisio²¹⁰ compone la “Romanza” dal titolo *Mentre tu canti* edita dallo Stabilimento Musicale F. Bianchi di Torino nel 1895 e dedicata “To Miss Mary Hughes”.²¹¹ Di Marchisio sono noti molti brani per pianoforte solo ma, almeno allo stato attuale delle conoscenze, solo due romanze per voce e pianoforte, entrambe su testo di Panzacchi.

Tonalità: *Lab* maggiore

Tempo: 3/4

Forma: Introduzione + ABAB

Il brano è diviso in due strofe identiche separate da un interludio strutturato con gli stessi elementi armonici e tematici della parte introduttiva.

Gennaro Napoli²¹² compone il brano dal titolo *Mentre tu canti...* di cui è stato reperito un manoscritto autografo inedito che porta la data del 25 ottobre 1901. È dedicato «Alla Sig.na Maria Longobardi» e presenta un frontespizio floreale disegnato probabilmente dallo stesso autore.

Tonalità: *Lab* maggiore

Tempo: 4/4 *Andante* – 2/4

Forma: Introduzione + ABA'B'

Un brano ben scritto, come si addice del resto ad un famoso didatta, costruito con eleganza e maestria ma non impostato in relazione ai versi. Napoli è un abile costruttore di melodie lineari strutturalmente e con un'architettura equilibrata, ma in questo caso la stessa melodia poteva essere suscitata anche da versi differenti.

Ettore Desderi²¹³ compone *La voce tua* il 2 agosto 1927; il brano non è stato mai pubblicato e se ne è recuperato il manoscritto autografo.

La composizione è molto breve e la sensazione complessiva che si prova sia all'ascolto che all'analisi è la volontà dell'autore di non fare una romanza nel senso tradizionale del termine ma di superare la forma, l'armonia, la struttura della melodia attraverso il ricorso all'arcaicità, alla modalità. In questo senso si avvicina a Pizzetti (ma non solo) che in molte composizioni vocali si avvale di scale modali o dell'assenza della sensibile e di quei rapporti che generano tensioni che necessitano di ovvie risoluzioni. Qui le tensioni sono annullate da intervalli “arcaici” (quinte o quarte vuote) che generano un senso di stasi atemporale.

Il ricorso all'arcaismo in quegli anni è un'esigenza abbastanza sentita anche nelle arti visive: mi viene in mente Carlo Carrà che dopo la parentesi futurista e dinamica effettua

²¹⁰ Massimo Marchisio (Torino, 17 aprile 1860 – S. Maurizio Canavese, 17 gennaio 1948) concertista e maestro di pianoforte. Cfr. CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, vol. 2, cit., p. 35.

²¹¹ Mary Hughes, (6 giugno 1874 – 2 aprile 1958), seconda moglie di Billy Hughes, Primo Ministro australiano.

²¹² Gennaro Napoli (Napoli, 19 maggio 1881 – Napoli, 28 giugno 1943) Esponente della scuola musicale napoletana del Novecento, ha composto opere liriche, musica sinfonica e cameristica. Cfr. CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, vol. 2, cit., p. 159.

²¹³ Ettore Desderi (Asti, 10 dicembre 1892 – Firenze 23 novembre 1974), allievo del Perrachio e di Franco Alfano al Liceo Musicale di Bologna. Collaboratore di diverse riviste e giornali, pubblicò vari saggi critici principalmente sulla musica moderna. Cfr. CARLO SCHMIDL, *Dizionario Universale dei Musicisti*, vol. 1, cit., pp. 23-24.

una pittura statica appartenente a quella corrente che viene definita il “neogiottismo”. Le linee diventano marcate, il disegno chiaro, compatto, non frammentato.

Tonalità: SOL# minore

Tempo: 4/4 *Andante moderato*

Forma: Introduzione + aperta

Alberto Pedrelli²¹⁴ compone la “Romanza” *Mentre tu canti* intorno al 1885, e la dedica «Alla signorina Antonietta Striani». L'editore Cocchi pubblica il brano in tre tonalità, in fa minore per soprano e tenore, in re minore per mezzo soprano o baritono, in do minore per contralto o basso. Questo è un elemento interessante circa la diffusione o la notorietà di questa romanza, perché solitamente gli editori pubblicavano in diverse tonalità solo i brani più venduti, ad esempio di Francesco Paolo Tosti, ma non quelli di tutti i compositori.

Tonalità: FA minore – FA maggiore

Tempo: 3/4 *Lento moderato*

La romanza è in forma aperta e ogni strofa della poesia è caratterizzata con una situazione musicale differente.

Di Domenico Bellissimo²¹⁵ non si hanno notizie certe; era probabilmente un maestro di coro a cui l'editore Sonzogno pubblica questa “Melodia” *La voce tua m'arriva...* come supplemento de «Il Teatro Illustrato» nel novembre 1888. È stata reperita però una testimonianza sulla sua attività musicale sulla rivista «La Musica Popolare» nella quale, a proposito del giovane autore, Vincenzo Valle scrive: «Un ingegno bizzarro, coltissimo, che ne' suoi lavori ora lo si direbbe con Wagner ed ora con Bellini è il giovane maestro Domenico Bellissimo.»²¹⁶

Scorrendo i cataloghi dei diversi editori, non sono state trovate altre composizioni per voce e pianoforte.

Tonalità: SOL maggiore – SI minore

Tempo: 3/4 *Tranquillo*

Forma: AB

La “Romanza” *Mentre tu canti...* per baritono di Virgilio Sardi,²¹⁷ dedicata «Alla Gentil Sig.na Maria Manara» viene pubblicata dall'editore Ettore Brocco di Venezia alla fine del XIX secolo.

Tonalità: *Mib* maggiore

Tempo: 3/4 *Tempo moderato*

Forma: aperta

Mentre tu canti di Giorgio Rossi²¹⁸, per canto con violino obbligato e pianoforte (ed arpa ad libitum) viene pubblicato in una raccolta di sue composizioni curata dalla famiglia nel 1934, in occasione del secondo anniversario della morte del giovane autore. Per quanto riguarda *Mentre tu canti*, è segnalato che viene premiato al Concorso dell'Arte Melodrammatica di Palermo il 25 agosto del 1930.

²¹⁴ Alberto Pedrelli, di questo autore non è stato possibile reperire elementi biografici, tranne che nel 1884 fu maestro sostituto a Bologna nell'opera *Mefistofele* di Arrigo Boito.

²¹⁵ Di Domenico Bellissimo non è stato possibile reperire elementi biografici.

²¹⁶ VINCENZO VALLE, *Nuove pubblicazioni*, «La Musica Popolare, Anno IV, 15 agosto 1885, p. 128.

²¹⁷ Di Virgilio Sardi non è stato possibile reperire elementi biografici.

²¹⁸ Giorgio Rossi, (? – 7 aprile 1932) Di questo autore non è stato possibile reperire ulteriori dati biografici oltre a quelli annessi a questa pubblicazione. Si sa che studia Lettere e filologia latina alla Regia Università di Firenze e violino con Luigi Sartoni.

Mentre tu canti... di Graziella Tosto²¹⁹ è una “Melodia” a stampa, ma di proprietà dell’autore, depositata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze il 27 novembre di 1941. Non ha un editore di riferimento e viene stampata dai Fratelli Amprimo di Torino. Questa è l’unica tenue indicazione per collocare geograficamente l’autrice e la sua attività musicale.

Tonalità: FA maggiore

Tempo: 4/4 *Andante*

Forma: ABA’

La “Romanza” di Giovanni Lobetti Bodoni²²⁰ viene composta circa nel 1900 e pubblicata dall’editore L. Perosino di Torino. È dedicata «Alla Gentil Damigella Maria Villa» e se ne riproduce il frontespizio che rappresenta alcuni elementi che sembrano di una casa settecentesca, con tanto di servitore in livrea. Non si hanno notizie di questo compositore, nemmeno è noto se sia un uomo od una donna; gli esiti di questa musicazione sono talmente incerti che è difficile darne una lettura che ne possa evidenziare elementi degni di interesse.

Tonalità: Introduzione RE minore - RE maggiore - LA maggiore

Tempo: 3/4 *Andante sostenuto*

Forma: Introduzione + AB + Interludio + A’B’ + cadenza

Poco funzionante la lettura che del testo di Panzacchi fornisce Gustavo Volterra²²¹ con la “Melodia” per Canto dal titolo *Mentre tu canti....* dedicata «Al Chiarissimo Maestro Carchi Cav. Vittorio»²²² pubblicata dall’editore Mignani di Firenze nel 1905. Ovviamente si tratta di un errore di stampa e il dedicatario è Vittorio Carpi a cui molti altri autori dedicano le loro romanze. Di Gustavo Volterra si sa che fosse un cantante perché è menzionato quale dedicatario di un brano di Riccardo Ricci, *Donna vorrei sognar*, che è dedicato «al S.r Gustavo Volterra distinto artista di canto».

Tonalità: FA minore – FA maggiore

Tempo: 3/4 *Allegretto*

Forma: AA

Mentre tu canti op. 8 n. 2 di Michele Attilio Bellucci²²³ ci è giunta in forma manoscritta; si tratta di un autografo pieno di ripensamenti, cancellature che, sebbene completo nelle idee musicali fondamentali, non è del tutto sviluppato.

Tonalità: SI maggiore

Tempo: 3/4 *Quasi largo*

Forma: AA’A” + coda

Non è stato possibile risalire al periodo nel quale è stato composto, sembra più la compilazione di un compito di composizione che un lavoro maturato ed anche le diverse cancellature non sembrano dare al brano un’ulteriore compiutezza.

²¹⁹ Graziella Tosto, di questa autrice non è stato possibile reperire nessuna indicazione biografica. Non risulta che abbia composto altre romanze oltre questa.

²²⁰ Di G. Lobetti Bodoni non è stato possibile reperire elementi biografici. Dai cataloghi dei principali editori risulta che egli abbia composto unicamente questa romanza.

²²¹ Di Gustavo Volterra non è stato possibile reperire elementi biografici.

²²² Vittorio Carpi (1846 – Firenze 27/3/1917) Baritono e compositore.

²²³ Michele Attilio Bellucci, (Manfredonia 1849 - 1943). Laureatosi in legge all’Università di Napoli, in quella città seguì anche un corso completo di pianoforte, armonia e contrappunto. Autore di scritti teorici su «Napoli Musicale», su *Richard Wagner* e *Alessandro Scarlatti* in «Manfredi»; sui *Musicisti baresi* in «Rassegna pugliese» ecc. Cfr. ALBERTO DE ANGELIS, *Dizionario dei musicisti*, cit., 1928.

Si ha notizia infine che anche Renato Brogi²²⁴ abbia composto una romanza dal titolo *Mentre tu canti* su versi di Panzacchi dedicato “Al celebre artista di canto Delfino Menotti” pubblicata a Firenze dall’editore Ceccherini & C. senza data.²²⁵ Purtroppo allo stato attuale non è stato possibile reperire questo brano.

Conclusioni

Le poesie di Panzacchi sono state fonte di ispirazione per numerosi musicisti che ne hanno colto innanzi tutto la melodiosità dei versi, ma anche la struttura ritmica della frase, le suggestioni e la delicatezza dei sentimenti esposti, le immagini della natura nella quale il poeta esprime suoni e colori. Infatti, in uno stile elegante, quasi discorsivo, le parole d’uso comune, le “immagini verbali”, le strutture sintattiche, hanno agevolato il musicista nel compito di tramutare i significati in suoni.

Credo che oggi il fascino di alcune di queste poesie vada rintracciato in buona parte nella loro versione musicale, perché attraverso la musica si è mantenuta quella spontanea forza di seduzione forse perduta quale testo letterario *tout court*. Se testi famosi hanno reso possibile la creazione di molte romanze che cercavano la loro fortuna proprio grazie alla celebrità dei versi, oggi sono al contrario proprio le romanze a far sopravvivere i testi stessi, nel momento in cui hanno perduto la loro validità e risultano superati dal punto di vista stilistico e nel contenuto emotivo. Il recupero va inteso quindi non solo come la semplice tutela di una parte, peraltro consistente, del nostro patrimonio culturale, ma come conoscenza approfondita finalizzata ad accertarne l’effettivo valore, anche nell’auspicabile ipotesi di una nuova diffusione.

A Panzacchi poeta succede in qualche misura ciò che è successo a Francesco Paolo Tosti musicista: entrambi conquistano subito e con grande facilità il favore del pubblico con opere comprese e apprezzatissime; poi vengono dimenticati o ricordati solo per pochi versi o poche romanze. Oggi Tosti è pienamente rivalutato anche dalla musicologia più rigorosa e con lui buon parte della produzione ‘romanzistica’, perlomeno quella degli autori maggiori; anche Panzacchi dovrebbe avere il posto che merita nella storia letteraria, e, per quanto all’interno dei limiti di questo studio che tratta solo la sua produzione poetica messa in musica, si è cercato di valorizzare la sua produzione poetica.

La composizione musicale (soprattutto nel suo rapporto con la letteratura) vive allo stesso tempo di forze propulsive e conservatrici; dove i modi di espressione che appartengono al passato possono essere cancellati a causa di eventi occasionali o mutano progressivamente di identità fino ad essere recuperati sotto altre forme. Al di là delle inevitabili fratture temporali, si è invece potuta rilevare la presenza di una serie di nessi, collegamenti, trasformazioni che rendono il fatto musicale un processo dinamico molto difficile da circoscrivere entro limiti stilistici precostituiti.

L’attuale cultura di massa, diffusa e omologata, non deve far perdere la coscienza (consapevole) della propria identità culturale e dunque la conoscenza e la comprensione dei modi in cui tale identità si è formata e si è espressa. E in questa memoria comune va inclusa anche la musica, anch’essa eredità culturale, che si inserisce nella necessità di ricostruire il passato visto non come relitto ma in rapporto dinamico con il presente.

²²⁴ Renato Brogi (Sesto Fiorentino, 25 febbraio 1873 – S. Domenico di Fiesole, 25 agosto 1924).

²²⁵ Delfino Menotti, primo interprete della *Fedora* di Umberto Giordano de *Le Villi* di Giacomo Puccini nella versione del 24 gennaio 1885 diretta da Franco Faccio.

«For you it is a rose, for me it is my heart»: Temi, personaggi e contenuti nelle romanze da camera di Corrado Pavese Negri

Mariateresa Dellaborra

Il contributo è incentrato sulle opere vocali da camera recentemente riscoperte di Corrado Pavese Negri, musicista attivo tra il 1843 e il 1920. Le sue romanze evidenziano la necessità di andare oltre la tematica contemporanea e i limiti geografici nazionali, prestando attenzione ad autori di tempi e luoghi diversi (da Dante e Machiavelli a Shelley e Schiller), avvicinando testi in inglese o traduzioni di scrittori angloamericani, come Peterson, Field, Dobson, Proctor, Browning e Myers, spesso amanti di tematiche legate a neuroscienze, psicoanalisi, psichiatria e parapsicologia.

Corrado Pavese Negri nasce a Piacenza nel 1843 da famiglia nobile e affianca gli studi di giurisprudenza a quelli musicali.¹ Suoi maestri furono Amilcare Ponchielli, Giovanni Rossi e Giovanni Quacquerini. Compie numerosi viaggi in Europa e conosce Wagner a Monaco; Rossini, Meyerbeer e Gounod a Parigi. Nel 1877 è iscritto all'Accademia Filarmonica di Bologna nella classe dei maestri compositori. Spirito poliedrico ed eclettico, collabora anche con riviste letterarie e musicali tra cui «La perseveranza» di Milano e nel 1872 pubblica la biografia della cantante piacentina Rosmunda Pisaroni. Divide gli ultimi trentasei anni di vita tra Firenze, dove si dedica all'insegnamento del canto, e Piacenza, in cui contribuisce allo sviluppo del liceo musicale municipale in quanto membro della commissione di vigilanza. A questo istituto dona la sua biblioteca con l'intera documentazione musicale.² Muore nel 1920.

A Firenze Pavese Negri crea una scuola di canto tra le più ricercate e dalla quale escono, tra gli altri, Italo Cristalli, Angelo Masini, Amedeo Bassi, Enrico Ventura, Nunzio Rapisardi.³

¹ Per un approfondimento sulla sua figura cfr. CARLO CENSI, *Il liceo musicale "Giuseppe Nicolini" di Piacenza*, Firenze, Le Monnier, 1952; GIOVANNI SPEZZAFERRI, *Corrado Pavese Negri, in 1839-1939 i cent'anni del liceo musicale "G. Nicolini" di Piacenza*, Piacenza, Tipografia del Maino, 1939, pp. 43-45; ID., *Il marchese Corrado Pavese-Negri*, «Libertà», 26 marzo 1920; ETTORRE DE GIOVANNI, *Una romanza di Alfredo Catalani dedicata al marchese Pavese*, «La Scure», 30 gennaio 1926; GASPARE NELLO VETRO, *sub voce*, in *Dizionario della musica e dei musicisti del Ducato di Parma e Piacenza* in <https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=P&tipologia=1&idoggetto=1160&idcontenuto=2227> (ultima consultazione 10-4-2023); FRANCESCO BUSSI, *sub voce*, in *Novissimo dizionario biografico piacentino (1860-2000)*, Piacenza, Banca di Piacenza, 2018, pp. 386-387; PATRIZIA FLORIO, *La biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Nicolini" di Piacenza tra memoria storica e innovazione*, in «Per l'istruzione e il raffinemento dell'arte. I 180 anni del Conservatorio "G. Nicolini" di Piacenza», a cura di Mariateresa Dellaborra e Patrizia Florio, Lucca, LIM 2020, pp. 64-67.

² Cfr. CARMELA BONGIOVANNI, *I fondi storici del conservatorio "G. Nicolini" di Piacenza. Una introduzione*, Piacenza, Tipografia Italia, 1999, pp. 10-13: Il lascito «presenta – oltre a una cospicua raccolta di musica da camera e operistica edita e manoscritta dell'Ottocento, un interessante quanto raro archivio fotografico con immagini di artisti lirici italiani e stranieri databile tra la fine del XIX e i primi del XX secolo». Su quest'ultimo si sta conducendo opera di recupero mediante digitalizzazione e studi.

³ Cfr. E. DE GIOVANNI, *Studi di musicologia piacentina*, Serie prima, Piacenza, Unione Tip. Piacentina, 1927, p. 9. De Giovanni loda la sua capacità di aver studiato «il carattere speciale dell'organo vocale, la sua struttura, l'importanza della respirazione, il meccanismo della produzione della voce. Curò l'effetto, il colorito, istillò il buon gusto, l'arte del fraseggiare, del recitativo; seppe infondere sentimento e commozione».

Ai suoi allievi insegna brani di repertorio, ma anche molti pezzi appositamente scritti prevalentemente in formazioni da camera. Attraverso questi⁴ è possibile delineare la sua personalità musicale e nel contempo avvicinare le sue tendenze stilistiche, determinate fortemente dalle frequentazioni e dal *milieu* culturale.

Questo è il quadro attuale delle opere vocali conosciute:

- *Il prigioniero che resta, al prigioniero che esce* romanza per canto con accompagnamento di violino obbligato [sic] versi di A. Aleardi dedicato al mio ottimo allievo Sig.^{no} Giulio Bertelli, Firenze, Mignani, s.d.; Torino, Giudici e Strada [1865?].
- *Sant'Ermolao* scherzo musicale, versi di G. Giusti, all'ingegnere Silvio Zabarella, Firenze, G. Ceccherini, s.d.
- *Vocalizzo cromatico* per voce di soprano, Firenze, Ceccherini, s.d.
- *Mia madre* romanza per tenore, versi di E. De Amicis a Emanuele Giletta, Firenze, Mignani, s.d.
- *Oh! Dolce notte* duetto per mezzosoprano e contralto poesia dalla Mandragora di Machiavelli, Firenze, Mignani, s.d.
- *Tradita!* romanza per contralto o baritono alla contessa Maria Barattieri parole di Domenico Carbone, Firenze, Mignani, s.d.
- *Perché piangi?* romanza, parole di C. Pavese-P. Vallini, Torino, Bianchi; anche Bologna, Luigi Trebbi, s.d.; contenuta anche in «Sei canti».
- *Sai tu fanciulla...* versi di A. Maffei, Firenze, Forlivesi, 1915; Torino, Giudici e Strada, post 1859
- *Pater noster* per soprano o tenore, s.e.
- *Canto delle parche* terzetto per soprano mezzo soprano e contralto, poesia tedesca di Krasinski, a sua altezza serenissima la principessa Olimpia Bariatinsky, Torino, Giudici e Strada, s.d.
- *Orazione domenicale dantesca* per canto, violino e pianoforte («O padre nostro che ne' cieli stai»), Torino, Giudici e Strada, s.d.
- *Elegia in morte di mia madre* sopra alla musica dello studio n. 4 di Chopin alla mia allieva Sonia Sitsinsky, Firenze, Bratti 1900.
- *12 English songs* for Contralto and Baryton voice, Firenze, Bratti, s.d.
- *Cara vecchietta* stornello per contralto e baritono, parole e musica di Corrado Pavese, Firenze, Bratti s.d.
- *Se siete buona* romanza per tenore o mezzo soprano poesia di F. Dall'Ongaro al conte Pierre Masetti Dainelli da Bagnano, Firenze, Bratti [post 1880].
- *O mia bambina* romanza per baritono o mezzo soprano versi di Annie Vivanti, al signor Giuseppe Levi, Firenze, Bratti [post 1880].
- *Looking back* words by S[ebastiano]. Fenzi (1822-1901) to Mr Claud Neville Florence, Bratti, post 1880.
- *Era d'aprile* romanza per contralto o baritono versi di Annie Vivanti, Firenze, Bratti, s.d.
- *Il primo bacio* melodia in chiave di sol ad Antonio Cotogni, Torino, Giudici e Strada, s.d.
- *Maria* duettino per soprano e tenore, poesia di F. Schiller al conte Stefano Sanvitale, Torino, Giudici e Strada, s.d.
- *La capouane* parole de A. Dumas avec la traduction italienne de C. P. à Jeanette Greppi Bellini, Turin, Giudici e Strada dep. 1871.

⁴ Oltre che nella biblioteca del conservatorio di Piacenza, che si ringrazia per la gentile concessione delle immagini qui riprodotte, le partiture sono conservate a Parma, nel fondo Sanvitale custodito presso la Casa della musica e nell'Archivio storico del Teatro Regio. Un elenco più ampio, anche se probabilmente non completo, si trova in MARIATERESA DELLABORRA, *Corrado Pavese Negri (1843-1920) didatta e compositore piacentino*, in *In limine. Romanze da salotto, liriche da camera e altre metamorfosi compositive*, atti del se-

Innanzitutto vale la pena di soffermarsi sui poeti o sugli scrittori prescelti. Tra gli italiani Alcardo Aleari (1812-1878) e Francesco Dall’Ongaro, patrioti convinti; Edmondo de Amicis (1846-1908), Andrea Maffei (1798-1885),⁵ Sebastiano Fenzi, Annie Vivanti (1866-1942) che frequentavano la sua casa fiorentina; Giuseppe Giusti (1809-1850). Tra gli stranieri tre statunitensi: Frederick Peterson, neurologo, professore di psichiatria in diverse università americane nonché poeta di natura sentimentale (*The sweetest flower*), Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) viaggiatore e linguista prima ancora che letterato e studioso delle tradizioni e del pensiero europeo⁶ e Eugène Field (1850-1895) (*Lullaby*). Sei personaggi inglesi attivi in ambiti diversificati: i poeti Henry Austin Dobson (1840-1921), Arthur Hugh Clough (1819-1861) (*The stream*), Adelaide Anne Proctor (1825-1864)⁷ (*One by one*), Elisabeth Barrett Browning (1806-1861), che si trovava a Firenze tra il 1851 e il 1855,⁸ lo psicologo e parapsicologo, poeta e fondatore della Society for Physical research Friedrich William Henry Myers (1843-1901)⁹ e l’avvocato Frederic Edward Weatherly (1848-1929), prolifico poeta nonché traduttore per il Covent Garden de *I pagliacci* e *Cavalleria rusticana* (*Voices* dedicata a Claud Neville). Oltre ad attingere al repertorio poetico contemporaneo, l’autore si riconduce a epoche precedenti la sua. In ambito inglese ne sono esempio la lirica *Come my way* del poeta e oratore, nonché santo della chiesa anglicana George Herbert (1593-1633), *Love’s philosophy* di Percy Bysshe Shelley (1792-1822),¹⁰ e *Hunting song* di Walter Scott (1771-1832). La letteratura italiana gli offre due spunti: *Oh! Dolce notte* tratto dalla *Mandragola* di Machiavelli e l’*Orazione domenicale dantesca* estrapolata dal Canto XI del *Purgatorio*. Ultimo pezzo non strettamente coevo è rappresentato da *Maria*, di Friedrich Schiller (1759-1801), tratto da *Wallenstein, I Piccolomini* (atto III, scena 7) e tradotto da Andrea Maffei. Dei testi in lingua straniera, Pavesi Negri prevede una libera traduzione in italiano – sottoscritta al testo originale – forse per permettere una migliore interpretazione del brano.¹¹

minario di riflessioni critiche e prassi interpretative, in corso di pubblicazione.

⁵ Maffei fu assiduo frequentatore di Pavesi Negri in particolare al tempo dell’allestimento del *Macbeth* verdiano a Firenze.

⁶ Qui ne è testimonianza la lirica *The sea hath its pearls* da Heine. Per un approfondimento della sua figura <https://www.hwlongfellow.org/life_overview.shtml> e CLAUDIO PAOLINI, *A sentimental journey: inglesi e americani a Firenze tra Ottocento e Novecento: i luoghi, le case, gli alberghi*, Firenze, Polistampa, 2013, pp. 84-85.

⁷ Adelaide Anne Proctor, (1825-1864) figlia d’arte (suo padre, Brian W. Proctor, era conosciuto come Barry Cornwall), iniziò a collaborare con *Household Words* di Dickens, quindi pubblicò raccolte autonome di poesie. La più apprezzata fu *Her Legends and Lyrics, A Book of Verse* del 1858. Fu membro della Chiesa cattolica romana. Cfr. MAIRE HARTNETT, *Adelaide Anne Proctor*, «The Irish Monthly», Vol. 63, No. 749 (Nov., 1935), pp. 715-721.

⁸ Elizabeth Barrett Browning, nata il 6 marzo 1806 a Coxhoe Hall, Durham, fu talento precoce e appassionata studiosa dei classici greci nonché attivista nelle società bibliche e missionarie. Afflitta fin dall’infanzia da gravi problemi di salute che la costringevano per lunghi periodi a letto, si avvicinò al movimento romantico pubblicando nel 1844 una raccolta intitolata *Poems* che attirò l’attenzione del poeta Robert Browning, di cui Elizabeth aveva lodato l’opera in una delle sue poesie. Tra i due si creò una fitta corrispondenza che si concluse con il matrimonio fortemente contrastato dal padre di lei. Stabilitasi a Firenze, Elisabeth pubblicò *I Sonetti*, considerati dalla critica la sua opera migliore. Compose liriche anche su temi politici e sociali (supremazia maschile, lavoro minorile, schiavitù) non disdegnando di prendere posizione anche relativamente alla lotta per l’unificazione dell’Italia. Morì a Firenze il 29 giugno 1861. *How do you love thee?* è dedicata a Miss Violet Tharp. Per un approfondimento, cfr. C. PAOLINI, *A sentimental journey* cit., pp. 39-40.

⁹ *O for a minute. A prayer* to Mrs Angela Ybarro.

¹⁰ Per un approfondimento, cfr. C. PAOLINI, *A sentimental journey* cit., pp. 111-112.

¹¹ Per una loro disamina completa, si ritiene utile riportare in Appendice integralmente i testi con la relativa traduzione, spesso molto libera, predisposta dallo stesso Pavesi Negri.

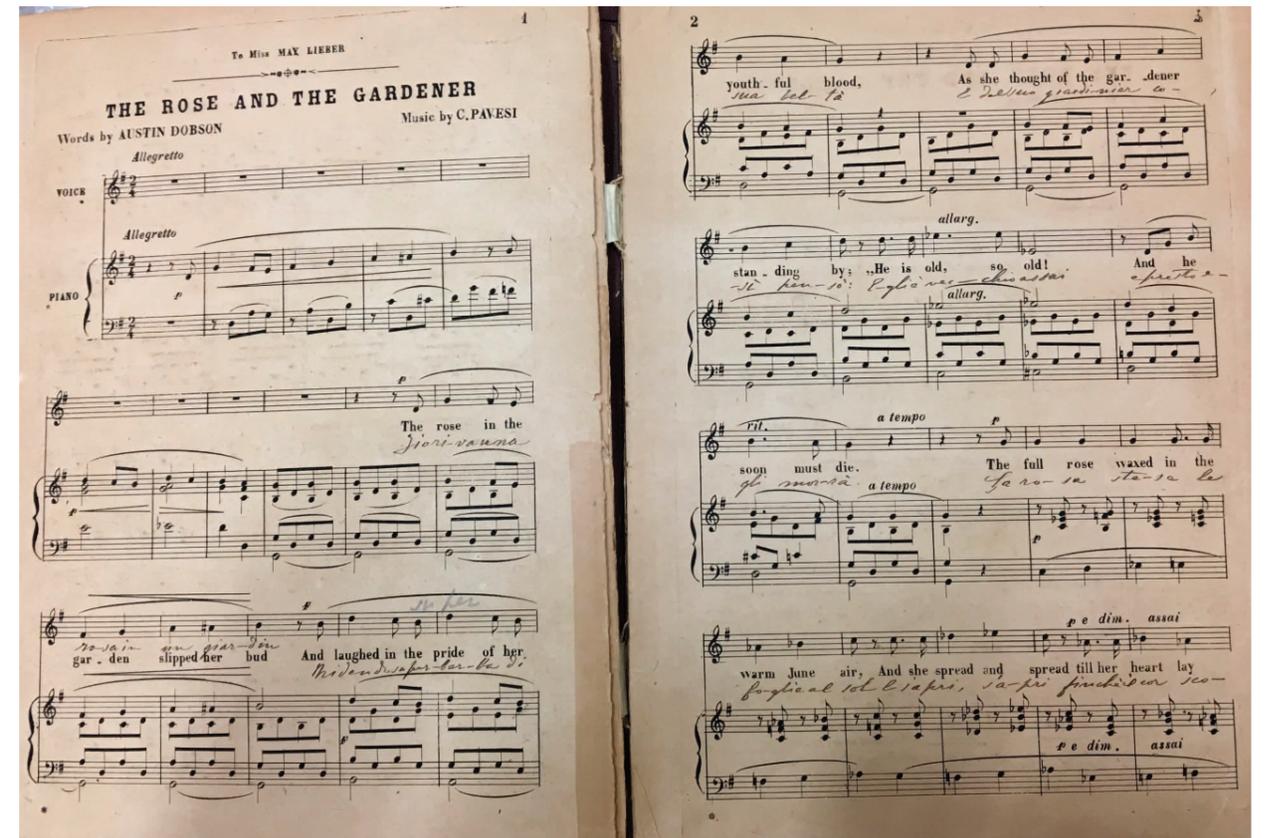


Figura 1 *The rose and the gardener*, pp. 1-2

Alcuni dei titoli intonati sono condivisi da musicisti dello stesso periodo o di qualche decennio precedente. Ad esempio, *Se siete buona* è uno stornello musicato da molti autori tra cui Carlotta Ferrari da Lodi e Francesco Paolo Tosti nel 1896;¹² *Waken, lords and ladies gay* è il WoO 155 n. 12 di Beethoven; *The rose and the gardener* fu messa in musica anche da Edward MacDowell (1861-1908) – nome d’arte Edgar Thorn – come op. 3 n. 2 nel 1897 e da Arthur Foote (1853-1937) come op. 51 n. 1. *The sweetest flower* fu intonato da Elizabeth Youel Allen nel 1905; da Samuel Coleridge-Taylor (1875 - 1912), col titolo *The gift-rose*, nel 1907, da James Hotchkiss Rogers (1857-1940), come *At parting* nel 1886 e da Frank Valentin Van der Stucken (1858-1929) nel 1890.

Le tematiche predilette da Pavesi Negri sono quelle amorosa, sentimentale in linea con la corrente romanticheggiante e naturalistica, che spesso, attraverso metafore, sottintende concetti di una certa gravità. Mentre i testi italiani sono di immediata comprensione, quelli inglesi, inseriti nella raccolta dei *12 english songs*, rivelano situazioni poetiche più interessanti e varie. Simboli nascosti sono ad esempio presenti in: *The sweetest flower*; *The*

¹² *Se siete buona come siete bella*, stornello toscano di Francesco Dall’Ongaro, fu posto in musica da Carlotta Ferrari e pubblicato, a Torino, da F. Bianchi, verso gli anni ’60 del 1800. Oltre a lei e a Tosti nel 1896, intonano lo stesso testo anche Armando Mercuri (Firenze, *Al mondo musicale*, 1906), Francesco Florimo (ms. Napoli, biblioteca del conservatorio “San Pietro a Majella”, segnatura 34.I.8(42), Timoteo Pasini («La Melodia», giornale musicale-letterario, n. 13, 1870), Alessandro Salvagnini (Milano, Ricordi, 1875), Alberto Randegger (Milano, Ricordi, 1885); Leone Giraltoni (Milano, Pigna e Rovida, 1887?); Ladislav Josef Filip Pavel Zavrtal, (Milano, Lucca, 1873-1877), Cesare Coppa (Giovanni Canti, 1877-78), Gaetano Nava (Milano, D. Vismara, 18?), Carlo Castoldi (Milano, Giovanni Canti, 187?), Carlo Romani (Firenze, Genesio Venturini, 1875), Marco Buscovich, (ms. Venezia, Biblioteca della Fondazione Ugo e Olga Levi, segnatura C.F.C.143@35).

rose in the garden; O stream descending to the sea. Nel primo (che ha offerto il titolo del mio contributo) la rosa è il cuore del poeta e l'offerta del fiore all'amata è il segno del suo amore per lei; nel secondo la rosa è la bellezza effimera, temporanea, che soccombe al tempo, eterno e ineluttabile; nel terzo il ruscello che scorre incessantemente e giunge al mare, senza sapere esattamente cosa potrà capitargli è metafora della vita (O life descending into death, | O end to which our currents tend | Inevitable sea, | To which we flow, what do we know, | What shall we guess of thee).

Veri e propri canti d'amore sono *The sea hath its pearls* di Heine, tradotto dal tedesco nella versione che ne aveva curato Henry Wadsworth Longfellow, *How do I love thee?* di Elizabeth Barrett Browning e *The fountains mingle with the river* che inneggia alla duplicità di ogni cosa del creato (nothing in the world is single) con una serie di immagini quasi bibliche (mountains kiss high heaven | And the waves clasp one another; | No sister-flower would be forgiven | If it disdained its brother; | And the sunlight clasps the earth | And the moonbeams kiss the sea) e si conclude con un'esortazione invece molto concreta (What is all this sweet work worth | If thou kiss not me?).

Di stampo più palesemente e rigorosamente religioso, da intendersi come inni a Dio, alle creature dell'universo, alla vita, che deve essere intensamente e proficuamente vissuta e all'idea che la morte è solo un inevitabile approdo per dare corso a un nuovo tipo di esistenza, la più vera: *Lullaby, One by one the sands are flowing; Come, my Way, my Truth, my Life; O for one minute; All through the day; Waken, lords and ladies gay* dove il concetto che non si possa sfuggire al proprio destino, è evocato attraverso la figura del cacciatore: «Time, stern huntsman! who can balk, | Stanch as hound and fleet as hawk?». In effetti *Come my way* e *O for one minute* oltre a *The stream descending to sea* sono stabilmente presenti negli inni della chiesa anglicana.

Le tematiche dei poeti italiani riguardano l'amore, la famiglia, la patria, la notte, la preghiera, tutte legate alla corrente romantica. La lode alla fanciulla (*Sai tu fanciulla*) descritta nei suoi dettagli fisici, il ritratto della madre (*Mia madre, De Amicis*), l'inno alla bandiera, simbolo della patria (*Il prigioniero che parte*), l'esaltazione della notte e delle sue ore deliziose, che riservano pace e quiete ai lavoratori, gioie e piaceri agli amanti, sono in sintesi gli argomenti affrontati. Non mancano neppure testi trasposti da altre lingue. *La capouane* di Alexandre Dumas è intonata da Pavesi in una traduzione personale, anche se all'epoca in cui compose la musica esisteva già una traduzione italiana. Parimenti *Il canto delle parche* del polacco Krasincki è tradotto personalmente dal tedesco.

Infine non mancano poesie create dal compositore stesso come *Elegia in morte di mia madre, Cara vecchietta* e *Il primo bacio* e in caso – *Perché piangi?* – messe in musica da altri autori quali Angelo Tessarin e Pietro Vallini. Il filone prevalente è anche in questo caso quello languido amoroso. Fa eccezione invece la poesia del Giusti *Sant'Ermolao* un po' dissacratoria, al limite dell'irriverenza, intonata come «scherzo musicale», che prende in giro il santo, dai comportamenti al limite dello stravagante.¹³

La romanza spesso lascia supporre anche una drammatizzazione. In *Tradita!* ad esempio, viene descritta una scena in cui, da un lato si ascolta una voce esterna che racconta l'azione e dall'altro si assiste al dialogo che si svolge tra una mamma e una figlia. I tre personaggi (il narratore e le due donne) sono caratterizzati ognuno da una melodia: narratore e mamma ne hanno una molto simile; la figlia, differente. La composizione è strofica, formata da tre sestine di endecasillabi e un'ottava rima: le prime tre strofe sono simili per con-

¹³ «Ecco Sant'Ermolao beato e duro | che a rompergli la testa coi malanni | era lo stesso come dire al muro. | Placidamente vegetò molt'anni | questo tipo fratesco | e ogni tantino mandava al sarto | ad allargare i panni. || Ridotto grasso e fresco al lumicino | l'anima sbadigliò con un sorriso | e a Sant'Antonio se ne andò vicino | a far da vice porco in paradiso».

tenuto e la quarta riassuntiva della situazione e portatrice della catastrofe. La tonalità è stranamente in minore nella parte iniziale, e in maggiore proprio in prossimità della strofa finale tragica. Il pianoforte introduce e inframezza sempre con la stessa frase tranne che per la quarta strofa in cui il collegamento è diretto.

Anche *Il canto delle parche* per tre voci femminili (soprano, mezzo soprano, contralto) prevede tre ruoli ben distinti corrispondenti ai concetti espressi: la nascita, di cui è sostenitrice Cloto; la vita, inneggiata nei suoi aspetti positivi e gioiosi da Lachesi; la morte descritta cupamente da Atropos. Ogni concetto è enunciato da ogni voce dapprima in successione con un proprio periodo musicale e alla fine in sovrapposizione.

Le liriche da camera sono dunque intese da Pavesi Negri innanzitutto come un omaggio a determinati personaggi, sia quelli citati nelle dediche sia, molto spesso, gli stessi poeti che presceglie per le sue intonazioni. I destinatari per lo più appartengono a famiglie aristocratiche, quali sua altezza serenissima la principessa Olimpiada Vladimirovna Bariatinsky nata Kabloukova (1822-1904), la contessa Maria Barattieri, nata Zangrandi, destinataria anche di *Amore e neve* romanza di Giovanni Bolzoni su testo di Enrico Panzacchi; il conte Pierre Masetti Dainelli da Bagnano, la contessa Francesca Borelli Cornero (sposa del marchese Filippo Crispolti di Rieti) o sono personaggi di spicco nella società, quali il maggiore Henry B. Harvey,¹⁴ il commendatore Luigi Borg de Balzan (1812-1896), console in Messico e a New York, collezionista d'arte e mecenate in Firenze;¹⁵ l'ingegnere e ufficiale d'artiglieria Silvio Zabarella,¹⁶ o sono suoi allievi più o meno famosi quali Giulio Bertelli, Emanuele Giletta e Sonia Sitsinsky. Anche gli omaggiati stranieri appartengono spesso a famiglie di alto rango. È il caso di Sir Thomas Dick Lauder (1784-1848) membro della Royal Society di Edimburgo, amico di Walter Scott, scrittore ma anche ingegnere, chimico, geologo, geometra, musicista e artista, divenuto baronetto alla morte del padre nel 1820 e di Charles Goodrich Hower mercante di Cleveland nell'Ohio.

In secondo luogo le romanze da camera sono un mezzo didattico per impratichire gli allievi. Lo si può dedurre facilmente dalle varie tipologie di organico o dalla destinazione a voci specifiche. La maggior parte dei brani è per voce sola (11 per soprano, 5 per mezzo soprano, 16 per contralto; 4 per tenore; 17 per baritono), ma non mancano duetti (tre) e un terzetto. La scrittura pianistica è sempre molto densa e si compone di accordi di notevole spessore, cromatismi e varietà di accompagnamenti con successioni d'accordi, tremoli e arpeggi che richiedono un pianista professionista. Ne è ulteriore conferma l'*Elegia alla madre* che utilizza come accompagnamento lo studio n. 6 dell'op. 10 di Chopin, del quale

¹⁴ Autore di *A visit to the camp of Beverloo*, London, Parker, Funivall and Parker, 1852 e, al tempo, segretario militare nonché comandante in capo della Presidenza di Bombay.

¹⁵ Maltese naturalizzato francese, insignito di varie onorificenze tra cui la Gran croce dell'ordine di San Giovanni, Gran cordone della Corona d'Italia, aveva donato un'ingente cifra e un consistente corpus d'oggetti per la realizzazione in Firenze del Museo d'Archeologia e nel contempo era stato a fianco di Paolo Mantegazza nel 1892 nell'allestimento del museo di psicologia, il primo di questo tipo in Italia. Per un approfondimento sulla sua singolare figura cfr. PAOLO DE SIMONIS, «Un progetto campato in aria»: cornici fiorentine attorno al primo museo di etnografia italiana, «Lares», vol. 80, n. 1, Gennaio-Aprile 2014, pp. 127-188: 149-150.

¹⁶ Nel 1898 Zabarella si fece da intermediario con un collezionista inglese per l'acquisto di uno Stradivario per 14.000 lire a condizione che la Casa secolare delle Zitelle di Udine ne garantisse l'autenticità cfr. *Arti e società in Friuli al tempo di Bartolomeo Cordans* a cura di Maurizio D'Arcano Grattoni (Quaderni del conservatorio, 3), Udine, Forum, 2007, p. 82. Oltre a questo nobile episodio, Zabarella agli inizi del nuovo secolo fu implicato in gravi vicende. Nel 1910, in quanto segretario del duca Pompeo Litta, fu coinvolto nella querela formulata da quest'ultimo contro l'ex-sindaco di Salsomaggiore e di suo figlio nella quale si dichiarava truffato di un milione e mezzo di lire: «La Stampa», 30 aprile 1910. E ancora: il 12 agosto 1912 fu arrestato a Milano perché coinvolto in questioni di frode in occasione dell'esposizione mondiale del 1906 per l'importo di 150.000 lire: «Innsbrucker Nachrichten», n. 183, 12 August 1912, s. 7.

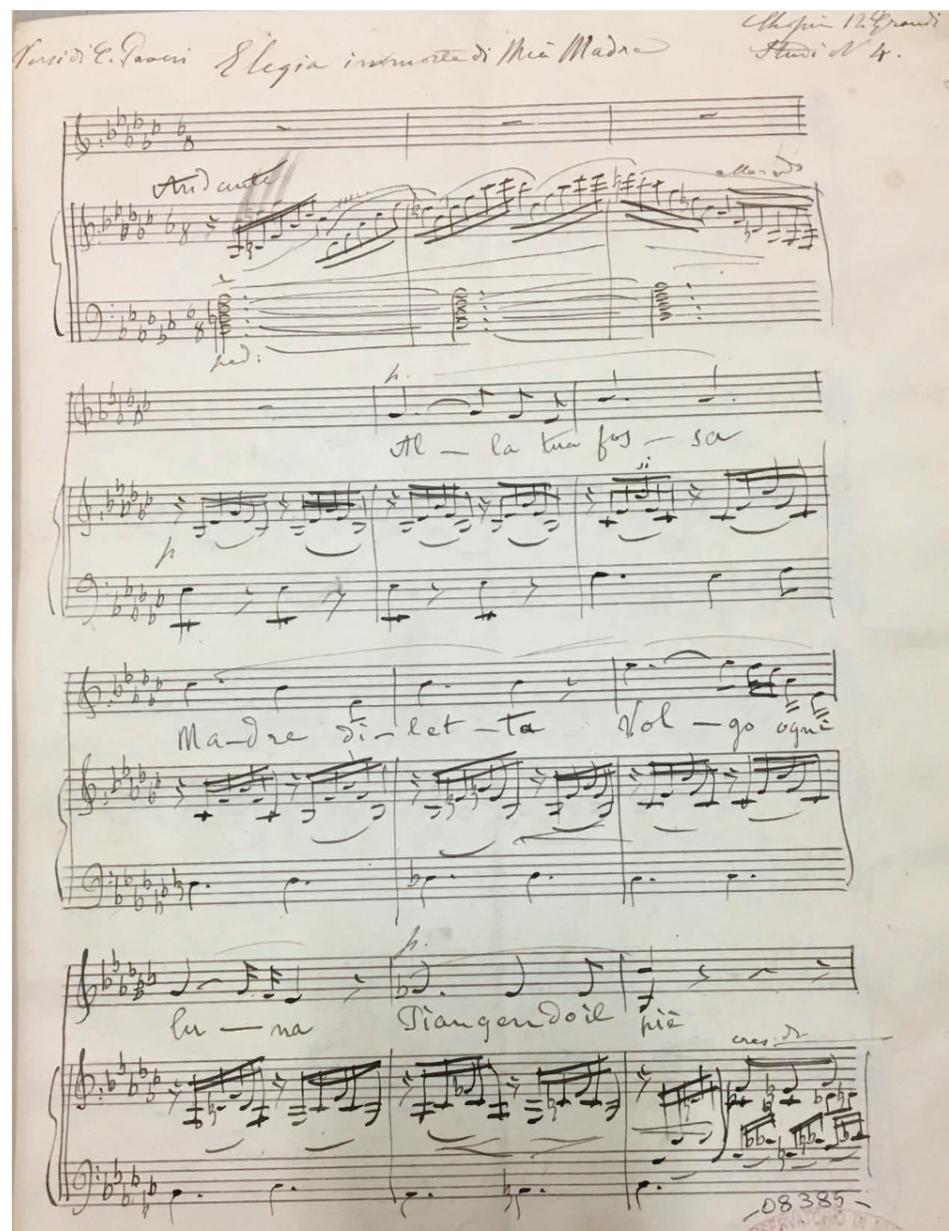


Figura 2, prima pagina del ms. autografo di *Elegia alla madre*

l'autore mantiene la tonalità originaria, ma applica una sorta di aumentazione dei valori, dilatando, enfatizzando così la declamazione che emerge dal mormorio delle meste armonie.

Il *Vocalizzo cromatico* è invece un esercizio piuttosto complesso per voce sola impegnata ad affrontare andamenti intervallari semitonali o piccoli salti atti a consolidare l'intonazione, con il pianoforte che si limita a scandire il tempo e a sostenere con appropriate armonie.

I brani sono inoltre un mezzo – anzi sarebbe meglio dire il mezzo più frequentato – per sedurre e alietare gli alti consessi che venivano a crearsi nei vari salotti o presso le diverse istituzioni culturali di Firenze,¹⁷ città privilegiata per l'attrazione che esercitava sugli stra-

¹⁷ Mi riferisco in particolare al Gabinetto Viessesux, nel quale massiccia era la presenza di Inglesi. Tra i conoscenti di Pavesi Negri: De Amicis e Elisabeth Barnet Browning, che ne erano soci. Cfr. MONICA PACINI, *Viaggiatori-lettori a Firenze prima e dopo l'unità*, pp. 59-84 <con ricca bibliografia, oltre alla consultazione degli archivi digitali presenti in <<https://www.viessesux.it/>>

nieri. In particolare, durante l'Ottocento, i viaggiatori inglesi e americani la presceglievano come meta speciale e vi si impiantavano anche per lunghi periodi se non per il resto della loro vita.¹⁸

Una dimensione domestica, certamente, nella quale si intendeva convogliare però un contenuto non banale e manifestare un certo impegno compositivo. Il fascino esercitato dalla melodia e dai testi prescelti con attenzione non deve infatti indurre a pensare a un repertorio secondario, di puro appagamento esteriore o palestra di diletterismo banale, ma piuttosto un «luogo cui la società del tempo riservava il proprio esercizio culturale ed artistico». L'attenzione riposta da tutti nella romanza non era solo un problema di indirizzi e identità estetiche o di moda. C'erano motivazioni economiche e di mercato fortissime¹⁹ soprattutto nel secondo Ottocento quando la situazione economica e sociale permise una più allargata diffusione e uso del pianoforte. Domanda e mercato sono di grandi dimensioni tanto da creare specialisti del settore, didatti ed esecutori che influiscono su un altro settore: quello dell'editoria. Le opere di Pavesi Negri risentono di questo cambiamento: da semplice brano per voce accompagnata, la romanza prevede talora l'ampiamiento dell'organico inserendo anche strumenti concertanti (il violino) per dare maggior consistenza e rilievo alla materia musicale; è pressoché regolarmente prevista la stampa, anche singola, delle sue liriche e, in taluni casi, più editori si contendono la pubblicazione.²⁰

Non si dimentichi inoltre che proprio verso la metà dell'Ottocento la romanza da camera aveva intrapreso quella che Pizzetti nel 1914 definì «una vita nuova» e da semplice e fittizio racconto amoroso e lacrimevole si era trasformata in una storia articolata, più appassionata che sentimentale, in linea col romanticismo nordico che divenne definitivamente di moda in Italia nella seconda metà del secolo.²¹

È l'epoca in cui agiscono Buzzolla, Bazzini, Mariani, Bottesini, Sgambati, Tirindelli, Denza, ma anche Mascagni e Leoncavallo, subentrati a Donizetti, Rossini, Bellini e Verdi. Il repertorio vocale da camera del marchese Pavesi Negri si allinea su queste nuove posizioni presentandosi omogeneo e restituisce brani in linea con i tempi sia per tematiche che per strutture e per stile. Se da un punto di vista musicale testimonia un'adesione pressoché costante alle forme contemporanee e presenta una scrittura che può essere agilmente affrontata dall'interprete, che non sorprende o, tanto meno, offende le orecchie dell'ascoltatore, ma che gli si pone gradevolmente all'attenzione per favorirne piacere, in ambito poetico e contenutistico avvicina autori di epoche più o meno remote (Dante, Machiavelli, George Herbet, Percy Bysshe Shelley, Friedrich Schiller) accostandoli a contemporanei (Aleardi, Giusti, De Amicis, Maffei). Non disdegna neppure personaggi di

¹⁸ Cfr. C. PAOLINI, *A sentimental journey: inglesi e americani a Firenze tra Ottocento e Novecento: i luoghi, le case, gli alberghi*, Firenze, Polistampa, 2013; GIULIANA ARTOM TREVES, *Anglo-fiorentini di cento anni fa*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 10. Per la disamina del primo trentennio del secolo cfr. AUBREY S. GARLINGTON, *Society, Culture and Opera in Florence 1814-1830. Dilettantes in an 'Earthy Paradise'*, Aldershot, Ashgate, 2005 che, tra l'altro, usa come motto iniziale una emblematica frase di Anna Brownell Jameson tratta dal suo *Diary of an Ennuyé* del 1824: «Florence retains its reputation of being the most devout capital in Italy... Here love, music, and devotion hold divided empire, or rather are *tria juncta in uno*. The liberal patronage and fine taste of Lord Burghersh, contribute perhaps to make music so much a *passion* as it is at present».

¹⁹ FRANCESCO SANVITALE, *Il salotto italiano dell'Ottocento: non solo i sospiri di Nonna Speranza*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EDT, 2002, p. 3.

²⁰ Gli stampatori sono: Forlivesi, Venturini, Ceccherini, Mignani, Trebbi, Giudici e Strada, Lucca. *Il prigioniero che resta, al prigioniero che esce*, ad esempio, è pubblicato sia da G. Mignani, a Firenze che a Torino, da Giudici e Strada [1865?]; *Sai tu fanciulla...* da Giudici e Strada (post 1859) e da Forlivesi, 1915; *Perché piangi?* romanza esce prima a Torino da Bianchi quindi a Bologna da Luigi Trebbi, ancora in un volume intitolato «Sei canti» e infine autonoma, (n. lastra 460).

²¹ Cfr. PIERO MIOLI, *Ballate, preghiere e stornelli. Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi*, in *La romanza italiana da salotto* cit., p. 16.

geografie lontane (dagli USA all'Inghilterra e la Francia) con testi, intonati nell'originale inglese o tradotti, di autori statunitensi quali Frederick Peterson, Eugène Field; o degli inglesi Henry Austin Dobson, Arthur Hug Clough, Adelaide Anne Proctor, Elisabeth Barnet Browning, Friedrich William Henry Myers attivi nel mondo della neuroscienza, della psicanalisi, della psichiatria, della parapsicologia.

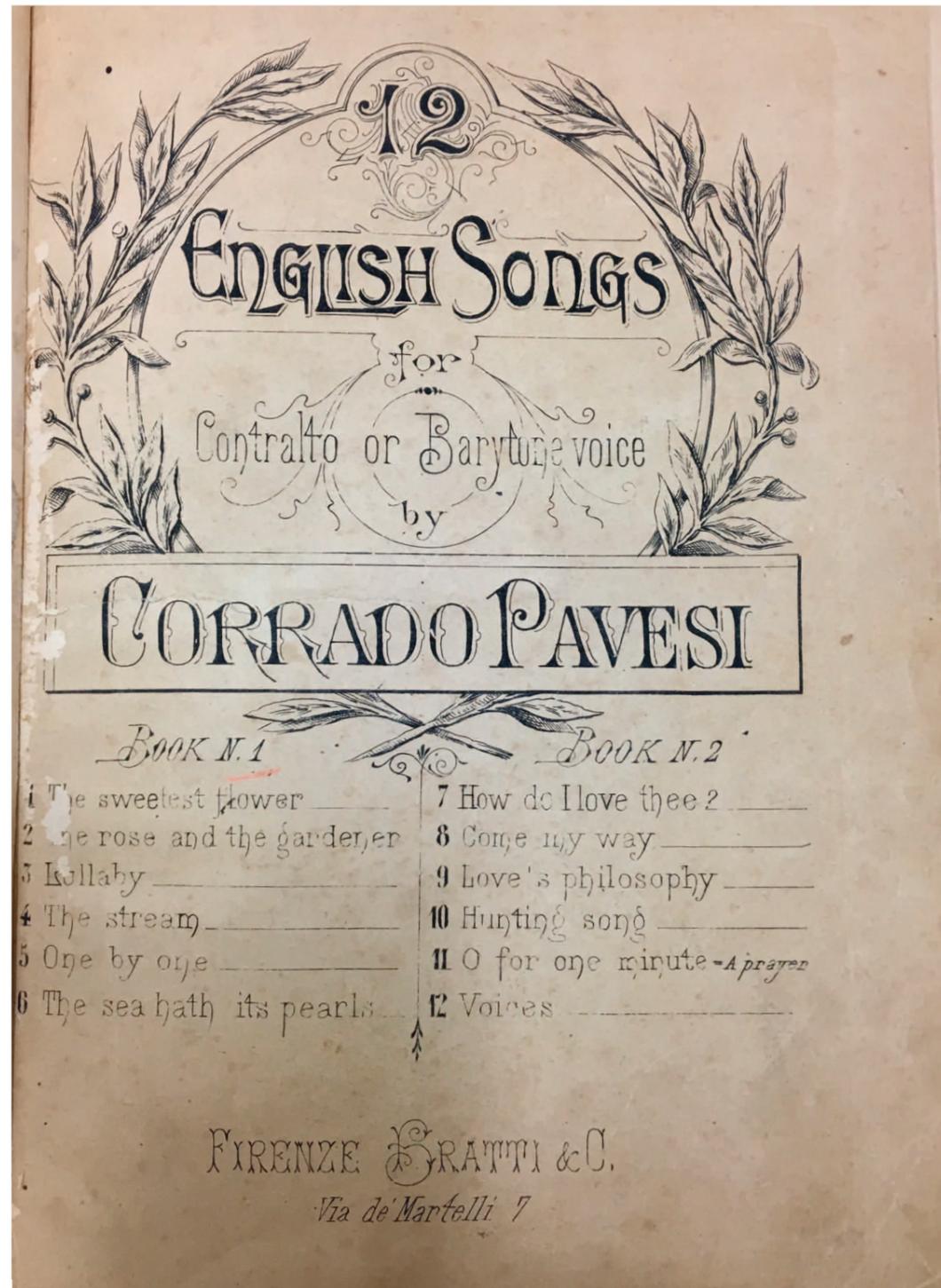


Figura 3 Frontespizio de 12 English song, Firenze, Bratti, s.d.

APPENDICE

The sweetest flower Fredrick Peterson

The sweetest flower that blows
I give you as we part:
For you it is a rose,
For me it is my heart.

The fragrance it exhales,
(Ah! if you only knew),
Which but in dying fails,
it is my love for you.

The sweetest flower that grows
I give you as we part:
You think it but a rose,
Ah, me! it is my heart.

The rose and the gardener Austin Dobson

The rose in the garden slipped her bud,
And she laughed in the pride of her youthful blood,
As she thought of the Gardener standing by
"He is old—so old! And he soon must die!"
The full Rose waxed in the warm June air,
And she spread and spread till her heart lay bare;
And she laughed once more as she heard his tread
"He is older now! He will soon be dead!"
But the breeze of the morning blew, and found
That the leaves of the blown Rose strewed the ground;
And he came at noon, that Gardener old,
And he raked them gently under the mold.
And I wove the thing to a random rhyme:
For the Rose is Beauty; the Gardener, Time.

Lullaby Eugène Field

Hush, little one, and fold your hands;
The sun hath set, the moon is high!
The sea is singing to the sands,
And wakeful posies are beguiled
By many a fairy lullaby:
Hush, little child, my little child!

Dream, little one, and in your dreams
Float upward from this lowly place,
Float out on mellow, misty streams
To lands where bideth Mary mild,
And let her kiss thy little face,
You little child, my little child!

Il fiore più dolce

Il fior che in sen ti posa
ti diedi nel partir.
Per tutti esso è una rosa,
per me desso è il mio cor.

L'olezzo che lo india,
(Ah! Forse tu non sai),
e che morendo espia,
è il mio amor per te.

Il fior che in sen ti posa
ti diedi nel partir.
Per tutti esso è una rosa,
ahimè desso è il mio cor.

La rosa e il giardiniere

Fioriva una rosa in un giardin
ridendo superba di sua beltà,
e del suo giardinier così pensò
"Egli è vecchio assai! E presto egli morrà!".
La rosa stese le foglie al sol e s'apri,
s'apri finché il cor scopri
Quando ei giunse dicea ridendo ancor:
"egli è vecchio ormai, presto morrà!".
Ma al soffiare della brezza in sul mattino
della rosa cadean le foglie al suol;

ed entrato quel vecchio nel giardin
le raccolse e in un canto le gittò
Per chi la storia apprezza ne è chiaro il senso
inver
la rosa è la bellezza, il tempo il giardinier.

Ninna nanna

Taci fanciul, giungi le man;
sparito è il sole, la luna appar!
Da lungi ascolta l'inno del mar
ed una fata cinta di fior
su te cantando va una canzon
Taci fanciul mio dolce amor!

Sogna, o gentil, e nel sognar
Lungi vanne da questo suol,
la terra fuggi piena di duol
vanne colà ove Maria
un bacio in fronte ti darà!
Dormi bambin mio dolce amor,

Sleep, little one, and take thy rest,
With angels bending over thee,
Sleep sweetly on that Father's breast
Whom our dear Christ hath reconciled;
But stay not there, come back to me,
O little child, my little child!

The stream A. H. Clough

O stream descending to the sea,
Thy mossy banks between,
The flowrets blow, the grasses grow,
The leafy trees are green.

In garden plots the children play,
The fields the labourers till,
And houses stand on either hand,
And thou descendest still.

O life descending into death,
our waking eyes behold,
parent and friend thy lapse attend,
companions young and old.

Strong purposes our mind possess,
Our hearts affections fill,
We toil and earn, we seek and learn,
And thou descendest still.

O end to which our currents tend,
Inevitable sea,
To which we flow, what do we know,
What shall we guess of thee?

A roar we hear upon thy shore,
As we our course fulfil;
Scarce we divine a sun will shine
And be above us still.

One by one Adelaide Anne Proctor

One by one the sands are flowing,
one by one the moments fall,
some are coming, some are going,
do not strive to grasp them all.

One by one thy duties wait thee;
let thy whole strength go to each;
let no future dreams elate thee,
learn thou first what these can teach.

One by one, -bright gifts of heaven, -
joys are sent thee here below;
take them readily when given,
ready too to let them go.

Dormi fanciul riposa alfin,
un angelo vegli su di te,
del divin padre dormi nel sen
Cristo con lui ci concilii
ma non restar ritorna a me
Dormi fanciul mio dolce amor.

Il torrente

Torrente che discendi al mar,
fra le muscose rocche,
intorno a te stan molti fior,
e la verd'erba insiem.

Nei prati allegri i bimbi stan
l'agricoltor sui campi suda,
ristanno case d'ogni intorno
e tu discendi ognor.

O vita che ver morte corri,
guarda i nostri occhi attenti,
ognun compagno al tuo fuggir,
parenti e amici insiem,

La mente è piena di desir.
è pieno il cor d'amor
peniam per studi e per lavor
e tu discendi ognor.

Il fin cui va nostra corrente,
inevitabl mar,
a cui scendiamo e ignoto a noi,
che posso io dir di te?

Un mugghio udiam sulle tue sponde,
mentre la via compiam;
dir non possiam se torni il sole
Che su noi splenda ancor.

Come arena

Come arena incalza arena
Va un istante e un altro appar
Se l'un fugge l'altro viene dietro a lor
Non t'affannar.

Uno ad uno i tuoi doveri
Fanno appello al tuo poter
Non lasciar che i sogni alteri
Sian d'inciampo al tuo dover.

Uno ad uno ai fidi suoi
manda il ciel le gioje e i don;
pronto a coglierli se il vuoi
e a lasciarli in abandon.

One by one thy griefs shall meet thee,
do not fear an armed band;
one will fade as others reach thee, -
shadows passing through the land.

Do not look at life's long sorrow
See how small each moment's palu
God will help thee for tomorrow
Every day begin again
Every hour that fleets so slowly
Has its task to do or bear :
Luminous the crown and holy,
If thou set each gem with care.

Do not linger with regretting,
Or for passing hours despond
Nor the daily toil forgetting
Look too eagerly beyond.
Hours are golden links, God's token
Reaching heaven; but one by one
Take them, lest the chain be broken
Ere the pilgrimage be done

The sea hath its pearls Longfellow from Heine

The sea hath its pearls,
The heaven hath its stars;
But my heart, my heart,
My heart hath its love.
Great are the sea and the heaven;
Yet greater is my heart,
And fairer than pearls and stars
Flashes and beams my love.
Thou little, youthful maiden,
Come unto my great heart;
My heart, and the sea, and the heaven
Are melting away with love!

How do I love thee? E. B. Browning

How do I love thee? Let me count the ways.
I love thee to the depth and breadth and height
My soul can reach, when feeling out of sight
For the ends of being and ideal grace.
I love thee to the level of every day's
Most quiet need, by sun and candle-light.
I love thee freely, as men strive for right.
I love thee purely, as they turn from praise.
I love thee freely, as men strive for right.
I love thee purely, as they turn from praise
I love thee with the passion put to use
In my old griefs, and with my childhood's faith.
I love thee with a love I seemed to lose
With my lost saints. I love thee with the breath,
Smiles, tears, of all my life; and, if God choose,
I shall but love thee better after death.

Sul tuo capo piomberanno
Uno ad uno i mal e il duol
Ma lontan dilegueranno
Come un'ombra senza il suol.

Si dilegua il duol del mondo
come lampe che spari
Dio ne allevia ognor suo pondo
e sereno torna il di.
Ogni istante a te concesso:
ha un dover che dèi compir
e la fronte puoi per esso
di corona redimir.

Non t'arresti un van rimpianto
Dei momenti che passar
Non guardar lontano
tanto il presente da obliar.
L'ore son anelli d'oro
Che ne allacciano col ciel
Una ad una attenti a loro
fino al giorno dell'avel.

Il mare ha le perle

Il mare ha le perle,
le stelle ha il ciel;
ma il tenero mio cor
tutto è pien d'amor.
Son grandi il cielo e il mar,
ma il cor più grande è ancor.
Le perle e le stelle son pallide
al par d'amore.
O mia gentil fanciulla,
vieni all'immenso cor.
La terra il cielo e il mar
Dilegua intenso amor.

Vieni amor mio

Vieni amor mio. Vieni è levato il sole e la
fiorita via ride e ci attende.
Quanto chiaror nel cielo e quanto azzurro
negli occhi nostri fluttua e risplende.
Oh vieni andrem di rinova sorte in traccia
Tu del mio genio ed io di te sarò
Tu mi sorreggerai tra le tue braccia
Io col sorriso ti conforterò.
Vieni, amor mio, vieni è levato il sole
E di zaffiri e d'oro il ciel coperto.
Andiam nel nostro giubilo d'amore
a mettere a soquadro l'universo!
Andiam col gaudio nostro,
andiam col riso audace della nostra gioventù
a sfondar le porte al paradiso
e riportarne l'estasi quaggiù.

Come my way George Herbert

Come, my Way, my Truth, my Life:
such a way as gives us breath;
such a truth as ends all strife;
such a life as killeth death.

Come, my Light, my Feast, my Strength:
such a light as shows a feast;
such a feast as mends in length;
such a strength as makes a guest.

Come, my Joy, my Love, my Heart:
such a joy as none can move:
such a love as none can part;
such a heart as joys in love.

Love's philosophy P. R. Shelley

The fountains mingle with the river
And the rivers with the ocean,
The winds of heaven mix for ever
With a sweet emotion;
Nothing in the world is single;
All things by a law divine
In one spirit meet and mingle.
Why not I with thine?

See the mountains kiss high heaven
And the waves clasp one another;
No sister-flower would be forgiven
If it disdained its brother;
And the sunlight clasps the earth
And the moonbeams kiss the sea:
What is all this sweet work worth
If thou kiss not me?

Hunting song W. Scott

Waken, lords and ladies gay,
On the mountain dawns the day;
All the jolly chase is here.
With hawk and horses and hunting-spear!
Hounds are in their couples yelling,
Hawks are whistling, horns are knelling,
Merrily, merrily mingle they,
Waken, lords and ladies gay.

Waken lords and ladies gay,
To the greenwood haste away;
We can show you where he lies,
Fleet of foot and tall of size;
We can show the marks he made
When 'gainst the oak his antlers frayed;
You shall see him brought to bay;
Waken, lords and ladies gay.

Tardi!

Rivestita di candor,
io la vidi un dì passar,
preso fui per lei d'amor
ma nol seppi disvelar.

Gioventù rideami allor
ma non pari avea l'ardir,
sicché chiuso nel mio amor,
vissi d'ansie e di sospir.

Quando alfin parlai d'amor
mi rispose "or ben ti sta".
Vieppiù timido amator,
il mio core è d'altri già.

La filosofia dell'amore

Corre al fiume la fontana
E il fiume al mar si mesce
I venti in cielo si ritrovan
Lieti del loro incontro.
Niente è solo sulla terra
Il suo fedel compagno
Ogni essere quaggiù ritrova
Perché non vuoi tu unirti a me?

Vedi il monte il cielo abbraccia
Ed ogni onda abbraccia un'onda
Né un fior giammai perdono avrà
Quando il fratel disdegni
Mira il sol bacia la terra
E la luna bacia il mare
A che tai baci in tutto il mondo
Se un bacio non porgi a me?

Canzone di caccia

Su dame e cavalier, presto
Sovra ai monti il giorno appar
E l'allegra caccia vien,
con cavalli, aste, falconi
van latrando a coppia i cani.
Fischia il falco, suona il corno
E darà lieti suoni insiem.
Su dame e cavalier, presto.

Su dame e cavalier, presto
Via si corra al verde bosco,
mostrerem ov'egli sta
largo il dorso, agil di piede,
l'orme sue discoprirem.
Felce antica dove colpi
Lo vedrete agonizzar.
Su dame e cavalier, presto.

Louder, louder chant the lay,
Waken, lords and ladies gay!
Tell them youth and mirth and glee
Run a course as well as we;
Time, stern huntsman! who can balk,
Stanch as hound and fleet as hawk?
Think of this, and rise with day,
Gentle lords and ladies gay!

O for one minute W. R. Myers

O for one minute hark what we are saying !
This is not pleasure that we ask of Thee !
Nay, let all life be weary with our praying,
Streaming of tears and bending of the knee
Only weask thro' shadows of the valley
Stay of thy staff and guiding of thy rod,
Only, when rulers of the darkness rally,
Be thou beside us, very near, O God!

Voices F. E. Weatherly

All through the day, where'er my feet may wander
In the crowded street, or when I muse alone,
Soft on my ear fall gentle ling'ring voices
Sheaking of friends and joys I one have known
Echoes of old and loving scenes of twilight
Dreams from the past and memories long since
flown.
Voices by the wayside, voices in the leaves
Floating thro' the garden, whisp'ring roound the
eaves.
Voices on the river, voices ev'ry where.
Ever bringing back the pasts and all that was so fair.
Then in the night, when all the world is sleeping,
Still in ev'ry dream returun those sounds of old,
Back comes the past in all its radiant glory,
Soft as of yorc, the tale of love is told.
Sad, tender eyes again in mine are shining,
Loving hands and true once more in mine I hold.
Voices, loving voices, whisper through the years,
When the heart is happy, when te heart has tears,
Stay with us for ever, voices of the past,
Till when all is over we meet in heaven at last.

Alto suoni il grido ancor
Presto, presto, su,
su nobili signori tutto è riso e gioventù
Rincorriam la belva insieme
Breve è il tempo al cacciator
Ecco i cani, ecco i falconi
Via sorgete al par del sol|
Gentil donne e cavalier presto

Porgi un istante

Porgi un istante a queste preci ascolto!
Non è il dioletto che chiediamo a te!
Al suol prostrari lagrimosi in volto.
Deh fa' che invan non sia la nostra fè.
Noi ti preghiam da questa oscura stanza
Sospendi il braccio tuo vendicator
E quando il cupo attentator s'avanza,
sta' presso a noi, ben presso a noi, Signor.

Voci

Sempre nel giorno ovunque io volga il piede
Misto alla folla o quando sol mi sto
D'una voce gentile il suon mi fiede
Che mi ridà la gioja che passò.
Echi perduti e scene di tramonti
E di fuggiti sogni il sovvenir.
Voci per la via, voci tra le foglie
Ora dalla gronda ora dal giardin
Voci sopra l'onde, voci d'ogni donde
sempre riportando a me il passato ch'era sì
bel.
Quando la notte tutto dorme al mondo,
odo nei sogni quelle voci ancor,
a me ritorna il viver mio giocondo
sscolto ancor la storia dell'amor.
Occhi soavi nei miei lumi affissi
stretto ho la man da man fida e gentil.
Voci amoroze mormoran fra gli anni
Quando è il cor felice, quando piange il cor,
voci del passato meco state ognora,
finché quando morte vien v'oda ancor lassù
nel ciel.

Le romanze da camera di Amilcare Ponchielli

Pietro Zappalà

Prima ricognizione del corpus di romanze da camera di Amilcare Ponchielli, di cui si riassumono e aggiornano quantificazione e identificazione, date di composizione e di pubblicazione, autori dei testi. Segue una succinta presentazione delle caratteristiche salienti della produzione ponchielliana in tal genere. In appendice l'edizione di tre romanze minori inedite.

Amilcare Ponchielli è un compositore che certamente gode di una solida fama, annoverato fra i maggiori operisti italiani del secondo Ottocento. A ben vedere, tuttavia, la sua fama attuale dipende principalmente – se non esclusivamente – dal suo capolavoro, *La Gioconda*, opera peraltro di non frequente rappresentazione; e forse sarebbe più corretto dire che egli è noto al largo pubblico per la sola *Danza delle Ore*, spesso senza che si abbia neppure la consapevolezza che essa è solo un felice estratto di quel melodramma.¹ Ben pochi poi hanno cognizione dell'esistenza di tutte le altre opere teatrali di Ponchielli, la cui rappresentazione moderna è estremamente rara o quasi nulla.²

Non stupisce affatto, quindi, che non si abbia molta notizia della sua musica vocale da camera, genere tanto in voga allora, quanto poco studiato oggi, persino per autori ben più celebrati e frequentati di Ponchielli.³

La ragione di tale penuria di indagini musicologiche risiede sicuramente anche nel fatto che la bibliografia specifica sull'argomento è scarsa, fattore che può facilmente inibire l'avvio di una ricerca in questo campo. Sicuramente un'altra concausa è da ravvisarsi nella ampia mole di composizioni edite e nella quantità ancor più rilevante e inesplorata di brani del tutto inediti: e se l'ingente numero di romanze e liriche da camera superstiti attesta il largo favore che esse godevano nella vita musicale di allora, il relativamente ridotto numero di edizioni mostra come gli stessi compositori, che pure scrivevano con la medesima cura profusa nelle opere maggiori, non le consideravano meritevoli di pubblicazione, o comunque non tali da fondare su di esse la propria fama.⁴

Questo è anche il caso di Amilcare Ponchielli, che in vita pubblicò solo dieci romanze su un catalogo di circa una cinquantina di titoli.⁵ E siamo costretti a dire con approssima-

¹ La principale causa di questa notorietà fu senz'altro il film d'animazione *Fantasia*, prodotto dalla Walt Disney nel 1940, una delle cui sezioni è la parodia di un balletto classico appunto sulla *Danza delle Ore* dalla *Gioconda*.

² In questi ultimissimi anni si avverte una auspicabile controtendenza: stanno emergendo studi sulle singole opere, e anche il mondo della produzione operistica ripropone in scena titoli finora dimenticati.

³ Per esempio il pur meritevole lavoro di FULVIA MORABITO, *La romanza vocale da camera in Italia*, Turnhout, Brepols, 1997 è costretto a limitarsi ai soli autori maggiori e alle sole pubblicazioni a stampa.

⁴ Con le debite eccezioni dei compositori che invece proprio sulle romanze costruirono meritatamente la loro fortuna, come p.es. Francesco Paolo Tosti.

⁵ Si tratta delle opere 33 (1855), 35 (1861), 36 (1865), 37 e Add 66 (1867), 40 (1873), 41 (1874), 42 (1879), 72 (fra 1880 e 1883), 45 (1884).

Id	Titolo	voci	autore testo	data composizione	data prima pubblicazione, editore
Op. 33	<i>Oh! da quel marmo gelido</i>	Bt	G. Bergamaschi	<1854	1855, Lucca
Op. 35	<i>L'accattone</i>	Bt	M. M. Marcello	<1861	1861, Ricordi
Op. 36	<i>Tanto gentile e tanto onesta pare</i>	T	Dante Alighieri	1865	1865, Canti
Op. 37	<i>Piangea</i>	S, vl	M. M. Marcello	<1867	1867, «La palestra musicale»
Op. 38	<i>Il trovatore</i>	S	M. M. Marcello	1870	1888, Giudici e Strada
Op. 39	<i>Una notte al camposanto</i>	T	A. Ghislanzoni	1870	1888, Giudici e Strada
Op. 40	<i>Eternamente!</i>	S, vel	M. M. Marcello	<1873	1873, Ricordi
Op. 41	<i>Dai versi d'antichissima leggenda</i>	S	??	1874	1874, Canti
Op. 42	<i>Povera madre</i>	Mzs	A. Ghislanzoni	<1879	1879, Ricordi
Op. 43	<i>Nessun maggior dolore</i>	C	[A. Ponchielli?]	1881	-
Op. 44	<i>Spes ultima dea</i>	C	L. Stecchetti	1884	-
Op. 45	<i>Mattinata</i>	C	Praga Emilio	1884	1884, «Auxilium»
Op. 46	<i>Il fiore e la nuvola</i>	S	??	1885	-
Op. 48	<i>L'anello, il rosario e la ciarpa</i>	Mzs	M. M. Marcello	1873?	1888, Giudici e Strada
Op. 49	<i>Dolor di denti</i>	B	A. Ghislanzoni	??	1888, Giudici e Strada
Op. 50	<i>Luce!</i>	ST	F. Fontana	??	1888, Giudici e Strada
Op. 51	<i>Noi leggevamo insieme</i>	C	A. Ghislanzoni	??	1888, Giudici e Strada
Op. 52	<i>Il pellegrino, il trovatore ed il cavaliere</i>	TTB	??	??	1888, Giudici e Strada
Op. 53	<i>Il povero Pieruccio</i>	C	H. Heine	1869	1888, Giudici e Strada
Op. 54	<i>Il risorgimento</i>	MzsT	G. Leopardi	??	1888, Giudici e Strada
Op. 55	<i>Vago augelletto</i>	SATB	F. Petrarca	??	1888, Giudici e Strada
Op. 56	<i>Voga sull'onda placida</i>	C	??	??	1888, Giudici e Strada
Op. 57	<i>Vezzosa pescatrice</i>	SATB	??	??	1888, Giudici e Strada
Op. 58	<i>Un sogno</i>	S	C. Monteggia	??	1891, Ricordi
Op. 59	<i>Perché?</i>	T	??	??	1904, «Natura e arte»
Op. 60	<i>Storiella</i>	A	??	??	1904, «Varietas»
Op. 61	<i>Felice!</i>	C	L. Stecchetti	>1877	1905, «Natura e arte»
Op. 62	<i>Invocazione!</i>	C	??	??	1905, «Natura e arte»
Op. 63	<i>L'abbandono</i>	C	??	??	1906, Trüb
Op. 64	<i>Barcarola</i>	Bt	R. Berninzone	>1857	1906, Trüb
Op. 65	<i>L'eco</i>	C	H. Heine	??	1906, Trüb
Op. 66	<i>Eterna memoria</i>	Bt	M. M. Marcello	??	1906, Trüb
Op. 67	<i>Il giuro</i>	C	??	??	1906, Trüb
Op. 68	<i>L'orfana</i>	C	A. Ghislanzoni	??	1906, Trüb
Op. 69	<i>Pace e oblio</i>	C	??	??	1906, Trüb
Op. 70	<i>La povera</i>	C	M. M. Marcello	??	1906, Trüb
Op. 71	<i>Povero fiorellino!</i>	C	L. Stecchetti	>1877	1907, «Natura e arte»
Op. 72	<i>Dimenticar ben mio</i>	Mzs/Bt	H. Heine	<1873?	1880-1883, Ribolzi
Op. 73	<i>La fanciulla moribonda</i>	Mzs	M. M. Marcello	??	-
Op. 74	<i>Il Lucchese</i>	T	??	??	-
Op. 276	<i>Presso il ruscello</i>	C	[L. Stecchetti?]	??	1904/5, «Natura e arte»
Op. 277	<i>Dio amore</i>	C	S. Pellico	??	1906/7, «Natura e arte»
Op. 278	<i>Finzione</i>	C	??	??	1906/7, «Natura e arte»
Op. 279	<i>Le tre Parche</i>	SMzsA	Z. Krasniński?	??	2021, DaVinci
Add 7	<i>Equivoco</i>	C	L. Stecchetti	1882	-
Add 66	<i>Il marinaio della Terribile</i>	Bt	Cabron ?	<1866	1867, «La palestra musicale»
Sonzogno 57	<i>Era quell'inno il gemito</i>	S	??	<1879	-
I-CRs, MsGov 431	<i>Il lamento del vedovo</i>	T	A. Stucchi	1852	-
privato	<i>Rivelazione</i>	Mzs	[A. Ponchielli?]	??	-
privato	<i>Proverbio antico</i>	C	[A. Ponchielli?]	??	-

zione «circa una cinquantina di titoli» perché la ricerca sulla produzione cameristico-vocale del compositore – come di tutta la sua opera – è in parte minata anche dalla mancanza di una catalogo completo: il pionieristico e magistrale lavoro di Licia Sirch è una pietra miliare per gli studi del settore, ma soffre per i suoi quasi 35 anni di vita: molto nuovo materiale è emerso nel frattempo e tutto lascia pensare che ce ne sia ancora altro da riscoprire, anche in questo ambito. Si rende quindi necessario provvedere a stendere un elenco aggiornato, e fatalmente ancora provvisorio, anche alla luce delle più recenti acquisizioni.⁶

Alcune prime considerazioni circa la cronologia della genesi delle romanze. In primo luogo occorre sottolineare come per ben oltre metà di esse non abbiamo alcuna indicazione temporale, o perché mancano del tutto autografi e copie manoscritte, o perché – quando presenti – su di essi mancano le date. A volte le date sono definibili solo approssimativamente *ante quem* o *post quem*, sulla base o della data di edizione, o delle rare citazioni epistolari rintracciate o di altri eventi databili.

Pur in presenza di dati così scarsi e discontinui, si può certo affermare che Ponchielli si applicò alle romanze lungo tutto l'arco della sua vita artistica, già dagli anni di studio in conservatorio fino a ridosso della prematura morte, segno evidente dell'interesse del compositore per questo genere musicale, sebbene non primario nell'orizzonte della sua carriera.

La prima testimonianza emersa fino ad ora risale al 1852, quando il diciottenne Ponchielli ancora allievo del conservatorio tributa con questa composizione un omaggio a Fortunato Turina,⁷ personaggio in vista di Casalbuttano (Cremona), paese prossimo alla natia Paderno in cui il bambino Amilcare prese le prime lezioni di pianoforte e dove incontrò anche la figura del ricco possidente Giovanni Battista Jacini, il quale sostenne fattivamente l'ingresso della giovane promessa nel Conservatorio milanese. Anche la successiva composizione, risalente al 1854, è ricompresa negli anni di studio del conservatorio, ed è degna di nota anche perché essa fu prontamente stampata dall'editore Lucca con tanto di esplicita ed inusuale indicazione che Ponchielli era «allievo dell'I.R. Conservatorio»: ulteriore attestazione della stima che aveva saputo acquisire già negli anni di studio.⁸

⁶ La lista si basa in primo luogo sul catalogo di Licia Sirch (LICIA SIRCH, *Catalogo tematico delle musiche di Amilcare Ponchielli*, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1989), di cui esclude l'op. 34 (perché espressamente indicata come scena d'opera) e l'op. 47 (perché è solo la manifestazione editoriale di 13 composizioni già autonomamente inserite nel catalogo). Sono poi inseriti i dati ricavati dall'aggiornamento di Raffaella Barbierato (RAFFAELLA BARBIERATO, *I manoscritti ponchielliani nella Biblioteca Statale di Cremona: novità ed integrazioni*, in: *Ponchielli e la musica per banda: atti della Tavola rotonda: Ridotto del Teatro Ponchielli, 27 aprile 2001*, Pisa, ETS, 2005, pp. 355-435), dal catalogo del Fondo Sonzogno conservato presso il Teatro Ponchielli di Cremona (ETTORE BORRI, *I manoscritti di Ponchielli dalla collezione «G. C. Sonzogno»*, s.l., s.n., 1996) e da ulteriori ricerche dello scrivente. Sono esclusi dall'elenco schizzi e abbozzi e le composizioni chiaramente ispirate a scene operistiche. Nell'organico viene omissa il pianoforte e sono indicati solo i ruoli vocali ('C' indica genericamente Canto) e, laddove presenti, gli altri strumenti d'accompagnamento.

⁷ La composizione è dedicata a Fortunato Turina (1825-??), figlio di Rosa Bossi (1797 ca- 22.8.1830) e Bartolomeo Turina; questi a sua volta era fratello di Ferdinando Turina, marito di Giuditta Cantù, con cui Vincenzo Bellini ebbe una relazione amorosa a Casalbuttano (e alla quale dedicò la sua opera *La Straniera*).

⁸ Il percorso di studi di Ponchielli fu costellato di premi nei saggi di fine anno scolastico, regolarmente menzionati con favore anche dalla stampa. Ma credo che la primissima attestazione del suo nome e delle sue evidenti capacità risalga addirittura al 1843, probabilmente in occasione proprio dell'esame per l'ingresso in conservatorio, come si evince dalla «Gazzetta musicale di Milano», II/25 (18.6.1843), p. 106: «Milano. Parlasi con entusiasmo di un nuovo prodigio di precocità musicale, di un fanciullo di nove anni al dir di taluno già in grado d'improvvisare sul pianoforte i più bei motivi, di leggere a prima vista dei melodici pezzi, di distinguere prontamente qualunque suono ecc., ecc. L'eletto consesso di dotti, al cospetto del quale fra noi con meravigliose e sicure prove si produsse, rimase ammirato di questo fenomeno del quale non mancheremo di dare quelle dettagliate notizie che ci sarà possibile indagare. Intanto annunciamo venirci riferito il boemo [Julius] Benoni aver un degno emulo nel lombardo Ponchielli.»

Nel periodo compreso fra la fine degli anni Cinquanta e tutti gli anni Sessanta, quando cioè Ponchielli avviò la sua carriera che presto sembrò impantanarsi inesorabilmente nella lunghissima gavetta alla direzione delle bande di Piacenza e di Cremona, la consegna alle stampe di alcune liriche da camera – oltre anche a brani pianistici – ebbe probabilmente l'importante funzione di mantenere e incrementare l'interesse sulla sua persona presso il comparto editoriale musicale e presso un pubblico più ampio rispetto alla provincia cremonese da cui proveniva. È verosimile quindi che a questi anni risalgano anche numerose romanze per ora non ancora databili.

Di alcune romanze sono note non solo le date, ma le occasioni per cui furono scritte. Così il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* op. 36 del 1865 fu scritto per una accademia letterario-musicale data il 4 giugno del 1865 al teatro Concordia (attuale Teatro Ponchielli) in occasione della ricorrenza del sesto centenario della nascita di Dante.⁹ Dell'anno successivo è la ballata *Il marinajo della Terribile*, Add 66, dedicata ad una nuova unità della marina militare italiana e pretesto per esprimere un sentimento patriottico in pieno Risorgimento (peccato che poco dopo la composizione della ballata la pirocorvetta 'Terribile' fosse partecipe della sconfitta nella battaglia di Lissa).¹⁰ Molto più personale, invece, la ragione che portò alla composizione della romanza *Dai versi di antichissima leggenda* op. 41, scritta per omaggiare la sposa Teresina Brambilla nel giorno delle loro nozze (16 maggio 1874).

Ma il progetto più organico, sebbene poi non realizzato, fu una raccolta di romanze con l'editore Ricordi. Dobbiamo rammentare che Ricordi aveva concentrato le sue attenzioni su Ponchielli all'indomani dell'ottima riuscita della seconda versione dei *Promessi sposi*, il 5 dicembre 1872 al teatro Dal Verme. Il progetto della raccolta nacque e prese corpo nei mesi immediatamente successivi, come si evince da un breve passo di una missiva di Ponchielli a Giulio Ricordi del 29 maggio 1873,¹¹ e soprattutto da una lettera del successivo 9 giugno, dalla quale sembra che l'iniziativa, nonostante dubbi e ripensamenti, fosse ancora in cantiere:

⁹ Un riferimento a tale composizione compare in una lettera del 25 giugno 1865 di Ponchielli all'amico Vespasiano Bignami, la cui intimità spiega il tenore scherzoso del testo: «per ora non m'occorrerebbe altro che invece tu tornassi d... tu tornassi da C... Canti ... e affrettargli l'individuo affinché mi stampi più sollecitamente che può un Sonetto o sonnifero di Dante che ho fatto eseguire qui all'Accademia data in onore di quell'asino, e che cosa vuoi? piacque, e fu replicato – Lo cantò un dilettante tenore di Bozzolo un certo Avv.° Artoni, che per tua norma può dar le pacche come suol dirsi a molti tenori celebri d'oggi, [...] Mi dimenticavo poi di soggiungerti che il Sonetto fu già pôrto (di Genova! Jesus che giazz!) a Tompunch dalla signora Croff esimia pianista e maestra di piano». Lettera inedita (Varenna, Villa Monastero), menzionata in GIUSEPPE DE NAPOLI, *Amilcare Ponchielli (1834-1886). La vita, le opere, l'epistolario, le onoranze; notizie e incisioni raccolte da Giuseppe de Napoli e pubblicate dalla Amministrazione podestarile di Cremona in ricorrenza del cinquantenario della morte del musicista*, Cremona, Cremona nuova, 1936, p. 63.

¹⁰ Anche questa composizione viene menzionata in una lettera a Vespasiano Bignami, di poco successiva al 20 maggio 1866: «Per cambiare argomento, ti rendo consapevole che ho partorito con poco dolore una Ballata per Baritono intitolata *Il marinajo della Terribile* e l'ho spedita a Cunio Dirett^e della *Palestra*. Sembra che ci sia piaciuta, se devo credere alla sua lettera. Desidererei per altro che senza far vista di nulla tu mi sapessi dire se conta stampare quel pezzo sulla *Palestra* o su qualche altro foglio. – Dimmi inoltre se fu eseguita in qualche convegno, e quanti impeti di vomito ha eccitato». Lettera inedita (Varenna, Villa Monastero), citata solo parzialmente in G. DE NAPOLI, *Ponchielli*, cit., p. 304. Ponchielli aveva già fatto pubblicare sulla rivista «La palestra musicale», fondata l'anno precedente, due brani per pianoforte (la mazurka *L'innamorata* op. 129 e *T'amerò sempre* op. 87) e la romanza *Piangea* op. 37.

¹¹ «L'album vocale lo preparerò, – intanto scusi del disturbo che le reco.». Lettera scritta da Cremona, conservata in I-Mr, LLET013279 (facsimile e trascrizione dello scrivente in <<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET013279>>, ultima consultazione 23.4.2023), trascritta anche in ROBERTO MAIETTA, *Carteggio Ponchielli-Ricordi (1873-1877): edizione delle lettere, con uno studio su "Il parlatore eterno" (1873)*, Tesi di laurea magistrale in Musicologia, Università di Pavia, 2013, p. 45.

Anche per l'*Album* non l'ho pronto – perché ho annullato 2 o 3 Romanze, che non mi garbano più. Non avrebbe Lei poesie adatte allo scopo? Avevo il *Canzoniere* di Heine non lo trovo più, così le 100 foglie disperse di Marcello ma vorrei qualcos'altro perché molte di queste poesie ultime furono già musicate.¹²

Del progetto non c'è più traccia nell'epistolario ponchielliano e probabilmente Ricordi desistette perché stava già commissionando a Ponchielli composizioni di maggiore respiro. A quei mesi però risale la pubblicazione della romanza *Eternamente!* op. 40, una delle tre sole liriche da camera ponchielliane pubblicate da Ricordi, quasi come unica superstite del progettato album, e quella che più frequentemente ricorre nelle lettere del compositore.¹³

Esigui e di scarso apporto sono i restanti passi tratti dall'epistolario: uno è relativo alla romanza *L'accattone* op. 35, ma scritto a distanza di parecchi anni dalla pubblicazione;¹⁴ l'altro alla romanza *Povera madre* op. 42, che ci aiuta almeno a focalizzare per approssimazione la sua data di composizione e di stampa alla seconda metà del 1879.¹⁵

Il *corpus* più rilevante di romanze ponchielliane fu pubblicato postumo, in due distinte occasioni. Una prima silloge uscì a fine 1888 a meno di tre anni dalla morte di Ponchielli

¹² Lettera scritta da Cremona, conservata in I-Mr, LLET013281 (facsimile e trascrizione dello scrivente in <<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET013281>>, ultima consultazione 23.4.2023), menzionata in vari punti da G. DE NAPOLI, *Ponchielli*, cit., pp. 75, 91, 106, 113, ma non in questo passo, che viene invece riportato da GAETANO CESARI, *Amilcare Ponchielli nell'arte del suo tempo: ricordi e carteggi*, Cremona, Cremona Nuova, 1934, p. 22; la lettera è trascritta integralmente anche in R. MAIETTA, *Carteggio*, cit., pp. 47-48. Per il *Canzoniere* di Heine deve trattarsi di HEINRICH HEINE, *Canzoniere*, traduzione di Bernardino Zendrini, nella prima edizione (Milano, Tipografia internazionale, 1865) o nella seconda (Milano, Brigola, 1867). Quanto alle «100 foglie disperse», il riferimento è a MARCO MARCELLIANO MARCELLO, *Foglie disperse: 100 piccole melodie per musica*, Torino, Steffenone, 1853.

¹³ Cfr. la lettera alla cantante e pianista Clementina Flavis, dedicatoria della edizione, del giorno 8 luglio 1873: «Scorgo da un giornale che Lei cantò con esito la Romanza *Eternamente!* ad onta che Lei l'avrà cantata benissimo io le domando: piacque davvero?» (lettera inedita, I-Bc, Epv Ponchielli 2). La data della lettera potrebbe costituire un *terminus ante quem* per l'edizione, a meno che la cantante non avesse adoperato una versione manoscritta precedente alla pubblicazione. La romanza viene menzionata anni dopo da Ponchielli in tre lettere scritte in rapida successione alla moglie in *tournee* a Livorno a fine novembre 1882, nei giorni 26 («Oggi o domani spedisco la romanza Eternamente per l'amico Consigli, e che tu potresti cantare insieme a lui avendo obbligazione di violoncello»), 27 («Spero avrai ricevuto la mia fotografia per Friedmann, e la Romanza Eternamente che jeri ti ho spedito») e 28 («Oltre al ritratto per l'amico Freidmann [sic, probabilmente Friedmann] ti ho spedito la mia Romanza Eternamente per Sop^o con obbligo di Violoncello dedicata all'amico Vittorio Consigli, né so perché nella tua lettera non me ne fai cenno» [le lettere del 26 e 28 sono inedite, US-CAh, MS Thr 1198; la lettera del 27 pubblicata da EMANUELA ZANESI, *Cara el me nuli. 77 cartoline postali (1877-1886) di Amilcare Ponchielli alla moglie Teresa Brambilla*, in *Il Coro Polifonico Cremonese: quarant'anni per la musica*, Cremona, Associazione culturale Coro Polifonico Cremonese, 2008, pp. 177-224, n. 24]. Sebbene Ponchielli scriva sistematicamente e chiaramente Freidmann, si tratta forse di Sigismund Friedmann (1852-1917), filologo austriaco attivo in quegli anni a Livorno anche come traduttore. Vittorio Consigli era un violoncellista di Livorno che, nel luglio di quell'anno, aveva eseguito la *Melodia per violoncello*, appena composta da Pietro Mascagni.

¹⁴ «Scopo di questo mio microscopico biglietto è per pregarti di spedire una copia d'una mia Romanza per Baritono intitolata: L'Accattone al sig. Aristide Yassalli di Roma recapitandola al sig. Ruti [?] perché voglia gentilmente consegnargliela»: lettera inedita del 29 agosto 1878 a Tornaghi, funzionario di casa Ricordi (I-Mr LLET013379, facsimile e trascrizione dello scrivente in <<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET013379>>, ultima consultazione 24.4.2023).

¹⁵ «Ieri mi dimenticai di dirti che consegnai a Ricordi la Romanza dedicata alla Sig.a Fanny Badino, che volle sentire, e che ci piacque moltissimo. Diede immediatamente ordine affinché si stampasse»: lettera del 25 agosto 1879 alla moglie Teresina Brambilla, pubblicata da E. ZANESI, *Cara el me nuli*, cit., n. 10.

per i tipi dell'editore Giudici & Strada di Torino:¹⁶ essa propone un insieme di 13 composizioni, assai eterogenee per organico vocale, che va dalla singola voce al quartetto. Si tratta di una iniziativa editoriale che volle omaggiare il compositore scomparso da poco, valorizzando i migliori brani inediti conservati dalla famiglia. Il secondo nucleo di romanze comprende le opere da 63 a 70, pubblicate in fascicoli separati dall'editore August Trüb di Aarau (Svizzera) nel 1906. Secondo il biografo ponchielliano Giuseppe De Napoli, l'iniziativa editoriale – che comprendeva anche i brani strumentali op. 81, 92, 93 e 94 – fu promossa da Annibale Ponchielli, figlio del compositore, per celebrare i venti anni dalla scomparsa del padre, attingendo ancora dalle musiche inedite rimaste dal lascito paterno.¹⁷

Generi e organici così diversi lasciano nuovamente supporre non tanto un progetto editoriale ampio e coerente, quanto lo sfruttamento, fra le residue composizioni complete, di brani d'ambito cameristico e di garantita qualità, fattori che ne avrebbero dovuto favorire l'apprezzamento e la diffusione.¹⁸ Rimane oscuro il motivo per cui Annibale si sia affidato ad un marginale editore svizzero, e neppure espressamente qualificato come editore musicale, e non abbia invece interpellato Ricordi (quale editore principale del padre) o Sonzogno (amico personale di Annibale) o gli eredi di Giudici & Strada che già avevano pubblicato la silloge sopra descritta.¹⁹

A questi stessi anni risale la pubblicazione postuma di alcune romanze, centellate in singoli fascicoli di riviste (con prevalenza della rivista «Natura e arte»), probabilmente ancora con l'obiettivo di tenere viva la memoria del compositore, condividendo e diffondendo opere certamente minori, ma non meritevoli di un totale oblio (e forse anche con il desiderio, o addirittura la necessità, di monetizzare parte del lascito del musicista).

Una valutazione delle scelte poetiche di Ponchielli si poggia sulla difficile premessa che per quasi metà delle sue romanze non è stata ancora accertata la paternità del testo. I testi attribuiti con certezza lasciano tuttavia intravedere una gamma di interessi letterari assai varia. In un'epoca in cui solitamente si intonano poeti contemporanei, spesso minori e addirittura dimenticati (se non proprio ignoti), merita rilevare che in Ponchielli non è secondario l'apporto dei grandi autori della letteratura italiana, anche lontani nel tempo. Già si è accennato all'op. 36 che intona il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* di Dante Alighieri, autore cui Ponchielli ricorre anche per la cantata *Francesca da Rimini* su testo della *Divina commedia*, scritta per la medesima Accademia per cui egli compose il sonetto.²⁰

¹⁶ AMILCARE PONCHIELLI, *Composizioni inedite per canto e pianoforte*, Torino, Giudici & Strada, [1888]: l'edizione contiene le opere 35, 38, 39 e da 48 a 57. Il catalogo tematico L. SIRCH, *Catalogo*, cit., lo data al 1889, ma sia il catalogo di MARIO DELL'ARA, *Editori di musica a Torino e in Piemonte*, Torino, Centro studi piemontesi – Istituto per i beni musicali in Piemonte, 1999, sia la rivista «Paganini», supplemento al numero II/23 del 15 dicembre 1888, lo collocano già a fine 1888. Risulta strano che una simile pubblicazione non sia stata realizzata dall'editore Ricordi, che tanta parte aveva avuto nella carriera di Ponchielli.

¹⁷ G. DE NAPOLI, *Ponchielli*, cit., p. 303.

¹⁸ Non si può sottacere l'ipotesi, assai meno aulica, che l'impresa di Annibale puntasse a procacciare delle entrate economiche, in un momento in cui le condizioni finanziarie della famiglia non erano propriamente favorevoli.

¹⁹ È vero che la famiglia Ponchielli dal 1899 si era trasferita a Ginevra, presso il cui Conservatorio Teresina insegnava canto. Ma prescindendo dal fatto che Aarau è una località assai decentrata e distante dalla ben maggiore Ginevra, Teresina aveva lasciato l'insegnamento nella città svizzera già nel 1904, per trasferirsi a Pesaro: cfr. ANGELO CERNUSCHI, *Tu le crome io i pollastri: biografia e lettere al marito di Teresina Brambilla Ponchielli*, Cassano D'Adda, Cernuschi, 2021. Per ulteriori considerazioni su questa vicenda cfr. l'introduzione e l'apparato critico in AMILCARE PONCHIELLI, *Simple pensée for violin and piano op. 81*, critical edition by Francesco Ottonello, introduction and critical remarks by Pietro Zappalà, Osaka, Da Vinci Edition, 2023.

²⁰ La cantata è stata recentemente pubblicata: cfr. AMILCARE PONCHIELLI, *Francesca da Rimini, cantata per Soprano e Basso soli, coro e orchestra*, first edition by Henry Howey, introduction by Licia Sirch, revision by Marco Pace, critical remarks by Pietro Zappalà, Osaka, Da Vinci Edition, 2022.

L'episodio di Francesca da Rimini ritorna nelle romanze di Ponchielli in altre due occasioni: una è l'op. 42, un brano brevissimo e di tenore scherzoso, che si basa sulla parodia dei versi danteschi;²¹ l'altra è l'op. 51, su un testo di Antonio Ghislanzoni che a sua volta altro non è che una reinterpretazione del medesimo episodio. Ancora alla letteratura italiana del Trecento risale Ponchielli per la sua op. 55, ed ancora un sonetto, ma questa volta dal *Canzoniere* di Francesco Petrarca; in questo caso il compositore scrive per un quartetto vocale introducendo un sapore d'antico nella emulazione di un madrigale, attraverso il ricorso a una scrittura contrappuntistica con frequenti entrate in imitazione delle varie voci, alternate a episodi del tutto omoritmici. Ormai classico per Ponchielli doveva essere anche Giacomo Leopardi, di cui nell'op. 54 intona il ventesimo dei *Canti*. Il suo titolo (*Il Risorgimento*) non deve trarre in inganno: non si tratta di una esternazione patriottica del poeta recanatese, bensì della rinascita della vena creativa dopo un prolungato periodo di inaridimento della sua sensibilità poetica. Ponchielli tuttavia intona le sole prime quattro strofe, quelle ancor pervase dal sentimento negativo per la perdita di ispirazione: non è chiaro cosa abbia indotto il compositore a scegliere questo testo e questa sola sua parte,²² né come mai abbia concepito la sua composizione sotto forma di duetto per un testo che denota un approccio decisamente introspettivo, di scavo interiore del proprio essere.

La maggior parte delle composizioni rimanenti rivestono musicalmente versi di poeti contemporanei, con un gusto che oscilla fra le ultime manifestazioni romantiche e la comparsa di espressioni tipiche della Scapigliatura, corrente letteraria e artistica nella quale Ponchielli contava molti amici, primo dei quali il pittore Vespasiano Bignami. Il testo del maggior numero di liriche identificate si deve alla penna di Marco Marcelliano Marcello (1818/1820-1865), poeta e compositore egli stesso, prolifico autore di testi per romanze da camera e libretti d'opera, nonché traduttore di testi per musica di autori stranieri.²³

A Marcello risalgono i testi delle opere 35, 37, 38,²⁴ 40, 48, 66, 70, 73 di Ponchielli: la loro datazione si colloca nella prima fase creativa del compositore, sebbene dal passo già citato della lettera del 9 giugno 1873 non si possa evincere con assoluta certezza che tutte le liriche su testo di Marcello siano antecedenti quella data, escludendo così *a priori* che Ponchielli abbia intonato sue liriche anche in data successiva.

Analoga considerazione circa la cronologia di composizione si può fare per le romanze su testi di Heinrich Heine (1797-1856), ossia le opere 53, 65 e 72. L'opera del poeta te-

²¹ Il brano intona il seguente testo: «Nessun maggior dolor che ricordarsi ... di pagare la tassa che di ricchezza mobile si chiama», parodia del canto V dell'*Inferno*, vv. 121-123: «E quella a me: "Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria"; e ciò sa 'l tuo dottore». Questa composizione è una delle tante attestazioni di uno dei tipici lati caratteriali del compositore, spesso pronto all'ironia e al gioco di parole.

²² Si potrebbe ipotizzare che la composizione sia nata nei lunghi anni di direzione delle bande di Piacenza e di Cremona, quando il carico di lavoro e il contesto provinciale gli facevano disperare di poter seguire la sua vocazione operistica e il successo sulla piazza milanese: ma anche in quegli anni certo non mancò a Ponchielli l'ispirazione, spesa nelle tante composizioni bandistiche, ma anche e ulteriormente nel grande sforzo di produrre nuovi melodrammi.

²³ Sebbene i testi di Marcello siano stati diffusamente impiegati da un gran numero di compositori (fra i quali Luigi Arditi, Gaetano Braga, Antonio Cagnoni, Filippo Marchetti, Carlo Pedrotti, Giulio Ricordi) ed abbia tradotto numerose *chansons* e libretti d'opera di compositori francesi (fra cui Auber, Gounod, Halévy, Meyerbeer, Thomas), la sua figura rimane ancora nell'ombra, privo com'è di studi e di approfondimenti che lo riguardino. Persino la sua data di nascita (1818 o 1820) è motivo di incertezza.

²⁴ Non solo l'edizione, ma anche il manoscritto autografo della romanza presenta fra le battute 25 e 26 una rilevante caduta di testo (mancano la fine del v. 1, tutti i versi 2-8 e la prima metà del v. 9), cosa che rende il testo incomprensibile e la musica dubbia nel suo decorso armonico in quel passo. Nell'autografo c'è un cambio di carta proprio in corrispondenza del passaggio fra le due battute: forse è intervenuta la caduta di una carta?

desco, mediata dalla traduzione del germanista Bernardino Zendrini, riscosse un amplissimo successo presso i compositori italiani, probabilmente perché nel suo sforzo di superare il periodo Biedermeier rivestiva nella cultura tedesca quel medesimo ruolo di affrancamento dal romanticismo cui ambivano letterati – e per sintonia anche i musicisti – dell'Italia del secondo Ottocento.

Esattamente in questo senso si collocano i testi del poeta numericamente secondo nel catalogo di liriche da camera di Ponchielli, cioè Lorenzo Stecchetti (uno e il principale degli pseudonimi utilizzato da Olindo Guerrini, 1845-1916), poeta dalla vena intimista, spesso satirica, con frequenti spunti anticlericali. A questo autore, tipico rappresentante della Scapigliatura, Ponchielli ricorre per le opere 44, 61, 71, Add 7, e forse anche l'op. 276. Forse la posizione originale, critica, a tratti nettamente anticonformista di Guerrini/Stecchetti fu la causa della mancata pubblicazione delle romanze di Ponchielli intonate sui suoi testi, mentre era ancora in vita.

Ben rappresentato è anche Antonio Ghislanzoni (1824-1893), scrittore molto versatile, autore famoso per i numerosissimi libretti d'opera per i maggiori compositori dell'epoca, ivi compreso Ponchielli stesso.²⁵ A lui si devono i testi delle romanze op. 39, 42, 49, 51 e 68: ma solo una di esse (*Povera madre* op. 42) fu pubblicata da Ricordi, nonostante poeta e musicista avessero avviato una intensa e proficua collaborazione proprio per interessamento dell'editore.

Le restanti romanze sono invece basate su testi ciascuna di un autore diverso, non sempre di facile contestualizzazione se non addirittura di individuazione. Se è facile riconoscere nel Giovanni Bergamaschi autore del testo di una romanza composta ancora negli anni di studio uno dei librettisti che concorsero pochi anni dopo alla redazione della prima versione dell'opera *I promessi sposi*, o nello scapigliato Emilio Praga il revisore della seconda versione del libretto della stessa opera, pressoché ignoti rimangono per ora Angelo Stucchi (autore de *Il lamento del vedovo*, e probabilmente di area cremonese), Raffaello Berninzone,²⁶ Carlo Monteggia²⁷ (*Un sogno* op. 58) e un certo Cabrion (*Il marinaio della Terribile* Add 66), il cui stesso nome sembra un nomignolo o uno pseudonimo. Più celebri certamente sono Silvio Pellico (1789-1854), la cui poetica sembra peraltro assai distante dal contesto culturale in cui si muoveva Ponchielli, e Ferdinando Fontana (1850-1919), librettista delle prime opere di Giacomo Puccini, ma che per Ponchielli aveva steso anche il libretto del melodramma *Odio*, che poi il musicista non intonò. Molto curiosa, infine, è la vicenda del testo del Notturmo *Le tre Parche* op. 279, da attribuire con buona verosimiglianza al poeta polacco Zygmunt Krasiński, senza però che se ne sia potuta rintracciare la versione originale (in polacco o verosimilmente in francese) e il traduttore in italiano.²⁸

Non possiamo chiudere questa rapida rassegna di poeti senza considerare lo stesso Ponchielli. Il musicista non si azzardò mai a considerarsi un letterato e ancor meno un letterato in grado di proporre pubblicamente testi poetici. Tuttavia sembra che abbia contribuito anch'egli alla redazione del primo libretto dei *Promessi sposi*, che peraltro non riscosse lo sperato successo in parte anche a causa proprio del libretto; e comunque

²⁵ Ghislanzoni, autore del libretto di *Aida* per Verdi, collaborò con Ponchielli per le opere *I Lituani*, *Il parlatore eterno*, *I mori di Valenza* e per la cantata *A Gaetano Donizetti*.

²⁶ Scrittore e librettista di numerosi melodrammi per compositori minori, dei quali forse il più famoso è Emilio Usiglio, per il quale scrisse il libretto de *Le educande di Sorrento*.

²⁷ Autore di un certo numero di commedie e scherzi comici, anche in dialetto milanese.

²⁸ Lo stesso testo con menzione della paternità, è alla base dell'intonazione di un musicista romano, Francesco Viviani. Per i dettagli si veda l'introduzione alla recente edizione AMILCARE PONCHIELLI, *Le tre Parche*, notturmo a tre voci op. 279, first edition by Pietro Zappalà, Osaka, Da Vinci Edition. 2021.

nella successiva carriera interlocuì spesso con i suoi librettisti suggerendo modifiche più o meno estese. E nelle sue lettere, in particolare agli amici intimi, con una certa frequenza illustra momenti faceti mettendoli in poesia, con lessico talvolta poco aulico, ma con un gioco di rime e una struttura ritmica assolutamente corrette. Non è improbabile quindi che lui stesso sia l'autore di alcuni testi, in particolare quelli scherzosi: verosimilmente questo è il caso per tre romanze inedite, *Rivelazione*, *Proverbio antico* e *Nessun maggior dolore* op. 43,²⁹ ma forse anche – ad un livello decisamente superiore – della romanza composta per il suo matrimonio e dedicata alla moglie, *Dai versi d'antichissima leggenda* op. 41.

Ben pochi spunti emergono dall'esame dei dedicatari delle romanze, in buona parte anche perché la dedica veniva spesso esplicitata all'atto della stampa e, come abbiamo visto, molte delle romanze ponchielliane rimasero manoscritte. Solo a nove composizioni è annessa una dedica: op. 33 (Giacomo Vietti, forse un compagno di studi al Conservatorio di Milano), op. 35 (Eugenio Sartori, dilettante di canto),³⁰ op. 36 (Giacomo Artoni, avvocato di Bozzolo e buon tenore),³¹ op. 38 (Giuseppina Caruzzi Bedogni,³² artista di canto), op. 40 (Clementina Flavis, artista di canto e valente pianista),³³ op. 41 (Teresina Brambilla, in occasione delle sue nozze con Ponchielli), op. 42 (Fanny Badino Raggio, dilettante di canto),³⁴ op. 72 (Giovanni Rinaldi, amico) e la romanza *Era quell'inno il gemito* Sonzogno 57 (Elvira Demi).³⁵ A parte ovviamente Teresina Brambilla, si tratta di personaggi meno noti, sui quali si deve ancora indagare. Certamente le dediche sembrano concentrarsi nelle pubblicazioni precedenti o immediatamente successive ai primi successi teatrali, quando Ponchielli doveva ancora impostare e consolidare la sua immagine di compositore nel quadro della vita musicale italiana.

Considerando le numerose incertezze che ancora sussistono su molti aspetti della produzione vocale da camera di Ponchielli, ossia in relazione alle date di composizione, agli autori dei testi, alla diffusione e ai contesti di fruizione, risulta difficile poter delineare un percorso evolutivo nella creatività ponchielliana: in attesa di poter chiarire almeno parte degli aspetti ancora oscuri o del tutto ignoti, non rimane che enucleare alcune delle caratteristiche musicali che si riscontrano nelle sue composizioni.

²⁹ Di queste tre brevi romanze si offre in Appendice la prima edizione.

³⁰ Si tratta probabilmente del Sartori menzionato da Ponchielli in una lettera all'amico e sostenitore Bortolo Piatti del 7 luglio 1864 quale baritono che deve concorrere all'esecuzione di musica sacra a Cremona: cfr. AMILCARE PONCHIELLI, *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli: lettere 1856-1885*, a cura di Francesco Cesari, Stefania Franceschini e Raffaella Barbierato, Padova, Il poligrafo, 2010, n. 74.

³¹ Artoni viene esplicitamente menzionato come buon tenore nella lettera di Ponchielli a Vespasiano Bignami del 25 giugno 1865, in un passo più sopra riportato.

³² Così va corretta l'incerta lettura offerta da L. SIRCH, *Catalogo*, cit., pp. 335-336. Le cronache dei giornali d'epoca riferiscono alcune tappe della sua carriera artistica, peraltro non particolarmente folgorante, mentre un inaspettato retroscena ci è offerto dall'agile e pungente libello di ANTONIO FATTUTA, *Racconto storico di Antonio Fattuta di Venezia sull'ingratitude della signora Giuseppina Caruzzi ora Bedogni artista di canto domiciliata a Reggio Emilia*, Venezia, Stabilimento Grimaldo e c., 1872.

³³ Clementina Flavis Cencetti, fu allieva di pianoforte negli anni 1852-1857 al Liceo musicale di Bologna, ma fu attiva gli anni Settanta come soprano in vari teatri del Nord Italia.

³⁴ Il nome di Fanny Badino, di Genova, ricorre spesso nell'epistolario di Ponchielli come squisita ospite e fervente sostenitrice del direttore d'orchestra Giovanni Rossi.

³⁵ Elvira Demi, contralto, voluta da Ponchielli nel ruolo della Cieca per la ripresa della *Gioconda* a Milano nel febbraio 1880. La romanza *Era quell'inno il gemito* fu scritta da Ponchielli per la voce della Demi in occasione di una rappresentazione privata della cantata *A Gaetano Donizetti*, eseguita a casa Castoldi nell'aprile del 1879 (cfr. G. DE NAPOLI, *Ponchielli*, cit., p. 149).

Sembra accertato e peraltro plausibile che la sua prima produzione (p. es. l'op. 33 e il *Lamento del vedovo*), quella cioè contemporanea al corso di studi in conservatorio e da esso influenzata, si avvicini alla scena ed aria di tipo operistico con un cospicuo ricorso ad ampie sezioni di declamato, se non addirittura di recitativo, seguite da sezioni decisamente più distese e cantabili. Aspetti del melodramma permangono anche nella produzione successiva: sezioni declamate (op. 33), magari con accompagnamento ritmicamente concitato (op. 37), e la presenza alla fine della composizione di una cadenza vocale (op. 33, 35, 37). Anche la presenza, piuttosto inconsueta nella musica vocale da camera, di uno strumento concertante – il violino nell'op. 37, il violoncello nell'op. 40 – può essere ricondotti alla consuetudine che riscontriamo nei melodrammi di Ponchielli (ma anche nella sua musica sacra di ampie dimensioni) di affiancare talvolta a una voce solista un contro-canto strumentale.

Assai rare sono le costruzioni strofiche, o almeno con ripetizioni evidenti di spunti melodici (op. 45, 48), mentre la maggior parte delle liriche è *durchkomponiert*, caratteristica che permette di modellare il profilo melodico del canto e la scrittura del pianoforte d'accompagnamento con maggiore libertà e variabilità, quindi con una maggiore aderenza della musica al senso del testo intonato. Molte romanze presentano una struttura bipartita, la cui cesura è enfatizzata dal passaggio dalla tonalità minore a quella maggiore. La sezione in tonalità minore di solito corrisponde all'enunciazione nel testo di una situazione iniziale problematica, di sofferenza, di disagio e angoscia (quasi sempre questioni di cuore, ma anche di estrema modestia del vivere e addirittura di mera sopravvivenza); il passaggio alla tonalità maggiore non implica affatto una risoluzione a lieto fine delle premesse negative, bensì solo l'accettazione rassegnata delle avversità lamentate in apertura: la positività della tonalità maggiore, quindi, intesa solo come raggiungimento di una qualche soluzione alla condizione critica pregressa, quantunque una soluzione ancora negativa, ma accolta come ineluttabile. La scrittura *durchkomponiert* risalta in particolar modo nelle romanze di dimensioni maggiori, costruite mediante la giustapposizione di sezioni diverse per tonalità e per trama sonora (p. es. op. 50, 53, 66, 276).

Per chiudere, vogliamo sottolineare la presenza di liriche che in qualche modo esulano dal modello più tradizionale, in quanto composte per più voci. Vi sono due romanze a due voci (op. 50, 54), che ricorrono all'alternanza fra passaggi omoritmici e brevi dialoghi con spunti di imitazione. Due sono anche le composizioni a tre voci (op. 52, 279), organico in questo caso già adombrato dal numero dei personaggi evocati dal testo. In entrambi i casi Ponchielli presenta dapprima uno ad uno i tre protagonisti, ciascuno con un suo profilo vocale disegnato sulla fisionomia specifica del personaggio, per poi fondere le tre linee melodiche simultaneamente, pur nella loro diversità. Ancora due sono i brani per quattro voci (op. 55, 57), ma in questo caso dalla architettura diversa: nel primo caso lo stile di scrittura vocale emula quello del madrigale antico, con un gioco di entrate ad imitazione che si alternano a episodi omoritmici, mentre il pianoforte ricrea con l'accompagnamento un'atmosfera consona al testo cantato; nel secondo caso, invece, il quartetto vocale vede un soprano assai movimentato contrapporsi alle altre tre voci che omoritmicamente lo accompagnano, salvo alcuni brevi episodi in cui le quattro voci si intrecciano in modo paritario.

L'accompagnamento pianistico di tutte le romanze è sempre funzionale alla resa espressiva del testo cantato. Il pianoforte cioè segue la parte vocale con sobrietà, a volte dialogando con la voce cantante, a volte semplicemente offrendole solo una base che definisce l'ambito armonico e un'atmosfera congruente con il testo cantato (né mancano di quando in quando veri e propri madrigalismi), talvolta addirittura con un frasario standardizzato di accordi ribattuti (specie nei passaggi recitativi o declamati). Altrimenti, il pianoforte emerge a protagonista nei preludi – presenti in pressoché in tutte le romanze –, nei postludi

e anche nei momenti di raccordo fra le varie sezioni del testo intonato, nelle pause prolungate della parte vocale: in tutti questi casi la scrittura pianistica è sempre molto originale e inventiva, denotando le capacità compositive, ma anche esecutive del Ponchielli pianista, che si riscontrano parallelamente anche nella sua produzione cameristica strumentale.

Ulteriori segnalazioni bibliografiche:

ANN DARCI BULTEMA, *The Songs of Amilcare Ponchielli*, D.A. dissertation, North Dakota State University, 2009

La romanza italiana da salotto, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EDT – Ortona, Istituto Nazionale Tostiano, 2002

LICIA SIRCH, *Musica, letteratura e arti grafiche: la lirica da camera e l'editoria a Milano nell'età romantica*, in *Canoni bibliografici: atti del Convegno internazionale IAML-IASA, Perugia, 1-6 settembre 1996: contributi italiani*, a cura di Licia Sirch, Lucca, Libreria musicale italiana, 2001, pp. 131-192

APPENDICE

Si propone l'edizione di tre romanze inedite di Amilcare Ponchielli. Esse non sono certo rappresentative della migliore produzione del compositore, ma illuminano in maniera esemplare un aspetto del suo carattere, ossia l'approccio scherzoso a problemi che altrove invece egli vive con drammatica intensità e un acuto senso di (auto)ironia che si riscontrano abbondantemente nelle sue esternazioni epistolari, ma non di rado anche in glosse a margine delle sue partiture. Per questo motivo una loro esecuzione pubblica può non solo alleggerire un programma altrimenti impegnato e rallegrare il pubblico, ma anche rendere ragione della ricca personalità del compositore.

Proverbio antico

Proverbio antico. Manoscritto autografo di proprietà privata.

1 c. con 8 pentagrammi, di cui sono scritti nel solo recto due sistemi di 3 pentagrammi l'uno: la parte di canto in chiave di violino e due pentagrammi per il pianoforte. Scrittura ordinata con alcune poche correzioni. Nell'accordo finale mancano le note della mano sinistra.

Nessun maggior dolore, op. 43

[*Nessun maggior dolore*]. Manoscritto autografo privo di intestazione, di proprietà degli Istituti artistici e culturali di Forlì.

1 c. con 12 pentagrammi, scritta solo sul recto con 3 sistemi a 3 pentagrammi per canto in chiave di violino e pianoforte. Scrittura rapida e corsiva, ma chiara alla lettura. A fine musica di mano di Ponchielli: *9 Ott^e 1881. Milano | Via Pontaccio 8. | A Ponchielli*. Subito dopo, di mano della moglie: *Quel che dice mio marito | è una pura verità | Teresina Brambilla | Ponchielli*.

Rivelazione

Rivelazione | Racconto appassionato | per ½ Sop:^o | di | Arminio Pachelelli | Dalle Maremme 14/5 1882. Manoscritto autografo di proprietà privata

3 c. con 9 pentagrammi ciascuna (c. 1r frontespizio; cc. 1v-2v musica; c.3rv vuota). Sistemi a 3 pentagrammi per "Canto" in chiave di violino e pianoforte. Scrittura frettolosa, ma comunque di chiara lettura e senza correzioni.

Proverbio antico

Amilcare Ponchielli
ed. by Pietro Zappalà

Moderato

Canto

Piano

Chi è cau-sa del suo mal, chi è cau-sa del suo mal pian - ga se stes - - - so, pian - ga se stes - - - so.

Nessun maggior dolor

Amilcare Ponchielli
ed. by Pietro Zappalà

Andante malinconico
Con molto dolore (!)

Un contribuente qualunque

Piano

Nes - sun mag-gior do - lor _____ che ri - cor - dar - si, che ri - cor - dar - si di pa - ga - re la tas - sa che di ric - chez - za mo - bi - le si chia - - - - ma!!!

9 Ott.e 1881 Milano Via Pontaccio 8. A Ponchielli

Quel che dice mio marito è una pura verità Teresina Brambilla Ponchielli

Rivelazione

Racconto appassionato
per Mezzosoprano

Arminio Pacheelli
[= Amilcare Ponchielli]

First ed. by Pietro Zappalà

Andante appassionato *con espressione e ben declamato*

Canto

Piano

p Quan - do tal-lor... frat - tan - to

f deciso
For - se... seb-ben... co - si... Giam - mai! piut-to - sto... al - quan - to

10
Co-me?... per-ché? ben - si... ec-co... re-pen - te al - tron - de

Rivelazione

14 *ff* qua - si e - zian - di - o per - ciò... *p* An - zi al tre-si... An - zi al - tre-si... La -

18 *pp* *(con passione)* on - de... pur - trop-po pur-trop-po in - van... *(dopo un po' d'esitazione)* in - van... pe-rò... *(con ironia)* Ma se per-fin... me -

23 *f* *(con profondo dolore)* dian - te quan - tun-que... at-te-so ché... ah! sem-pre non-o - stan - te con ciò...

29 *(stemprandosi in lacrime di disperazione)* *(cade svenuta)* con ciò... con-ciò - sia-co-sa - ché... *rall. col canto* *pppppp*

Dalle Maremme 14/5 1882.

Catalogo tematico delle opere di Francesco Paolo Tosti

Revisione e aggiornamento a cura di Alberto Mammarella

La storia del catalogo tematico delle opere di Francesco Paolo Tosti è, in fondo, quella dell'Istituto Nazionale Tostiano. Sin dalla sua fondazione, l'Istituto Nazionale Tostiano grazie alla lungimirante ed «appassionata opera di Francesco Sanvitale» ha posto tra i suoi precisi obiettivi quello di «sottrarre [la figura e l'opera di Tosti] all'agiografia provinciale per collocarla con precisione e rigore al suo giusto posto nella storia della musica». ¹ Da allora, il costante impegno dell'Istituto nel recuperare tanto la produzione musicale quanto tutta la documentazione superstite relativa al compositore e alla sua famiglia è stato sempre alimentato dai risultati e dalle acquisizioni nonché dallo sforzo di coloro che hanno, a diverso titolo, partecipato a questa 'impresa'. Oggi l'Istituto Nazionale Tostiano è – giustamente – un Istituto Culturale di rilevanza nazionale: ² l'archivio Tosti, le sale 'Tosti' del Museo Musicale d'Abruzzo di Palazzo Corvo, ³ le sale della Biblioteca di Palazzo Corvo di Ortona, i convegni di studio organizzati, ⁴ le pubblicazioni su Tosti e la romanza da salotto, ⁵ le incisioni discografiche, ⁶ la pubblicazione completa delle sue composizioni edita da Ricordi in quattordici volumi, la pubblicazione del preziosissimo inventario dell'Archivio del compositore e della sua famiglia ⁷ sono il risultato concreto di quaranta anni di ricerche scientifiche ed attività culturali di primissimo ordine.

Il primo catalogo delle opere di Tosti fu pubblicato da Sanvitale nel 1991 come ultimo contributo all'interno del volume *Tosti* che conteneva principalmente le relazioni lette in occasione del primo convegno internazionale di studi sul compositore tenutosi ad Ortona cinque anni prima. Il catalogo era organizzato in due sezioni: la prima relativa alle com-

¹ Cfr. *Tosti*, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EDT, 1991, p. VII. L'articolo 2 dello Statuto dell'Istituto Nazionale Tostiano è il primo passo in questa prospettiva e contiene le linee programmatiche e di sviluppo dell'Istituzione.

² Ai sensi della Legge 534/96.

³ Il cinquecentesco Palazzo Corvo di Ortona è oggi la sede dell'Istituto Nazionale Tostiano ed ospita anche le sale del Museo Musicale d'Abruzzo.

⁴ Il primo convegno internazionale di studi su Tosti risale al 1986 e gli atti permisero la pubblicazione della prima raccolta organica di studi sul compositore: il famoso volume *Tosti* edito nel 1991 dalla EDT.

⁵ Tra le tante ricordiamo *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, Torino, EDT, 2002, e *Il canto di una vita*. Francesco Paolo Tosti, biografia del compositore scritta da Francesco Sanvitale, edita anch'essa dalla EDT nel 1996 e tradotta in inglese per la Ashgate nel 2004 (*The Song of a Life. Francesco Paolo Tosti, 1846-1916*) ed in giapponese per la Tuttle-Mori Agency nel 2010. Per l'intera produzione scientifica dell'Istituto Nazionale Tostiano si veda la sezione *Pubblicazioni* del sito istituzionale <www.istitutonazionaletostiano.org>.

⁶ Anche per le incisioni discografiche, vista la mole della produzione, si rimanda al sito istituzionale, ma citiamo l'ultima 'impresa' per la casa discografica Brilliant, *A Song of a Life*, esecuzione integrale concertistica e discografica delle romanze per canto e pianoforte di Francesco Paolo Tosti, una coproduzione con gli Amici della Musica di Foligno.

⁷ *My Memories. L'Archivio del Compositore Francesco Paolo Tosti e della famiglia. Inventario*, a cura di Gianfranco Miscia, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi, 2009.

posizioni per canto e pianoforte e la seconda contenente le composizioni sacre, quelle strumentali e le opere didattiche; entrambe erano ordinate cronologicamente a partire dalla data degli autografi, ove presenti, o di quella di pubblicazione o inizio della lavorazione a stampa. A ciascun titolo fu associato un numero progressivo ed in particolare fu dato un solo numero per ciascuna raccolta sebbene essa contenesse più composizioni. All'interno del catalogo erano inoltre riportati gli autori dei testi poetici, i dedicatari (144), gli editori, nonché note esplicative ove necessario. Complessivamente il catalogo era costituito da 273 numeri relativi a 359 composizioni comprensive delle opere didattiche.

Gli studi condotti sul compositore ortonese, le nuove acquisizioni giunte all'Istituto Tostiano per donazione o acquisto, la riorganizzazione dell'Archivio Storico di Casa Ricordi, hanno permesso a Sanvitale di pubblicare nel 1996 un aggiornamento del primo catalogo delle opere di Tosti all'interno del suo volume *Il canto di una vita*. ⁸ Dalle precedenti 359 composizioni si è passati a 369. Le nuove acquisizioni sono entrate nel catalogo mantenendo inalterati i criteri fissati per la prima redazione ma utilizzando le lettere B e C accanto al numero ad esse attribuito. Ad esempio la melodia popolare *Penso*, stampa da Ricordi nel 1880, è stata collocata dopo *Preghiera* (n. 39) col numero 39B. Con i nuovi ingressi sono aumentati anche i dedicatari con 8 nuove indicazioni. Pochissime correzioni di minima entità sono state apportate anche al catalogo ristampato nel volume *The Song of a Life* pubblicato dalla Ashgate.

Dall'ultimo sostanziale aggiornamento del catalogo delle opere di Tosti sono trascorsi ormai quasi venti anni, arco di tempo nel quale l'Archivio dell'Istituto Tostiano si è notevolmente arricchito di documentazione così come è proseguito il riordino dell'Archivio storico dei Casa Ricordi e la conoscenza sui processi di stampa e diffusione delle romanze da salotto. In questi anni, poi, è emersa una criticità del catalogo legata al sistema di numerazione che ha reso poco fluida l'operazione generale di conteggio associata alla ricerca per autore dei testi. Per il suo catalogo, infatti, Sanvitale scelse di attribuire un numero anche ai titoli delle raccolte – sebbene ad essi non corrisponda mai una omonima composizione – e di segnare i brani che le costituiscono come paragrafi e sottoparagrafi di un capitolo.

Il presente aggiornamento mantiene inalterati i criteri generali fissati in occasione della prima redazione come la divisione in due sezioni: a) composizioni per canto e pianoforte; b) composizioni sacre, strumentali e didattiche. Accanto alla numerazione Sanvitale (S) se ne aggiunge una nuova progressiva (M) in cui i titoli delle raccolte sono segnati in grassetto e tra parentesi quadre con numerazione comprensiva dei brani che le formano (es: [7-12] *Ai bagni di Lucca*, 7: - *Povero fiore*, 8: - *Tutto per me sei tu*, ecc.) mentre il trattino semplice o doppio ⁹ che precede il titolo indica che il brano appartiene ad una raccolta. Tutti le composizioni di Tosti scoperte, ricevute o acquistate in questi anni sono state inserite nel catalogo portando il numero complessivo delle 'opere' di Tosti da 369 a 402. Si mantiene il criterio di ordinamento cronologico a partire dalla data degli autografi, quando presente, e – in mancanza di questo elemento – si ricorre *in primis* alla data inizio della lavorazione a stampa. Questo dato, infatti, è noto per la maggior parte dei titoli e ben documentato soprattutto nell'Archivio Storico Ricordi. Sanvitale ha spesso inserito date tratte dalla consultazione della *Gazzetta musicale di Milano* che, però, facevano generico riferimento alla pubblicazione a stampa delle romanze. Bisogna ricordare che – se è vero che tra l'inizio della lavorazione dei manoscritti e l'effettiva stampa potevano passare anche

⁸ Cfr. *Il canto di una vita*, cit. pp. 323-360.

⁹ L'unico caso di doppio trattino è relativo alle 3 *mélodies*: M 228: - - *Connaissez-vous cette histoire?*; M 229: - - *Debout encore, muet*; M 230: - - *Lorsqu'en mes bras*, che sono le tre parti in cui è musicato il testo poetico *L'extase* di Charles Fuster, ultimo componimento della raccolta *Mélodies* [S 158, M 225-230].

alcuni mesi – le notizie riportate sulla *Gazzetta musicale di Milano* (commenti, notizie e recensioni) erano successive all’effettiva pubblicazione e circolazione delle romanze di Tosti. La sezione relativa ai dedicatari è stata corretta ove necessario e aggiornata con oltre cento nuove voci. Similmente si è provveduto a correggere e aggiornare la sezione relativa alla data di edizione delle composizioni utilizzando il criterio sopra esposto. Le note, che nelle precedenti redazioni del catalogo costituivano l’ultima informazione relativa ad ogni composizione sono state inserite, ove necessario, con nota a fine capitolo. Al loro posto si è riportata la collocazione di ciascun brano all’interno dei quattordici volumi dell’*Edizione completa delle opere di Francesco Paolo Tosti* edita da Ricordi dal 1999 al 2004, correggendo i dati inesatti presenti nell’indice generale inserito all’interno del quattordicesimo volume dell’opera omnia tostiana. La collocazione è segnata con un numero romano seguito da uno arabo: il primo è relativo al volume dell’opera omnia, il secondo alla pagina in cui inizia il brano. Come nelle precedenti redazioni, il catalogo è seguito dall’elenco alfabetico generale di tutte le composizioni di Tosti per voce e pianoforte per consentire una ricerca più veloce delle stesse all’interno delle due sezioni del catalogo.

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI:

N° cat. S

Numero di catalogo secondo l’ordinamento di Francesco Sanvitale

N° cat. M

Numero di catalogo secondo l’ordinamento di Alberto Mammarella

Ed. mod. Ricordi

Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte di Francesco Paolo Tosti, 14 volumi, Milano, Ricordi, 1990-2004.

a) Composizioni per canto e pianoforte

N° cat. S	N° cat. M	Titolo	Autore dei versi	Data autografo	Dedicatario	Edizione e data	Ed.mod. Ricordi
1	1	<i>L'augurio</i> , stornello ¹	E. Forte	[1860]	Composto e dedicato a suo padre Giuseppe Tosti, nella ricorrenza del giorno onomastico da suo figlio Francesco	Ricordi, 1991	II, 20
2	2	<i>Napoleone</i> ²	-	[1859-1860]	-	-	-
3	3	<i>Gioia mesta. Sospiro di donna</i> , melodia	G. Florenzano	[1860-1865]	Alla distinta Signorina Eleonora Marghieri	-	-
4	4	<i>Donami uno sguardo</i> , duettino ³	-	[1860-1865]	Scritto per ... di Onofri. Ortona	-	-
5	5	<i>Per passar lungamente e felici</i> ⁴	-	[1860-1865]	-	-	-
6	6	<i>Or che splende in ciel la luna</i>	-	[1860-1865]	-	-	-
7	[7-12]	<i>Ai bagni di Lucca</i>	-	-	-	Ricordi, dicembre 1874	IX, 25
7.1	7	- <i>Povero fiore!</i> ... melodia	R. Salustri	-	Alla Sig.ra Emma Marignoli	Ricordi, dicembre 1874	IX, 25
7.2	8	- <i>Tutto per me sei tu!</i> ... melodia	M. Malaspina	-	Alla Sig.na Rosa Montgomery-Stuart	Ricordi, dicembre 1874	IX, 31
7.3	9	- <i>Sognai!</i> ... melodia	R. Salustri	-	Alla Sig.na Augusta Fidi	Ricordi, dicembre 1874	IX, 38
7.4	10	- <i>Ha da venir!</i> ... canzonetta	A. Morgigni	-	Alla Sig.na Gendalina Iacobacci	Ricordi, dicembre 1874	IX, 45
7.5	11	- <i>Vuol piovere!</i> ⁵ ... melodia	E. Cattermole-Mancini	-	Alla Sig.na Flora Mancini	Ricordi, dicembre 1874	IX, 51
7.7	12	- <i>Altro è parlar di morte, altro è morire!</i> stornello	E. Fiorentino	-	Alla Signorina Emile De Witten	Ricordi, dicembre 1874	IX, 55
8	13	<i>Non m'ama più</i> , melodia	-	-	Alla Signorina Agnete Jerichau	Ricordi, 10 febbraio 1874	IV, 29
9	14	<i>Ti rapirei</i> , barcarola	F. Romani	Roma, 26 maggio 1873	Al Marchese Emmanuele Villamarina di Montereno	Ricordi, 16 giugno 1873	IV, 22
10	15	<i>Oh! Quanto io t'amerei!</i> ... melodia	F. De Renzis	-	Al carissimo Carlo Poron	Ricordi, 19 novembre 1875	IV, 38
11	16	<i>La rinnovazione [dell'abbonamento al Fanfulla]</i> , canzonetta ⁶	Canellino (Luigi Cesana)	[1875]	-	Ricordi	IV, 45
12	17	<i>Signorina!</i> ... <i>Letterina amorosa</i>	U. Pesci	-	Alla Signora Matilde Jusa-Branca	Ricordi, 19 novembre 1875	IV, 34
13	18	<i>O ma charmante!</i> chanson	V. Hugo	Ortona a mare, 21 ottobre 1876	A M.me la Comtesse Cattaneo	Ricordi, 18 dicembre 1876	XII, 26
14	19	<i>M'amasti mai?</i> ... melodia	E. Panzacchi	-	A M.me Jessie Spencer Cowper	Ricordi, 13 ottobre 1876	IV, 63
15	20	<i>Ne me le dites pas!</i> melodia	P. Solanges	-	A S. E. la Princesse Maria Giustiniani Bandini	Ricordi, 6 luglio 1888	XII, 141
16	21	<i>Non mi guardare!</i> ... melodia	F. Martini	-	Alla Contessa Giulia di Cellere	Ricordi, 13 ottobre 1876	IV, 50
17	22	<i>Serenata d'un angelo</i>	E. Panzacchi	-	A Diaz de Soria	Ricordi, 13 ottobre 1876	IV, 57
18	23	<i>T'amo ancora!</i> melodia	L. M. Cognetti	Londra, maggio 1877	A Miss Cecilia Eleuthera Douglas Bayley	Ricordi, 13 giugno 1877	IV, 69

19	24	<i>Lontan dagli occhi ... ballata</i>	F. Martini	Agosto 1877	A Mr. Dimitri Schévitch	Ricordi, 27 agosto 1877	IV, 81
20	25	<i>Oblio! ... melodia</i>	N. Campanini	Agosto 1877	A ...	Ricordi, 27 agosto 1877	IV, 89
21	26	<i>Plaintes d'Amour, mélodie</i>	A. de Lauzières	-	À Mad.lle Mary E. Adams	Ricordi, 29 febbraio 1876	XII, 31
22	27	<i>Chi tardi arriva – male alloggia! proverbio⁷</i>	U. Pesci	Ortona, novembre 1877	Alla Signora Costanza Hüfner	Ricordi, 4 dicembre 1877	IV, 95
23	28	<i>Ride bene chi ride ultimo! proverbio</i>	U. Pesci	-	Alla Signora Costanza Hüfner	Ricordi, 31 dicembre 1877	IV, 101
24	29	<i>Amore! tempo di valzer</i>	C. Errico	Francavilla, 7 ottobre 1878	A Mrs Ronalds	Ricordi, 8 novembre 1878	IV, 120
25	[30-34]	<i>Prime melodie</i>		Francavilla, 14 ottobre 1878		Ricordi, ottobre 1878	VIII, 10
25.1	30	<i>- Tenebre e luce</i>	Ardizzoni		Alla Signorina Mimi de Angelis	Ricordi, ottobre 1878	VIII, 10
25.2	31	<i>- Sorridimi</i>	G. Della Valle		A Miss Florence Backton	Ricordi, ottobre 1878	VIII, 15
25.3	32	<i>- Al mar!</i>	E. Bonadio		Alla Signora Annina Fusilli-Cacciarini	Ricordi, ottobre 1878	VIII, 20
25.4	33	<i>- Il salice</i>	E. Bardare		A Mr. Howord M. Tiscknov	Ricordi, ottobre 1878	VIII, 24
25.5	34	<i>- Son matto?</i>	Il Principe di Sirignano		Al Principe di Sirignano	Ricordi, ottobre 1878	VIII, 30
26	35	<i>Ricordati di me... melodia</i>	G. Della Valle	Francavilla, 6 ottobre 1878	A donna Costanza Boncompagni Ottoboni	Ricordi, 2 novembre 1878	IV, 112
27	36	<i>Dis-moi donc! ballade russe</i>	La Contessa di Castellana (Sofia Acquaviva D'Aragona)	Dicembre 1878	A M.lle Sofie Acquaviva D'Aragona	Ricordi, 2 novembre 1878	XII, 39
28	37	<i>T'affretta! canzone barcarola</i>	E. Caro	-	Alla Baronessa Marina De Risejs	Ricordi, 30 ottobre 1878	IV, 106
29	38	<i>For Ever and For Ever!, song</i>	V. Fane (Mary Montgomerie Lamb)	Londra, maggio 1879	Composed for Mrs. L. Moncrieff	Ricordi, 1879	X, 16
30	[39-53]	<i>Canti popolari abruzzesi</i>	Parole tradotte liberamente da R. Petrosecolo	-	Ad Augusto Rotoli	Ricordi, novembre 1879	II, 26
30.1	39	<i>- Dal petto il cor m'hai tolto</i>	-	-	-	Ricordi, novembre 1879	II, 30
30.2	40	<i>- Mamma, mamma</i>	-	-	-	Ricordi, novembre 1879	II, 31
30.3	41	<i>- L'amor mio partì soldato</i>	-	-	-	Ricordi, novembre 1879	II, 33
30.4	42	<i>- Che mai t'ho fatto amor?</i>	-	-	Al mio carissimo F. Paolo Michetti	Ricordi, novembre 1879	II, 36
30.5	43	<i>- Tu mi vuoi tanto bene</i>	-	-	-	Ricordi, novembre 1879	II, 38
30.6	44	<i>- La rosa senza spine non può stare</i>	-	-	-	Ricordi, novembre 1879	II, 40
30.7	45	<i>- Tu nel tuo letto a far de' sogni d'oro</i>	-	-	Al mio carissimo F. Paolo Michetti	Ricordi, novembre 1879	II, 42
30.8	46	<i>- Crudele Irene tu m'hai lasciato</i>	-	-	-	Ricordi, novembre 1879	II, 46
30.9	47	<i>- Perché vuoi tu fidar la barca al mare</i>	-	-	-	Ricordi, novembre 1879	II, 49
30.10	48	<i>- Mi dicon tutti quanti montagnola</i>	-	-	-	Ricordi, novembre 1879	II, 51

30.11	49	<i>- Se dirti una parola</i>	-	-	-	Ricordi, novembre 1879	II, 54
30.12	50	<i>- O mamma, mamma stringimi al tuo cuore</i>	-	-	Al mio carissimo F. Paolo Michetti	Ricordi, novembre 1879	II, 56
30.13	51	<i>- Fanciullo, appena ti parlai d'amore</i>	-	-	Al mio carissimo F. Paolo Michetti	Ricordi, novembre 1879	II, 58
30.14	52	<i>- Dammi un ricciolo dei capelli</i>	-	-	-	Ricordi, novembre 1879	II, 60
30.15	53	<i>- Perché chinati gli occhi</i>	-	-	-	Ricordi, novembre 1879	II, 63
31	[54-58]	<i>Pagine d'album</i>	L. Stecchetti	-	-	Ricordi, novembre 1879	IX, 67
31.1	54	<i>- Spes ultima Dea</i>	L. Stecchetti	-	-	Ricordi, novembre 1879	IX, 67
31.2	55	<i>- Nell'aria della sera</i>	L. Stecchetti	-	-	Ricordi, novembre 1879	IX, 70
31.3	56	<i>- Donna, vorrei morir</i>	L. Stecchetti	-	-	Ricordi, novembre 1879	IX, 74
31.4	57	<i>- Quando cadran le foglie</i>	L. Stecchetti	-	-	Ricordi, novembre 1879	IX, 77
31.5	58	<i>- Quando tu sarai vecchia</i>	L. Stecchetti	-	Alla Sig.ra Marchesa Teresa Santasilia	Ricordi, novembre 1879	IX, 80
32	59	<i>Les papillon et la fleur, mélodie</i>	V. Hugo	-	To Gladys Countess of Lousdale	Ricordi, 17 ottobre 1882	XIII, 178
33	60	<i>Vieille chanson, tempo di valzer</i>	Ch. Swinburne	-	À Lady Archibald Campbell	Ricordi, 19 novembre 1879	XII, 52
34	61	<i>Il pescatore di coralli, melodia</i>	I. Mele	-	Alla Signora Contessa della Somaglia (sic) nata Doria Pamhili	Ricordi, novembre 1879	III, 12
35	62	<i>Vous et moi! mélodie</i>	La Comtesse de Castellana (Sofia Acquaviva D'Aragona)		À M.lle Clotilde de Fournés	Ricordi, 31 ottobre 1879	XII, 59
36	63	<i>Dopo! ... melodia</i>	F. Martini	Roma, febbraio 1877	À M.me la Baronne Vara D'Uxkull Gillendand	Ricordi, 7 e 14 marzo 1877	IV, 75
37	64	<i>Adieux a Suzon, chansonette. Souvenir de Naples</i>	A. de Musset	Francavilla al Mare, ottobre 1880	À M.lle Marie Tescher	Ricordi, 15 novembre 1880	XII, 64
38	65	<i>Lungi, romanzetta</i>	G. Carducci	Francavilla al Mare, novembre 1880	Alla gentile amica, Sig.na Virginia Eyre	Ricordi, 14 novembre 1880	IV, 140
39	66	<i>Pregiera (Alla mente confusa)</i>	G. Giusti	Francavilla al Mare, novembre 1880	Alla gentilissima D.a Mary Massimo	Ricordi, 11 novembre 1880	IV, 127
39b	67	<i>Penso, melodia popolare (ricordo di Napoli)</i>	R. E. Pagliara	Francavilla al Mare, 1 novembre 1889	À M.me Selina Doláro	Ricordi, settembre 1880	III, 27
40	68	<i>Visione! melodia</i>	G. d'Annunzio	Francavilla al Mare, 6 novembre 1880	Alla Signora Giuditta Ricordi	Ricordi, 13 novembre 1880	I, 18
41	69	<i>Sull'alba, melodia</i>	E. Panzacchi	Francavilla al Mare, novembre 1880	A Angela ...	Ricordi, 14 novembre 1880	IV, 133
41 b	70	<i>Come to My Heart! song</i>	H. Hersee	-	To M.rs Ronalds	Ricordi, 1880	X, 29
42	71	<i>È morto pulcinella! ... canzonetta</i>	F. Fontana	Milano, 25 ottobre 1881	Al carissimo amico Marco Sala	Ricordi, 29 ottobre 1881	IV, 145

43	72	<i>Noma ... sorridi!</i> canzonetta	F. Fontana	Milano, 26 ottobre 1881	A. M.lle Jeanne Granier	Ricordi, 31 ottobre 1881	IV, 154
44	73	<i>Ave Maria</i> , piccola melodia	C. Errico	Milano, 7 novembre 1881	A donna Bianca Capranica del Grillo	Ricordi, 10 novembre 1881	IV, 162
45	74	<i>Senza di te!</i> serenata. Reminescenze abruzzesi	F. Fontana		Alla Sig.na Alice Barbi	Ricordi, novembre 1881	II, 65
45 b	75	<i>Buon Capo d'Anno</i> ⁸	G. d'Annunzio		-	Ricordi, 1990	I, 24
45 c	76	<i>Vuol note o banconote?</i> ⁹	G. d'Annunzio		Al Signor Direttore della «Cronaca Bizantina»	Ricordi, 1990	I, 33
46	77	<i>Aprile</i> , melodia	R. E. Pagliara	Milano, ottobre 1882	-	Ricordi, ottobre 1884	VIII, 36
47	78	<i>Ideale</i> , melodia	C. Errico	Milano 6 novembre 1882	A Mr. Jules Debaux	Ricordi, 11 novembre 1882	IV, 174, XIV, 151
48	79	<i>Patti chiari! ... A una buona ragazza</i> , scherzo	Gandolin (L. A. Vassallo)	-	A N... Y...	Ricordi, 10 novembre 1882	IV, 167
49	[80-83]	<i>Plenilunio</i> (melodie)	C. Errico	-	-	Ricordi, novembre 1882	VIII, 45
49.1	80	- <i>Nel plenilunio d'agosto</i>	C. Errico	-	-	Ricordi, novembre 1882	VIII, 45
49.2	81	- <i>Vorrei la bianca mano</i>	C. Errico	-	-	Ricordi, novembre 1882	VIII, 51
49.3	82	- <i>Guardati sempre</i>	C. Errico	-	-	Ricordi, novembre 1882	VIII, 54
49.4	83	- <i>All'aria libera</i>	C. Errico	-	-	Ricordi, dicembre 1884	VIII, 60
50	84	<i>Povera mamma!</i> ... melodia	P. Ferrari		Alla sig.ra Paolina Vaneri-Filippi	Ricordi, 11 novembre 1882	IV, 178
51	85	<i>En Hamac!</i> tempo di valzer	M. de' Fiori (G. d'Annunzio)		-	Ricordi, 11 aprile 1883 ¹⁰ 7 luglio 1883 ¹¹	I, 36
52	86	<i>A sera!</i> ... vogata	L. M. Cognetti	Francavilla al Mare, 24 settembre 1883	A Masini	Ricordi, 29 ottobre 1883	V, 23
53	87	<i>Ask me no more</i> , melodia	A. Tennyson		To Lady Ilchester	Ricordi, 1883	X, 51
54	[88-94]	<i>La fille d'O-Taiti</i> (mélodie).	V. Hugo	Da Londra il 14 luglio a Francavilla al Mare, 29 settembre 1883	-	Ricordi, 31 ottobre 1883	XII, 81
	88	- <i>Petite prélude</i> (pianoforte solo)				Ricordi, 31 ottobre 1883	XII, 83
54.1	89	- <i>O dis-moi, tu veux fuir?</i>	V. Hugo		-	Ricordi, 31 ottobre 1883	XII, 84
54.2	90	- <i>Te souvient-il du jour?</i>	V. Hugo		-	Ricordi, 31 ottobre 1883	XII, 87
54.3	91	- <i>Tu rempliras mes jours</i>	V. Hugo		-	Ricordi, 31 ottobre 1883	XII, 90
54.4	92	- <i>Hélas! Tu veux partir</i>	V. Hugo		-	Ricordi, 31 ottobre 1883	XII, 93
54.5	93	- <i>Loin de mes vieux parents</i>	V. Hugo		-	Ricordi, 31 ottobre 1883	XII, 95
54.6	94	- <i>Quand le matin dora les voiles fugitives</i>	V. Hugo		-	Ricordi, 31 ottobre 1883	XII, 99
55	95	<i>Memorie d'amor!</i> canzone popolare	R. E. Pagliara	Francavilla al Mare, 30 settembre 1883	A Cotogni	Ricordi, settembre 1883	III, 44

56	96	<i>Noite bianca</i> , serenata	M. de' Fiori (G. d'Annunzio)	Francavilla al Mare, settembre 1883	Al carissimo amico Isidoro De Lara	Ricordi, 29 ottobre 1883	I, 47
57	97	<i>Vorrei morire!</i> ... melodia. Ricordo di Londra, The Guards Waltz	L. M. Cognetti	-	A Mr. Arthur Kennard	Ricordi, 6 novembre 1878	V, 16
58	98	<i>Arcano</i> , melodia	M. de' Fiori (G. d'Annunzio)	Londra, settembre 1884	Alla Signorina Alice Barbi	Ricordi, 29 ottobre 1884	I, 56
59	99	<i>Ange d'amour</i> , melodia	V. Hugo	Londra, 1884	À mon ami Jules Diaz de Soria	Ricordi, 21 ottobre 1884	XII, 101
60	100	<i>La dernière feuille</i> , feuille d'album, souvenir de Waddesdon	Th. Gauthier	Londra, 1884	À Madame M. Sands	Ricordi, 28 ottobre 1884	XII, 108
61	101	<i>Ninon</i> , mélodie	A. de Musset	Londra, 1884	À Madame Hermann Koch	Ricordi, 21 ottobre 1884	XII, 113
62	102	<i>Non t'amo più</i> , melodia	C. Errico	Londra, 1884	To Gladys Countess of Lonsdale	Ricordi, 8 novembre 1884	V, 38
63	103	<i>T'amo</i> , romanza (vecchio stile)	F. Cavallotti	Londra, 1884	To Gladys Countess of Lonsdale	Ricordi, 8 novembre 1884	V, 30
64	104	<i>At Vesper</i> , song ¹²	W. M. Hardinge	-	-	Chappell, 1885	XI, 24
65	105	<i>That Day!</i> song	F. E. Weatherly	-	To Miss Mary Davies	Ricordi, 1882	X, 38
66	106	<i>Let it be Soon</i>	C. Scott		Mrs. Minnie Thorneburgh Cropper	Ricordi, 1882	X, 44
67	107	<i>Mather</i> ¹³ (altro titolo di <i>We Watch and Wait</i> , n. 80)	F. E. Weatherly	-	-	Chappel, 1885	XI, 34
68	108	<i>Good-Bye!</i> song	G. T. Whyte-Melville	Londra, 20 agosto 1880	To Angela ...	Ricordi, 1880	X, 22
69	109	<i>Allons voir</i> , mélodie	A. Silvestre	Londra, ottobre 1885	À M.lle Berthe De Verrue	Ricordi, 3 novembre 1885	XII, 120
70	110	<i>Marina</i> , melodia	C. Errico	Londra, 7 ottobre 1885	To Lady Geraldine Somerset	Ricordi, 3 novembre 1885	V, 46
71	111	<i>O dolce sera!</i> piccolo notturno	R. E. Pagliara	Londra, ottobre 1885	A Donna Maria D'Annunzio	Ricordi, ottobre 1885	III, 51
72	112	<i>Rosa</i> , melodia	R. E. Pagliara	Londra, ottobre 1885	Alla Signora Anna Erba	Ricordi, ottobre 1885	III, 58
73	113	<i>Vorrei</i> , melodia	M. de' Fiori (G. d'Annunzio)	Londra, ottobre 1885	Alla Contessa D.a Gina Arnaboldi	Ricordi, 3 marzo 1890	I, 81
74	114	<i>La mia mandola è un amo</i> , serenata	U. Fleres	Londra, ottobre 1885	Al carissimo amico Pasquale Clemente	Ricordi, 20 ottobre 1885, 21 novembre 1885	V, 54
75	115	<i>Yesterday</i>	F. E. Weatherly	Londra, novembre 1885	-	Ricordi, 1885	X, 64
76	116	<i>Bid Me Goodbye</i> , song ¹⁴	F. E. Weatherly	-	-	Chappell, 1885	XI, 41
77	117	<i>My Love and I</i> , a my song ¹⁵	V. Fane (Mary Mongomerie Lamb)	-	To Isidoro De Lara	Chappell, 1885	XI, 55
78	118	<i>It Came with the Mary May</i> , Love, song ¹⁶	W. Melville	-	-	Chappell, 1885	XI, 48
79	119	<i>The Love that Came too Late</i> , song ¹⁷	F. E. Weatherly	-	-	Chappell, 1885	XI, 62
80	120	<i>We Watch and Wait</i> , song (vedi n. 67)	F. E. Weatherly	-	-	Chappell, 1885	XI, 33
81	121	<i>Apri!</i> serenata popolare	L. Stecchetti	Londra, 1886	-	Ricordi, 3 novembre 1886	V, 64
82	122	<i>At the Convent Gate</i> , song	F. E. Weatherly	Londra, settembre 1886	-	Ricordi, 1886	X, 72
83	123	<i>In mare</i> , melodia	L. Stecchetti	Londra, 1886	-	Ricordi, 3 novembre 1886	V, 75

84	124	<i>Prière</i>	Th. Gautier	Londra, 1886	A son Altesse Royale la Grande Duchesse de Mecklembourgh Strelitz	Ricordi, 1 dicembre 1886	XII, 130
85	125	<i>Sogno</i> , melodia	L. Stecchetti	Londra, 1886	To Mr. Arthur Vaughan	Ricordi, 26 novembre 1886	V, 83
86	126	<i>Marechiaro</i> , canto napoletano	S. Di Giacomo	1885	Alla Signorina Berta Baldi	Ricordi, novembre 1886	III, 66
87	127	<i>Pépita</i> , vieille chanson populaire transcrit par F. Paolo Tosti	E. Panzacchi (imitazione dal francese)	-	À Madame la Vicomtesse Mandeville	Ricordi, maggio 1887	VIII, 63
88	128	<i>Lutto</i> , melodia	L. Stecchetti		Alla Sig.ra Maria Vannuccini	Ricordi, 26 novembre 1886	V, 90
89	129	<i>L'ultimo bacio</i> , romanzetta	E. Praga	Milano, marzo 1887	Alla Sig.ra Dina Volpi-Bassani	Ricordi, 22 dicembre 1888	V, 133
90	130	<i>Chanson de Fortunio</i>	A. de Musset	Milano, 2 novembre 1881	À Son Altesse Imperiale Monseigneur le Grand Duc Paul Aleksandrovitch	Ricordi, 5 novembre 1881	XII, 74
91	131	<i>Love Ties</i> ¹⁸	H. B. Farnie	-	Composed for, and sung by Miss Violet Cameron, in the Sultan of Mocha	Chappell, 1887	XI, 69
92	132	<i>Malia</i> , melodia	R. E. Pagliara	Londra, 1887	-	Ricordi, ottobre 1887	III, 74
93	133	<i>Segreto</i> , melodia	L. Stecchetti	Londra, 1887	-	Ricordi, 17 ottobre 1887	V, 99
94	134	<i>Vieni ...</i> piccola barcarola	C. Errico	Londra, 1887	A Monsieur Jeau de Rescke	Ricordi, 28 ottobre 1887	V, 106
95	135	<i>We have loved</i> , song	J. Muir	Londra, novembre 1887	Dedicated to and sung by Madame Albani	Ricordi, 1887	X, 81
96	[136-140]	<i>Malinconia</i> (melodie) ¹⁹	M. d. F. (G. d'Annunzio)	-	-	Ricordi, 26 ottobre 1887	I, 63
96.1	136	- <i>Dorme la selva</i>	M. d. F. (G. d'Annunzio)	-	-	Ricordi, 26 ottobre 1887	I, 65
96.2	137	- <i>Quand'io ti guardo</i>	M. d. F. (G. d'Annunzio)	-	-	Ricordi, 26 ottobre 1887	I, 67
96.3	138	- <i>L'ora è tarda</i>	M. d. F. (G. d'Annunzio)	-	-	Ricordi, 26 ottobre 1887	I, 70
96.4	139	- <i>Or dunque addio!</i>	M. d. F. (G. d'Annunzio)	-	-	Ricordi, 26 ottobre 1887	I, 72
96.5	140	- <i>Chi sei tu che mi parli?</i>	M. d. F. (G. d'Annunzio)	-	-	Ricordi, 26 ottobre 1887	I, 78
97	141	<i>La violetta</i>	T. Bruni	Francavilla al Mare, lunedì in Albis (14.1.1888)	-	Ricordi, 1991	II, 116
98	142	<i>Luce d'amore!</i> melodia	R. E. Pagliara	Londra, 1888	To Miss Hilda Abinger	Ricordi, Gennaio 1889	III, 80
99	143	<i>O Lady of my Love</i> , song ²⁰	-	-	-	Chappel	-
100	[144-145]	<i>Due melodie</i>		-	A S.A.R. Margherita di Savoia Principessa di Piemonte	Ricordi, 1875	IX, 12
100.1	144	<i>De, ti desta</i> , serenata	Anonimo	-		Ricordi, 1875	IX, 12
100.2	145	<i>Au cimetière</i> , mélodie	E. Renaud	-		Ricordi, 1875	IX, 18
101	146	<i>Dreams of the Summer Night (My Lady Sleeps)</i> , serenade ²¹	H. W. Longfellow	-	Dedicated to and sung by Mr Edwards Lloyd	Chappell, 1888	XI, 76

102	147	<i>Chanson d'automne</i>	A. Silvestre	Londra, 1888	À Lady Brooke	Ricordi, 30 ottobre 1888	XII, 147
103	148	<i>Ici bas</i> , mélodie ²²	S. Prudhomme	Londra, 1888	À M.lle Gertrude Ricardo	Ricordi, 23 ottobre 1888	XII, 154
104	149	<i>Mio povero amor!</i> romanzetta	E. Panzacchi	Londra, 1888	Al carissimo amico Isidoro De Lara	Ricordi, 22 ottobre 1888	V, 111
105	150	<i>Ridonami la calma</i> , preghiera	C. Ricci	Londra, 1888	A Lady Cynthia Duncombe	Ricordi, 6 novembre 1888	V, 118
106	151	<i>Tell them!</i> , song	C. Bingham	Londra, 1888	-	Ricordi, 1888	X, 88
107	[152-163]	<i>Altre pagine d'album</i>		Villa d'Este, ottobre 1889			IX, 87
107.1	152	- <i>Lasciali dir!</i> melodia	L. Stecchetti	Villa d'Este, ottobre 1889	Al Signor Pietro Ritter	Ricordi, settembre 1890	IX, 87
107.2	153	- <i>Tout passe, tout lasse, toute casse</i> , melodia	G. Nadand	Villa d'Este, ottobre 1889	À son ami Luigi Denza	Ricordi, settembre 1890	IX, 90
107.3	154	- <i>Autonne</i> , melodia	A. Silvestre	Villa d'Este, ottobre 1889	À son ami Alberto Raimo	Ricordi, settembre 1890	IX, 93
107.4	155	- <i>Primavera</i> , melodia	E. Panzacchi	Villa d'Este, ottobre 1889	Alla Sig.ra Virginia Ferni-Germano	Ricordi, settembre 1890	IX, 96
107.5	156	- <i>Mon coeur est plein de toi</i> , melodia	A Silvestre	Villa d'Este, ottobre 1889	À M.lle Eugenie Phillips	Ricordi, settembre 1890	IX, 101
107.6	157	- <i>Fiaba, m</i> melodia	E. Panzacchi	Villa d'Este, ottobre 1889	All' amico Edoardo Sottolana	Ricordi, settembre 1890	IX, 105
107.7	158	- <i>Si vuois saviez</i> , melodia	S. Prudhomme	Villa d'Este, ottobre 1889	À Madame Virginia Ferni-Germano	Ricordi, settembre 1890	IX, 109
107.8	159	- <i>Carmén</i> , melodia	E. Panzacchi	Villa d'Este, ottobre 1889	Alla Sig.ra Adele Borghi	Ricordi, settembre 1890	IX, 114
107.9	160	- <i>Je voudrais</i> , melodia	A. Silvestre	Villa d'Este, ottobre 1889	À Julie C...	Ricordi, settembre 1890	IX, 121
107.10	161	- <i>Guitare</i> , melodia	V. Hugo	Villa d'Este, ottobre 1889	A Tito Ricordi	Ricordi, settembre 1890	IX, 126
107.11	162	- <i>Si tu le voulais</i> , melodia	H. Vacaresco	Villa d'Este, ottobre 1889	À son ami Jules Diaz de Soria	Ricordi, settembre 1890	IX, 133
107.12	163	- <i>Dimmi, fanciulla</i> , melodia (a 2 voci)	A. Fogazzaro	Villa d'Este, ottobre 1889	Al carissimo Carlo Albanesi	Ricordi, settembre 1890	IX, 138
108	164	<i>Carmela</i> , ballatella popolare	R. Salustri	Francavilla, novembre 1880	Alla Nobil Donna Contessa Elena Cairoli dei Conti Sizza	Ricordi, dicembre 1880	III, 21
109	165	<i>La serenata</i>	G. A. Cesareo	Londra, 1888	Al carissimo amico Jules Diaz De Soria	Ricordi, 2 novembre 1888	V, 126 XIV, 134
109b	166	<i>La serenata</i> , cadenza scritta appositamente per Nellie Melba	G. A. Cesareo	-	-	-	XIV, 142
110	167	<i>Shall we forget</i> , song ²³	F. E. Weatherly	-	-	Chappell, 1890	XI, 83
111	168	<i>Te suoviens-tu?</i> temps de valse	G. De Montgomery	Londra, settembre 1890	To M.rs Harding Cox	Ricordi, 18 ottobre 1890	XII, 159
112	169	<i>Les filles de Cadix</i> , chanson	A. de Musset	Londra, settembre 1890	A Miss Zoë Musgrave	Ricordi, 16 ottobre 1890	XII, 171
113	170	<i>Non senti tu...</i> , melodia	L. Mayo	Londra, settembre 1890	All' amico Aristide Franceschelli	Ricordi, 12 ottobre 1890	V, 146
114	171	<i>Un bacio</i> , canzone	G. A. Cesareo	Londra, settembre 1890	A G. R.	Ricordi, 10 ottobre 1890	V, 137
115	172	<i>Pianto di monaca</i> , melodia	C. Ricci	Londra, ottobre 1890	A Luigi Denza	Ricordi, 6 ottobre 1890	V, 159

116	173	<i>Io mi domando</i> , melodia	E. Panzacchi	-	Al carissimo amico Perry Jkrekck	Ricordi, 9 ottobre 1890	V, 152
117	174	<i>Beauty's Eyes</i> , song ²⁴	F. E. Weatherly	-	Robert Kennerly Rumford	Chappell, 1891	XI, 104
118	175	<i>Ever yours sincerely</i> , chansonette ²⁵	A. E. Glase	-	-	Chappell, 1891	XI, 112
119	176	<i>Tell me to stay</i> , song ²⁶	C. Bingham	-	-	Chappell, 1891	XI, 132
120	177	<i>Venetian Song</i> , vocal duet ²⁷	B. C. Stephenson	-	A Miss Hope Temple & Miss Alice Burbidge	Chappell, 1891	XI, 125
120 b	178	<i>Canzone veneziana</i> ²⁸	R. E. Pagliara	-	-	Ricordi, 1892	XIV, 83
121	179	<i>Winged Echoes</i> , song ²⁹	J. Muir	-	-	Chappell, 1891	XI, 118
122	180	<i>Petite sérénade: comme un voil noir</i>	L. Dhuguet	Herne Bay, settembre 1891	À M.lle Hilda Balestra	Ricordi, 2 ottobre 1891	XII, 180
123	181	<i>Demain</i> , mélodie	Desaugiers	Herne Bay, settembre 1891	À Mademoiselle Nelia Casella	Ricordi, 2 ottobre 1891	XII, 188
124	182	<i>Entra</i> , (risposta a la <i>Serenata d'un angelo</i>), melodia	M. Sesti	Herne Bay, settembre 1891	-	Ricordi, 10 ottobre 1891	VI, 14
125	183	<i>Magia</i> , romanza	A. Pastore	Herne Bay, settembre 1891	-	Ricordi, 2 ottobre 1891	VI, 24
126	184	<i>My memories</i> , song	C. Bingham	Herne Bay, settembre 1891	Dedicated to and sung by Mr Ben Davies	Ricordi, 1891	X, 113
127	185	<i>Ritournelle</i>	F. Coppée	Herne Bay, settembre 1891	-	Ricordi, 24 settembre 1891	XII, 193
128	186	<i>Triste ritorno</i> , melodia	E. Panzacchi	Herne Bay, settembre 1891	-	Ricordi, gennaio 1892	VI, 31
129	187	<i>I dare to Love Thee</i> , song ³⁰	M. Corelli	-	-	Ricordi 1892	XI, 139
130	188	<i>Novena profana</i>	A. Colautti	Londra, agosto 1892	-	Ricordi, 26 settembre 1892	VI, 38
131	189	<i>Neapolitan Song</i> ³¹	B. C. Stephenson	-	-	Chappell, 1892	XI, 153
132	190	<i>Suzon</i>	A. de Musset	Londra, settembre 1892	-	Ricordi, 1 ottobre 1892	XII, 202
133	191	<i>Per morire</i> , melodia ³²	M. de' Fiori (G. d'Annunzio)	Londra, settembre 1892	Al carissimo amico Fernando De Lucia	Ricordi, 12 dicembre 1892	I, 87
134	192	<i>Comme va?</i> canzone napoletana ³³ ricordo di Francavilla al Mare	S. Di Giacomo	-	-	Ricordi, settembre 1892	III, 98
135	193	<i>Nel mio segreto</i> , melodia	E. Panzacchi	Londra, ottobre 1892	Al caro amico Angelo d'Eisner Eisenho	Ricordi, 10 novembre 1892	VI, 45
136	194	<i>Why Beatest so, o Heart?</i> song ³⁴	A. Chapman	-	-	Chappell, 1892	XI, 167
137	195	<i>Let Love Awake</i> , song ³⁵	A. Chapman	-	-	Chappell, 1892	XI, 175
138	196	<i>My Heart delight I</i> ³⁶	G. Hubi Newcombe	-	-	Chappell, 1891	-
139	197	<i>Two</i> , song ³⁷	C. Scott	-	To Lady de Trafford	Chappell, 1892	XI, 159
140	198	<i>Addio fanciulla ...</i> , canto popolare	X.X.	Londra, 1893	-	Ricordi, 29 settembre 1893	VI, 53
141	199	<i>Bonjour, Suzon!</i> chansonette	A. de Musset	Londra, 1893	À Edouard De Rescke	Ricordi, 20 settembre 1893	XII, 209
142	200	<i>Canta, ...</i> melodia	R. Leonecavallo	Londra, 1893	-	Ricordi, 23 settembre 1893	VI, 61
143	201	<i>My Dreams</i>	F. E. Weatherly	-	-	Chappell, 1893	XI, 181
144	202	<i>On Lido Waters</i> , song	F. E. Weatherly	-	-	Chappell, 1893	XI, 186
145	203	<i>Song of a Rose</i>	F. E. Weatherly	-	-	Chappell, 1893	XI, 193

146	204	<i>Rêve</i> , mélodie	P. Verlaine	Londra, Ricordi, 2 ottobre 1891	À Edouard De Rescke	Ricordi, 26 settembre 1893	XII, 215
147	205	<i>Strana</i> , racconto	A. Negri	Londra, 1893	Al carissimo amico Carlo Albanesi	Ricordi, 27 settembre 1893	VI, 68
148	206	<i>Te solo</i> , melodia	A. Negri	Londra, 1893	Alla Sig.ra Maria Angeli	Ricordi, 20 settembre 1893	VI, 73
149	207	<i>In the Hush of the Night</i> , song	F. E. Weatherly	Londra, dicembre 1893	-	Ricordi, 1894	X, 130
150	[208-211]	<i>Quattro melodie</i>	A. Astorgi (Adolfo de Bosis)	-	À M.me Adelina Patti-Niccolini	Ricordi, 1894	IX, 143
150.1	208	- <i>Laggiù, laggiù!</i> melodia	A. Astorgi ³⁸ (Adolfo de Bosis)	-	-	Ricordi, 1894	IX, 143
150.2	209	- <i>La fioca anima mia</i> , serenatella triste	A. Astorgi (Adolfo de Bosis)	-	-	Ricordi, 1894	IX, 149
150.3	210	- <i>Non m'aspettare!</i> melodia	A. Astorgi (Adolfo de Bosis)	-	-	Ricordi, 1894	IX, 154
150.4	211	- <i>Per l'amor d'amore</i> , melodia	A. Astorgi (Adolfo de Bosis)	-	-	Ricordi, 1894	IX, 162
151	212	<i>A Song of Rest</i> , song	B. Cornwall	-	-	Chappell, 1894	XI, 217
152	213	<i>Falling Leaves</i> , waltz song	F. E. Weatherly	-	-	Chappell, 1894	XI, 200
152 b	214	<i>Sleep, and Remembered</i> , <i>Beloved</i> .	J. Strang	-	-	Chappell, 1894	XI, 209
152 c	215	<i>Barcarolle</i> .	C. Bingham	-	-	Chappell, 1895	XI, 224
152 d	216	<i>My Darling</i> , song	F. E. Weatherly	-	-	Chappell, 1895	XIV, 42
153	217	<i>Love's Return</i> , song	M. Ambient	Londra, gennaio 1895	To miss May Cox	Ricordi, 1895	X, 137
154	218	<i>Lamento d'amore</i> , melodia	-	-	Alla Signorina Mary E. Adams	Ricordi, 28 febbraio 1894	VI, 79
155	[219-222]	<i>A Gretswood</i> , (quattro melodie)	-	1895	-	Ricordi, 1896	IX, 168
155.1	219	- <i>Mattinata</i> , melodia	E. Panzacchi	Roma, 1874	All'amico Mario Ancona	Ricordi, 1896	IX, 168
155.2	220	- <i>Somet: mon âme à son secret</i> , melodia	F. Arvers	1830	À M.me Aline Sassoon	Ricordi, 1896	IX, 174
155.3	221	- <i>Zitta per carità!</i> scherzo	F. Martini	Roma, 1873	Al caro amico Mario Ancona	Ricordi, 1896	IX, 183
155.4	222	- <i>Vecchio stornello</i> , melodia	F. Dall'Ongaro	-	À M.lle Esther Johanna MacLaren	Ricordi, 1896	IX, 188
156	223	<i>Because of You</i> , song	F. E. Weatherly	Londra, dicembre 1895	To Mr. Kennerley Rumford	Ricordi, 1896	X, 144
157	224	<i>May-Time</i> , song	A. Hancock	-	-	Enoch, 1896	XI, 231
158	[225-230]	<i>Méodies</i>	C. Fuster	Londra, 1896	-	Ricordi, 25 settembre 1896	XIII, 14
158.1	225	- <i>Mon bien aimé!</i>	C. Fuster	Cannot Hill, agosto 1896	À M.lle Alice Goetz	Ricordi, 25 settembre 1896	XIII, 14
158.2	226	- <i>Petite valse romantique</i>	C. Fuster	Cannot Hill, agosto 1896	À M.me Marie Jacobson	Ricordi, 25 settembre 1896	XIII, 20
158.3	227	- <i>Avec toi</i>	C. Fuster	Cannou Hill, agosto 1896	À M.me Sybil Seligman	Ricordi, 25 settembre 1896	XIII, 26
158.4	[228-230]	- <i>L'extase</i> ³⁹	C. Fuster	Londra, settembre 1896	À mon cher ami Charles Goetz	Ricordi, 25 settembre 1896	XIII, 31
158.4.1	228	- <i>Comaissez-vous cette histoire?</i>	C. Fuster	Londra, settembre 1896	-	Ricordi, 25 settembre 1896	XIII, 31

158.4.2	229	-- <i>Debout encore, muet</i>	C. Fuster	Londra, settembre 1896		Ricordi, 25 settembre 1896	XIII, 35
158.4.3	230	-- <i>Lorsqu'en mes bras</i>	C. Fuster	Londra, settembre 1896		Ricordi, 25 settembre 1896	XIII, 37
158 b	231	<i>Petite Noël</i>	-	London, 16 dicembre 1896	-	Ricordi, 2003	XIV, 129
159	232	<i>Who Knows?</i> , song ⁴⁰	L. Gray	Londra, febbraio 1897	To M.rs Courtenay Welch	Ricordi, 1897	X, 155
160	233	<i>Povera Maria!</i> , elegia popolare abruzzese	M. Malaspina		A Miss Bice Trollope	Ricordi, agosto 1897	II, 71
161	234	<i>Ancora!</i> ... melodia	R. E. Pagliara	Milano, settembre 1897	Alla carissima amica Signorina Maria Righetti	Ricordi, settembre 1897	III, 112
162	235	<i>Le rose che mi desti</i>	R. E. Pagliara	Milano, settembre 1897	-	Ricordi, 1897	III, 120
163	236	<i>Se avessi l'ale!</i> ... serenatella	C. D'Ormeville	Milano, settembre 1897	A l'amico Theodore Byord	Ricordi, 19 ottobre 1897	VI, 87
164	237	<i>Senza l'amore!</i> melodia	R. E. Pagliara	-	Al carissimo amico George Maquay	Ricordi, settembre 1897	III, 125
165	238	<i>Ohé, Mamma!</i> sogno d'amore ⁴¹	R. Petrosimolo	-	-	Ricordi, novembre 1897	II, 82
166	239	<i>Speak!</i> song	C. Bingham	-	-	Ricordi, 1898	X, 161
166 b	240	<i>The silver Lining</i> , song	R. H. Elkin	-	-	Enoch, 1898	XI, 238
166 c	241	<i>If</i> , song	H. Stockall	-	To my dear friends Mrs Emile S. Enoch	Enoch, 1898	XIV, 21
166 d	242	<i>Love me To-Day</i> , song	F. E. Weatherly	-	-	Enoch, 1898	XIV, 35
167	243	<i>Aimez quand on vous aime!</i> mélodie	A. Silvestre	Londra, settembre 1898	À M.lle Violet Beddington et M.me Sybil Seligman	Ricordi, 7 ottobre 1898	XIII, 41
168	244	<i>Invano!</i> serenata	R. E. Pagliara	Londra, settembre 1898	À Monsieur Franz Henry von Dulong	Ricordi, settembre 1898	III, 131
169	245	<i>Love's Gift</i> , song	C. Bingham	Londra, dicembre 1898	-	Ricordi, 1899	X, 168
170	246	<i>Spring</i> , song	F. E. Weatherly		To my dear friend M.rs Sybil Seligman	Enoch, 1898	XI, 245
171	[247-248]	<i>Deux chansons</i>		Londra, 1898	À Mademoiselle Violet Beddington	Ricordi, 7 ottobre 1898	XIII, 49
171.1	247	- <i>Chanson de Barberine</i>	A. de Musset	Londra, 1898	À Mademoiselle Violet Beddington	Ricordi, 7 ottobre 1898	XIII, 49
171.2	248	- <i>Chanson de l'adieu</i>	E. d'Haraucourt	Londra, 1898	À Mademoiselle Violet Beddington	Ricordi, 7 ottobre 1898	XIII, 55
172	249	<i>Amour! Amour!</i> , mélodie	V. Hugo	Londra, settembre 1899	A ma chère B...	Ricordi, 7 ottobre 1899	XIII, 59
173	250	<i>Infidélité</i> , mélodie	Th. Gauthier	Londra, settembre 1899	A ma chère B...	Ricordi, 7 ottobre 1899	XIII, 67
174	251	<i>Malgré moi</i> , mélodie	J. Barbier	Londra, settembre 1899	A ma chère B...	Ricordi, 7 ottobre 1899	XIII, 74
175	252	<i>Solo!</i> romanza	Laskaro	Londra, settembre 1899	A Fernando De Lucia	Ricordi, 7 ottobre 1899	VI, 95
176	253	<i>Parted</i> , song ⁴²	F. E. Weatherly	Londra, ottobre 1899	-	Ricordi, 1900	X, 176
177	[254-258]	<i>Per lei</i> (cinque melodie)	S. Marvasi	Londra, 1900	-	Ricordi, 1900	IX, 194
177.1	254	- <i>Io ricordo, Madonna quella sera</i> , melodia	S. Marvasi	Londra, 1900	-	Ricordi, 1900	IX, 194

177.2	255	- <i>E come i maggi vengon per le rose</i> , melodia	S. Marvasi	Londra, 1900	-	Ricordi, 1900	IX, 198
177.3	256	- <i>Dalla pioggia le foglie ancor bagnate</i> , melodia	S. Marvasi	Londra, 1900	-	Ricordi, 1900	IX, 201
177.4	257	- <i>Io ti vorrei veder tutta baciata</i> , melodia	S. Marvasi	Londra, 1900	-	Ricordi, 1900	IX, 209
177.5	258	- <i>Ed ecco il sogno</i> , melodia	S. Marvasi	Londra, 1900	-	Ricordi, 1900	IX, 213
178	259	<i>Regret</i> , melodia	P. Bourget	Londra, ottobre 1900	À mom ami Pol Plançon	Ricordi, 23 ottobre 1900	XIII, 80
179	260	<i>Rose d'automne</i> , valse lente		Londra, settembre 1901	À M.me Melba	Ricordi, 22 ottobre 1901	XIII, 86
180	261	<i>Fede</i> , melodia	R. E. Pagliara	Londra, settembre 1901	A Miss Alice Moses	Ricordi, settembre 1901	III, 139
181	262	<i>Serenata allegra</i> ('O ssaccio ca lamiente nun ne vuo')	S. Di Giacomo	-	A Reynaldo Hann	Ricordi, settembre 1901	III, 151
182	263	<i>Novembre</i> , mélodie	P. Bourget	Londra, ottobre 1901	À Mr. Leopold Hirsch	Ricordi, 26 ottobre 1901	XIII, 101
183	264	<i>La mia canzone!</i> melodia	F. Cimmino	Settembre 1901	À Mr. Joseph O'Mara	Ricordi, 28 ottobre 1901	VI, 101
184	265	<i>Chi sa!</i> vecchia canzone napoletana	F. Russo	Folkestone, agosto 1902	A Luigi Denza	Ricordi, agosto 1902	III, 158
185	266	<i>Inverno triste!</i> melodia	F. Cimmino	Folkestone, agosto 1902	A M.lle Ivonne De St. André	Ricordi, 23 ottobre 1902	VI, 113
185 b	267	<i>Parting-Time</i> , song	E. Teschemacher	-	To Lady Cynthia Graham	Enoch, 1902	XI, 252
186	268	<i>Non m'amate più!</i> melodia	R. E. Pagliara	Londra, settembre 1902	All'amico Alfonso Pontecorvo	Ricordi, settembre 1902	III, 163
187	269	<i>Vos yeux</i> , mélodie	E. Morand	Londra, settembre 1902	À Madame Evelyn Behrens	Ricordi, 23 ottobre 1902	XIII, 109
188	270	<i>Mon cœur qui t'aime!</i> chanson	J. Lahore	-	À M.lle Yvonne De St. André	Ricordi, 23 ottobre 1902	XIII, 115
189	271	<i>Pierrot's Lament</i> , song	F. E. Weatherly	Londra, maggio 1903	To M.rs Emma Joseph	Ricordi, 1903	X, 192
190	272	<i>Non chiedermi se t'amo</i> , melodia	R. E. Pagliara	Londra, 1903	À Madame Sybil Seligman	Ricordi, marzo 1903	III, 169
191	273	<i>Parla!</i> melodia	L. Stecchetti	Londra, 1903	A Miss Nelia Casella	Ricordi, 3 dicembre 1903	VI, 122
192	274	<i>Seconda mattinata</i>	F. Cimmino	Londra, 1903	A Enrico Caruso	Ricordi, 5 dicembre 1903	VI, 130
193	[275-276]	<i>Deux petite mélodies</i>	E. d'Haraucourt	Londra, 1903	À Miss Dolly Yacobson	Ricordi, 3 dicembre 1903	XIII, 120
193.2	275	- <i>Mon amour était mort</i> , petite mélodie	E. d'Haraucourt	Londra, 1903	À Miss Dolly Yacobson	Ricordi, 3 dicembre 1903	XIII, 120
193.1	276	- <i>Si je ne t'aimais pas</i> , petite mélodie	E. d'Haraucourt	Londra, 1903	À Miss Dolly Yacobson	Ricordi, 3 dicembre 1903	XIII, 125
194	277	<i>Io son l'amore!</i> canzone notturna	F. Cimmino	Novembre 1904	Al carissimo amico Antonio Scotti	Ricordi, 20 dicembre 1904	VI, 139
195	278	<i>Pour un baiser!</i> petite mélodie	G. Doncieux	Dicembre 1904	À Vera ...	Ricordi, 16 gennaio 1905	XIII, 131
196	279	<i>Au temp du grand Roi!</i> mélodie	G. Doncieux	Londra, dicembre 1904	À Victor Maurel	Ricordi, 17 gennaio 1905	XIII, 135
197	280	<i>Nella notte d'aprill!</i> melodia	F. Cimmino	1904	A Victor Maurel	Ricordi, 15 dicembre 1904	VI, 148

198	281	<i>I am not Fair,</i> song	E. Clifford	-	To M.me Melba	Ricordi, 1905	X, 199
199	282	<i>Sola tu manchi!</i> melodia	F. Cimmino	1904	À M.lle Camilla Landi	Ricordi, 14 dicembre 1904	VI, 155
200	283	<i>Amate!</i> canzone	F. Cimmino	Settembre 1905	A la cara amica M.rs Max Largermann	Ricordi, 25 ottobre 1905	VII, 12
201	284	<i>Non domando più nulla!</i> melodia	F. Cimmino	Folkestone, settembre 1905	-	Ricordi, 31 ottobre 1905	VII, 19
202	285	<i>L'ultima canzone</i>	F. Cimmino	Folkestone, 1905	A la cara amica Rina Giacchetti	Ricordi, 28 ottobre 1905	VII, 24
203	286	<i>Notti di maggio!</i> melodia	F. Cimmino	[23 ottobre 1905] ⁴³	-	Ricordi, 21 ottobre 1905	VII, 30
204	287	<i>Love's Way,</i> song	E. Clifford	Londra, febbraio 1906	To Miss Irene Vanbrough	Ricordi, 1906	X, 204
205	288	<i>On dit!</i> chansonette	A. Mittendorff	Folkestone, Ottobre 1906	A la Sig.ra Maria Angeli	Ricordi, 5 gennaio 1907	XIII, 144
206	289	<i>Io ti sento!</i> melodia	Conte Di Lara	Folkestone, dicembre 1906	A Enrico Caruso	Ricordi, 5 gennaio 1906	VII, 35
207	290	<i>Toujours l'aimer!</i> mélodie	S. Prudhomme	Folkestone, 1906	À M.me la Ducechessa De Moncester	Ricordi, 5 gennaio 1907	XIII, 151
208	291	<i>Voi dormite, Signora!</i> reminescenza d'una canzone negra	R. E. Pagliara	Londra, dicembre 1906	A S.A.R. la Principessa Beatrice di Saxe-Cobourg e Ghota	Ricordi, aprile 1908	III, 179
209	292	<i>A vucchella,</i> arietta di Posillipo	G. d'Annunzio	Folkestone, settembre 1907	A Peppino Sirignano	Ricordi, 12 ottobre 1907	I, 97 III, 190
210	[293-296]	<i>Quattro canzoni d'Amaranta</i>	G. d'Annunzio	Folkestone, settembre 1907	A Giulio Ricordi	Ricordi, 12 ottobre 1907	I, 103
210.1	293	<i>- Lasciami! Lascia ch'io respiri</i>	G. d'Annunzio	Folkestone, settembre 1907	A Giulio Ricordi	Ricordi, 12 ottobre 1907	I, 105
210.2	294	<i>- L'alba separa dalla luce l'ombra</i>	G. d'Annunzio	Folkestone, settembre 1907	A Giulio Ricordi	Ricordi, 12 ottobre 1907	I, 112
210.3	295	<i>- In van preghi</i>	G. d'Annunzio	Folkestone, settembre 1907	A Giulio Ricordi	Ricordi, 12 ottobre 1907	I, 119
210.4	296	<i>- Che dici, o parola del Saggio?</i>	G. d'Annunzio	Folkestone, settembre 1907	A Giulio Ricordi	Ricordi, 12 ottobre 1907	I, 126
211	297	<i>Love me!</i> song	G. Sowerby	-	-	Ricordi, 1907	X, 213
212	298	<i>Canta la serenata!</i> melodia	R. Mazzola	Londra, ottobre 1908	A Mario Sammarco	Ricordi, 20 novembre 1908	VII, 41
213	299	<i>Summer,</i> song	M. C. Salaman	-	-	Ricordi, 1908	X, 218
214	300	<i>Starlight,</i> song	L. Hope	Londra, novembre 1908	-	Ricordi, 1909	X, 223
215	301	<i>Su la soglia ...</i> romanzetta	R. E. Pagliara	Londra, novembre 1908	A Lady Marjorie Manners	Ricordi, febbraio 1909	III, 196
216	302	<i>Tristezza,</i> melodia	R. Mazzola	Londra, novembre 1908	À Miss Edith Joseph	Ricordi, 20 novembre 1908	VII, 50
217	303	<i>Se tu non torni! ...</i> melodia	R. Mazzola	Londra, 1908	A Angelo Scandiani	Ricordi, 20 novembre 1908	VII, 57
217 b	304	<i>Arietta di maggio</i> ⁴⁴	-	Francavilla, Agosto 1909	-	Non pubblicata	-
218	305	<i>Chitarrata abruzzese</i>	R. Mazzola	Francavilla, agosto 1909	Al carissimo amico Enrico Caruso	Ricordi, febbraio 1910	II, 90
219	306	<i>Forse!</i> romanzetta a strofe	R. Mazzola	Francavilla, agosto 1909	A Lei ...	Ricordi, 20 ottobre 1909	VII, 63
220	307	<i>Napoli dorme! Napoli canta!</i> canto	V. Aganoor Pompilj	Francavilla, agosto 1909	A Vittoria Aganoor Pompilj	Ricordi, febbraio 1910	III, 202

221	308	<i>Once More!</i> song	G. Sowerby	Folkestone, settembre 1909	To Mrs. Fannie Lawstone- Johnston	Ricordi, 1909	X, 230
222	[309-310]	<i>Duex mélodie</i>	-	Londra, 1909	-	Ricordi, ottobre 1909	XIII, 159
222.1	309	<i>- Je pleur!</i>	R. Chevalet	Londra, 1909	À Miss Violet Beddington	Ricordi, 29 ottobre 1909	XIII, 159
222.2	310	<i>- Le mal d'aimer !</i>	A Silvestre	Londra, 1909	À mon ami Vanni Marcoux	Ricordi, 29 ottobre 1909	XIII, 166
223	311	<i>Il pescatore canta,</i> vecchia canzone di strada	R. Mazzola	Folkestone, agosto 1910	Al figlio di Jorio	Ricordi, 30 settembre 1910	VII, 70
224	312	<i>Sogni d'oro! ...</i> melodia	R. Mazzola	Folkestone, agosto- settembre 1919	A la Signorina Nina Gorelli	Ricordi, 30 settembre 1910	VII, 81
225	313	<i>Who? ...</i> song	G. Sowerby	Folkestone, agosto 1910	To Mrs Edgar Jacquard-Mayer	Ricordi, 1910	X, 236
226	314	<i>Le temps d'un rêve!</i> mélodie	J. Bouchor	Folkestone, agosto- settembre 1910	À Madame Melba	Ricordi, 3 settembre 1910	XIII, 170
227	[315-316]	<i>Two Little Songs</i>	G. Sowerby	-	-	Chappell, 1910	XI, 257
227.1	315	<i>- Could I but Tell!</i>	G. Sowerby	-	To Mrs. Jack Burlison	Chappell, 1910	XI, 258
227.2	316	<i>- I cannot Tell</i>	G. Sowerby	-	To Miss Josephine Mc Quade	Chappell, 1910	XI, 259
227 b	317	<i>Never,</i> song	G. Sowerby	-	-	Chappell, 1910	XI, 264
228	318	<i>Non mentire! ...</i> melodia	R. Pierantoni	-	Alla Principessa Irene de Avierino Wiszniewska	Ricordi, 30 settembre 1910	VII, 86
229	319	<i>Baciami,</i> melodia	R. Mazzola	Francavilla, settembre 1911	A donna Lilia Patamia	Ricordi, 13 ottobre 1911	VII, 97
230	320	<i>Canto abruzzese</i> ⁴⁵	C. De Titta	Francavilla, agosto 1911	-	Ricordi, 1991	II, 100
231	321	<i>Cercando te!</i> melodia	R. Mazzola	Francavilla, settembre 1911	A Donna Giulia Jatta	Ricordi, 13 ottobre 1911	VII, 104
232	322	<i>Luna d'estate!</i> stornello	R. Mazzola	Francavilla, settembre 1911	A Donna Lina Moroni	Ricordi, 13 ottobre 1911	VII, 111
233	323	<i>Now! ...</i> song	G. Sowerby	Francavilla, settembre 1911	To Miss Frances Clarke	Ricordi, 1911	X, 243
234	324	<i>Se tu canti ...</i> melodia	R. Mazzola	Francavilla, settembre 1911	A Maria Farnetti	Ricordi, 20 ottobre 1911	VII, 118
235	325	<i>Italia Stella,</i> canzone popolare (da un antico motivo di guerra) ⁴⁶	G. Brigante Colonna	Roma, dicembre 1911	Ai soldati d'Italia	Ricordi, 2004	XIV, 96
236	[326-327]	<i>Due piccoli notturni</i>	G. d'Annunzio	Francavilla, settembre 1911	Al carissimo Barone Giuseppe Compagna	Ricordi, 13 ottobre 1911	I, 134
236.1	326	<i>- Van gli effluvi delle rose</i>	G. d'Annunzio	Francavilla, settembre 1911	Al carissimo Barone Giuseppe Compagna	Ricordi, 13 ottobre 1911	I, 135
236.2	327	<i>- O falce di luna calante</i>	G. d'Annunzio	Francavilla, settembre 1911	Al carissimo Barone Giuseppe Compagna	Ricordi, 13 ottobre 1911	I, 138
236 b	328	<i>Morale allegra!</i> pagina d'album	T. Sillani	Roma, novembre 1911	-	Ricordi, 2002	VIII, 93
237	329	<i>L'attesa,</i> melodia	E. Janni	Francavilla, settembre 1912	A la cara amica Signorina Aurelia Michetti	Ricordi, 18 ottobre 1912	VII, 127
238	330	<i>First Waltz,</i> from an Abruzzese folksong. Folk song	G. Sowerby	Francavilla, settembre 1912	To Miss Nanette Desquesnes	Ricordi, 1912	II, 103

239	331	<i>Ninna-nanna (per Giorgio)</i>	G. d'Annunzio	Francavilla, settembre 1912	A la carissima amica Signora Annunziata Michetti	Ricordi, 18 ottobre 1912	I, 141
240	332	<i>O dolce meraviglia! ... canzone</i>	R. Mazzola	Francavilla, settembre 1912	A la cara Signora Kitty Binetti	Ricordi, 18 ottobre 1912	VII, 134
241	333	<i>Perdutamente, melodia</i>	R. Mazzola	Francavilla, settembre 1912	A D. M. P.	Ricordi, 18 ottobre 1912	VII, 142
242	334	<i>Tormento! melodia</i>	R. Mazzola	Francavilla, settembre 1912	A la Signora Maria Cirilli	Ricordi, 18 ottobre 1912	VII, 147
242 b	335	<i>Maggio è ritornato! melodia</i>	R. Mazzola	Roma, ottobre 1913	-	Ricordi, 2003	XIV, 116
242 c	336	<i>Non basta più! melodia</i>	M. de' Fiori (G. d'Annunzio)	Roma, 1913	-	Ricordi, 2003	XIV, 109
243	337	<i>Anima mia</i> ⁴⁷	Mario de' Fiori (G. d'Annunzio)	Roma, marzo 1915	-	Ricordi, 1990	II, 113
244	338	<i>The Allies March to Freedom, song</i>	H. Taylor	-	-	Chappell, 1915	XI, 271
245	339	<i>Parole del ricordo mio! ... melodia</i>	B. Vignola	-	-	Ricordi, 2002	VIII, 73
246	340	<i>Resta nel sogno! melodia</i>	R. Bracco	Roma, ottobre 1916	-	Ricordi, 2002	VIII, 77
247	[341-348]	<i>Consolazione (poemetto)</i>	G. d'Annunzio	-	A la cara amica Signora Margherita Riganti	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 162
247.1	341	<i>- Non pianger più</i>	G. d'Annunzio	-	A la cara amica Signora Margherita Riganti	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 164
247.2	342	<i>- Ancora qualche rosa è nei rosai</i>	G. d'Annunzio	-	A la cara amica Signora Margherita Riganti	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 167
247.3	343	<i>- Tanto accadrà, benché non sia d'aprile</i>	G. d'Annunzio	-	A la cara amica Signora Margherita Riganti	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 170
247.4	344	<i>- Perché ti neghi con lo sguardo stanco?</i>	G. d'Annunzio	-	A la cara amica Signora Margherita Riganti	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 172
247.5	345	<i>- Sogna, sogna mia cara anima!</i>	G. d'Annunzio	-	A la cara amica Signora Margherita Riganti	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 175
247.6	346	<i>- Settembre (di': l'anima tua m'ascolta?)</i>	G. d'Annunzio	-	A la cara amica Signora Margherita Riganti	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 181
247.7	347	<i>- Quando ha dormito, il cembalo!</i>	G. d'Annunzio	-	A la cara amica Signora Margherita Riganti	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 184
247.8	348	<i>- Mentre che fra le tende scolorate</i>	G. d'Annunzio	-	A la cara amica Signora Margherita Riganti	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 186
248	[349-354]	<i>La sera (poemetto)</i>	G. d'Annunzio	-	-	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 147
	349	<i>(Introduzione) [per pf solo]</i>	-	-	-	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 149
248.1	350	<i>- Rimanete, vi prego, rimanete qui</i>	G. d'Annunzio	-	-	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 150
248.2	351	<i>- Ci ferirebbe, forse, come un dardo la luce</i>	G. d'Annunzio	-	-	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 151
248.3	352	<i>- Ma chi vide più larghi e più profondi occhi</i>	G. d'Annunzio	-	-	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 154

248.4	353	<i>- E quale cosa eguaglia nella vita del mio spirito</i>	G. d'Annunzio	-	-	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 156
248.5	354	<i>- Piangi, tu che hai nei grandi occhi la mia anima</i>	G. d'Annunzio	-	-	Ricordi, 21 aprile 1917	I, 159
249	355	<i>Adieu, my Dear, song</i> ⁴⁸	T. Carlyle	-	-	Chappell, 1890	XI, 90
250	356	<i>A song of a Life, song</i> ⁴⁹	C. Bingham	-	-	Chappell, 1892	XI, 146
251	357	<i>A Tale of Twilight, Song</i> ⁵⁰	F. E. Weatherly	Londra 1892	-	Ricordi, 1893	X, 121
252	358	<i>Back to the old Love, song</i>	C. Bingham	-	-	Ricordi, 1889	X, 96
253	359	<i>La bambola</i> ⁵¹	F. Fontana	-	-	Ricordi	-
254	360	<i>Charitas! lamento</i>	R. E. Pagliara	-	A S.A.R. la Duchessa di Cambridge	Ricordi, c. 1915-1916	III, 206
255	361	<i>Help me to Pray, song</i>	F. E. Weaterly	Londra, dicembre 1884	Dedicated to and sung Miss Carlotta Elliot	Ricordi, 1885	X, 57
256	362	<i>More and More, song</i>	J. Muir	-	Composed expressly for and sung by M.r Barrington Foote	Chappell, 1890	XI, 97
257	363	<i>Napoli! canzone popolare a 2 voci</i>	C. D'Ormeville	Cannon Hill, 23 agosto 96	Ai carissimi amici L. Pagans a G. Diaz de Soria	Ricordi, 1881	III, 35
258	364	<i>Le papillon, mélodie</i>	Th. Gautier	-	À M.lle Sylvine Olivieri	Ricordi, 31 ottobre 1879	XII, 46
259	365	<i>Remembered Still, song</i>	F. E. Weatherly	-	To Mr. O' Hagan	Ricordi, 1890	X, 105
260	366	<i>Saliamo l'alpe, canto popolare abruzzese</i> ⁵²	-	-	-	Ricordi	-
261	367	<i>Sogni di maggio, melodia popolare</i> ⁵³	-	-	-	Ricordi	-
262	368	<i>Tutto se scorda! canzone napoletana</i> ⁵⁴	S. Di Giacomo	-	-	Ricordi, febbraio 1893	III, 103
263	369	<i>While we are Young, an old song</i>	E. Teschemacher	-	To Miss Brunnes	Ricordi, 1902	X, 186
264	370	<i>Bimbi e neve, piccolo canto</i> ⁵⁵	G. d'Annunzio	-	-	Ricordi, 2002	VIII, 84
	371	<i>Chi sono? pagina d'album</i>	F. Martini	-	Signorina Lyda Borelli	Ricordi, 2002	VIII, 89
	372	<i>Because, song</i>	A. Lawrence	Londra, dicembre 1895	To dear Tiny	Ricordi, 2003	XIV, 16
	373	<i>Bonsoir, Mignonne ...</i>	-	-	-	Ricordi, 2003	XIV, 125
	374	<i>Io vorrei che nessun mago indiscreto, melodia</i>	-	-	-	Ricordi, 2003	XIV, 90
	375	<i>Jewels in the Hedge ... song</i>	-	-	-	Ricordi, 2003	XIV, 28
	376	<i>M'odi tu? melodia</i>	G. d'Annunzio	-	-	Ricordi, 2003	XIV, 103
	377	<i>Passing Shadows, The Rehearsal Duet</i>	-	-	-	Ricordi, 2003	XIV, 50
	378	<i>Song of the Letter, song</i>	Lord Lorimer	-	-	Ricordi, 2003	XIV, 74
	379	<i>Forgetting & forgiving, song</i>	C. Bingham	-	-	Inedito	-
	380	<i>If it is love, song</i>	-	Francavilla	-	Inedito	-

381	<i>A love song,</i> song	G. Sowerby	4 aprile 1907	-	Inedito	-
382	<i>You will not leave,</i> song	-	-	-	Inedito	-
383	<i>Dear Heart....,</i> song	-	-	-	Inedito	-
384	<i>Encore un jour perdu,</i> mélodie	-	-	-	Inedita	-
385	<i>Je t'aime,</i> mélodie	-	-	-	Inedita	-
386	<i>Chère demoiselle</i> ⁵⁶	-	-	-	Inedita	-
387	<i>L'Hermite</i> ⁵⁷	-	-	-	Inedita	-
388	<i>Speranze perdute,</i> ⁵⁸ romanza	-	-	-	Inedita	-
389	<i>Arcana notte,</i> ⁵⁹	-	-	-	Inedita	-

b) Composizioni sacre, strumentali e didattiche

S	M	Titolo	Autore dei versi	Data autografo	Dedica	Edizione
265	390	<i>Sant'Antonio</i> , per soli, coro e orchestra ⁶⁰	C. Tommasini	1868-69	-	Inedito
266	391	<i>Piccolo "Quia vidisti"</i> , per voce di tenore con accompagnamento di piccola orchestra	-	Collegio (Napoli), 21 aprile 1865	-	Ricordi, 2011
267	392	<i>Tantum ergo</i> , per baritono e orchestra	-	1868-69 (?)	-	Ricordi, 2011
268	393	<i>Inquietudine</i> , per violino solo ⁶¹	-	-	-	Inedito
269	394	<i>At Home</i> , per pianoforte ⁶²	-	-	-	Inedito
270	395	<i>Melodia per soprano con accompagnamento di pianoforte</i> ⁶³	-	-	-	Inedito
271	396	<i>50 Petites Solfèges pour le médium de la voix</i> , in due volumi	-	-	A mes élèves	Enoch, 1892
272	397	<i>Vocal studies, with Staff and Tonic Sol-fa notations [...] for Schools and Classes, with Pianoforte accompaniment</i> , [tre album] 1. <i>Studies in intervals</i> 2. <i>Studies in sight-reading</i> 3. <i>Studies in rhythm</i>	-	-	-	Enoch, 1908
273	398	<i>Resurrexit</i> , per canto e pianoforte con accompagnamento ad libitum di organo e harmonium ⁶⁴	F. E. Weatherly	1896	-	Enoch, 1897
274	399	<i>For Ever and For Ever!</i> Walzer per pianoforte su un celebre song di F. P. Tosti	-	-	-	Ricordi
275	400	<i>Poupette_Marcetta quasi reale al Trifoglio!</i> per pianoforte ⁶⁵	-	-	-	Inedita
276	401	<i>Romance (pour violon)</i> , per violino e pianoforte ⁶⁶	-	-	Miss Hilda Mackenzie	Inedita
277	402	<i>Valse de l'adieu (Un bal au Cleridge's Hotel)</i> per pianoforte ⁶⁷	-	Autunno 1908	-	Inedita

NOTE

- ¹ Si tratta di un esercizio di composizione. Sul frontespizio manoscritto, in fondo si legge «sotto la direzione di Michelangelo Cantone».
- ² Frammento mancante della parte pianistica. Il testo si ispira alla Battaglia di S. Martino (24 giugno 1859).
- ³ Frammento mancante della parte pianistica. Trattasi di una minuta poco decifrabile.
- ⁴ Frammento mancante della parte pianistica.
- ⁵ Nel 1910 Ricordi pubblicò questa romanza nella raccolta *40 Melodie* attribuendone i versi a Eva Cattermole-Mancini.
- ⁶ Pubblicata sul foglio quotidiano *Fanfulla* a Roma il 16 dicembre 1875.
- ⁷ Il manoscritto conservato presso l'Archivio Ricordi ha come titolo *Alloggia sempre mal chi arriva tardi* seguito dall'indicazione *Melodia - Stornello*.
- ⁸ Pubblicata sul settimanale «Capitan Fracassa», III, 3, 1° febbraio 1882.
- ⁹ Pubblicata sul settimanale «Capitan Fracassa», III, 3, 1° febbraio 1882.
- ¹⁰ Data di pubblicazione della versione per soprano.
- ¹¹ Data di pubblicazione della versione per mezzo-soprano.
- ¹² Pubblicata da Ricordi con il titolo di *A Vespro*, versi italiani di F. Rizzelli nel luglio 1885.
- ¹³ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Madre*, versi italiani di F. Rizzelli nel luglio 1885.
- ¹⁴ Pubblicata da Ricordi con il titolo *L'amor passò* nel marzo 1886 e col titolo *Ti vedrò* nell'aprile 1888.
- ¹⁵ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Allor e oggi*, versi italiani di F. Fontana nel luglio 1887.
- ¹⁶ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Invito di maggio*.
- ¹⁷ Pubblicata da Ricordi con il titolo di *Senza speranza*, versi italiani di O. Ricci nel maggio 1888.
- ¹⁸ La canzone fu scritta per il musical *The Sultan of Mocha* e cantata da Violet Cameron nella parte di Dolly. Il musical fu composto da Alfred Cellier e venne rappresentato nello Strand Theatre di Londra nel 1887. La romanza venne pubblicata da Ricordi col titolo *Lacci d'Amore* nel luglio del 1888.
- ¹⁹ Nell'edizione figura solo il nome di Mario de' Fiori, ma l'autore delle prime tre poesie è in realtà G. A. Cesareo.
- ²⁰ Non s'è trovata copia dell'originale inglese pubblicato da Chappell. Pubblicata da Ricordi con il titolo *O donna gentil*, versi italiani di F. Fontana, nel 1888.
- ²¹ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Dorma il mio amore* nel settembre 1888.
- ²² Edizione con testo inglese di P. Pinkerton: *On Earth the Liliacs Fade*.
- ²³ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Dobbiam scordar?* nell'agosto 1890.
- ²⁴ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Tu sola!* versi italiani di R. E. Pagliara, nel maggio 1891.
- ²⁵ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Sempre a voi fedele!* versi italiani di R. E. Pagliara, nel maggio 1891.
- ²⁶ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Con te*, versi italiani di R. E. Pagliara, nel maggio 1891.
- ²⁷ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Canzone veneziana*, versi italiani di R. E. Pagliara, nel maggio 1891.
- ²⁸ Versione per sola voce del duetto *Venetian Song*.
- ²⁹ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Echi alati*, versi italiani di R. E. Pagliara, nel maggio 1891.
- ³⁰ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Io voglio amarti*, versi italiani di R. E. Pagliara, nel gennaio 1892.
- ³¹ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Canto napoletano* versi italiani di R. E. Pagliara, nel settembre 1892.
- ³² Nel manoscritto, che reca il titolo *2 Canzoni napoletane*, compare assieme a *Tutto se scorda!*
- ³³ *Comme va* fu mandata a Ricordi unitamente a *Tutto se scorda*. Il frontespizio reca l'indicazione *2 / Canzoni napoletane* con correzione a matita: *da stamparsi separatamente*.
- ³⁴ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Batti o cuore*, versi italiani di R. E. Pagliara, nell'aprile 1894.
- ³⁵ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Dischiudi il cor*, versi italiani di R. E. Pagliara, nell'aprile 1894.
- ³⁶ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Vieni all'amore*, versi italiani di R. E. Pagliara, nel gennaio 1893.
- ³⁷ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Due!* versi italiani di R. E. Pagliara, nel gennaio 1893.
- ³⁸ I frontespizi dei manoscritti delle *Quattro melodie* riportano tutti l'indicazione «parole di Mario dell'Erbe».
- ³⁹ *L'Extase* è il titolo del componimento poetico di Charles Fuster dalle cui 10 stanze Tosti ha ricavato 3 mélodies: 1) *Connaissez-vous cette histoire?* 2) *Debout encor, muet*. 3) *Lorsque'en mes bras*, formando una sorta di mini raccolta all'interno della raccolta *Mélodies*.
- ⁴⁰ Fu stampata in *Recueil artistique international*, Roma, Carità e lavoro, 1897.
- ⁴¹ Edizione con testo inglese di H. Stevens: *A Dream of Love*.
- ⁴² Questo song fu ristampato da Ricordi nel 1903 come duetto per contralto e baritono.
- ⁴³ Questa data è scritta sull'autografo da altra mano e non è compatibile con la data di stampa.
- ⁴⁴ Bozza incompleta.
- ⁴⁵ La romanza venne pubblicata nel periodico abruzzese «La Fiaccola» VII, 29 stampato a Ortona nel luglio 1912.

⁴⁶ La composizione venne pubblicata in un numero speciale del «Giornale d'Italia» per i combattenti della guerra di Libia 1911-1912 e inviato in omaggio alle truppe impegnate in Africa in 100.000 copie.

⁴⁷ Composta per il «Numero Unico per i Danneggiati del Terremoto Abruzzese e della Croce Rossa».

⁴⁸ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Addio mio ben!* versi italiani di F. Fontana.

⁴⁹ Pubblicata da Ricordi con il titolo *Il Canto di una vita*, versi italiani di R. E. Pagliara.

⁵⁰ Nel manoscritto c'è il titolo originale calligrafico barrato (*For evermore*) e sotto di esso il nuovo: *A tale of twilight*.

⁵¹ Questo titolo è stato inserito da Francesco Sanvitale ma, oggi, non trova alcun riscontro. Sicuramente si tratta di una notizia letta da Sanvitale su qualche periodico o cronaca del tempo e per questo si è deciso di lasciare comunque il titolo in catalogo.

⁵² Vedi nota 51

⁵³ Vedi nota 51

⁵⁴ Cfr. nota 30.

⁵⁵ Breve composizione pubblicata sul «Giornale per i bambini», III, 1, del 4 gennaio 1883.

⁵⁶ Si tratta di una vera e propria lettera a cui Tosti dà veste musicale.

⁵⁷ Doloroso biglietto di addio con accompagnamento musicale.

⁵⁸ Nel manoscritto c'è un primo titolo *Occhi ridenti* cancellato e sostituito dal nuovo *Speranze perdute*.

⁵⁹ Romanza manoscritta incompleta.

⁶⁰ Il «Sant'Antonio» è una rappresentazione di tradizione popolare scherzosa che viene eseguita in forma itinerante in varie città d'Abruzzo il 17 gennaio. Tosti compose il suo probabilmente negli anni in cui fu maestro di cappella della Cattedrale di Ortona. A noi è giunto solo il testo poetico e la parte del basso solista.

⁶¹ Eseguito per la prima volta da Lina Spera il 13 gennaio 1917 all'Hotel Excelsior di Roma nel concerto commemorativo della morte di Tosti.

⁶² Eseguito per la prima volta da Gastone Bernheim il 13 gennaio 1917 all'Hotel Excelsior di Roma nel concerto commemorativo della morte di Tosti.

⁶³ Piccola pagina a metà tra solfeggio e la romanza senza parola.

⁶⁴ Enoch ha pubblicato anche una versione per coro misto e pianoforte.

⁶⁵ Manoscritto.

⁶⁶ Manoscritto.

⁶⁷ Manoscritto firmato con lo pseudonimo di Tito lo Posa.

ELENCO ALFABETICO DELLE COMPOSIZIONI PER VOCE E PIANOFORTE

Il seguente elenco ha la sola funzione di velocizzare la ricerca delle romanze, dei *songs* e delle *mélodies* all'interno del catalogo generale delle opere di Francesco Paolo Tosti. Ciascun titolo è legato ai due numeri di catalogo – ordinamento Sanvitale (S) e nuovo ordinamento Mammarella (M) – e mantiene la sua forma originale conservando gli articoli che precedono il primo sostantivo. È stato omesso il trattino semplice o doppio anteposto ad un titolo e indicante l'appartenenza dello stesso ad una raccolta al fine di avere un elenco realmente ordinato in base alla prima lettera del titolo. Per completezza d'informazione si riporta nel presente elenco anche il titolo delle raccolte (indicate in M in grassetto e con numeri tra parentesi quadre) sebbene a ciascuno di essi non corrisponda mai una omonima composizione.

N° cat. S	N° cat. M	Titolo
209	292	'A vucchella
155	[219-222]	A Gretswood
	381	A love song
52	86	A sera!...
250	356	A song of a Life
151	212	A Song of Rest
251	357	A Tale of Twilight
140	198	Addio fanciulla ...
249	355	Adieu, My Dear
37	64	Adieux a Suzon
7	[7-12]	Ai bagni di Lucca
167	243	Aimez quand on vous aime!
25.3	32	Al mar!
49.4	83	All'aria libera
69	109	Allons voir
107	[152-163]	Altre pagine d'album
7.7	12	Altro è parlar di morte, altro è morire!
200	283	Amate!
24	29	Amore!
172	249	Amour! Amour!
247.2	342	Ancora qualche rosa è nei rosai
161	234	Ancora!...
59	99	Ange d'amour
243	337	Anima mia
81	121	Apri!
46	77	Aprile

58	98	Arcano
217 b	304	Arietta di maggio
53	87	Ask me no more
82	122	At the Convent Gate
64	104	At Vesper
100.2	145	Au cimitero
196	279	Au temp du grand Roi!
107.3	154	Automne.
44	73	Ave Maria
158.3	227	Avec toi
229	319	Baciami,
252	358	Back to the Old Love
152 c	215	Barcarolle.
117	174	Beauty's Eyes, song
	372	Because
156	223	Because of You
76	116	Bid Me Goodbye
264	370	Bimbi e neve
141	199	Bonjour, Suzon!
	373	Bonsoir, Mignonne ...
45 b	75	Buon Capo d'Anno
212	298	Canta la serenata!
142	200	Canta, ...
30	[39-53]	Canti popolari abruzzesi
230	320	Canto abruzzese
120 b	178	Canzone veneziana
108	164	Carmela
107.8	159	Carmén
231	321	Cercando te!
102	147	Chanson d'automne
171.1	247	Chanson de Barberine
90	130	Chanson de Fortunio
171.2	248	Chanson de l'adieu
254	360	Charitas!
210.4	296	Che dici, o parola del Saggio?
30.4	42	Che mai t'ho fatto amor?
	386	Chère demoiselle
184	265	Chi sa!
96.5	140	Chi sei tu che mi parli?
	371	Chi sono?

22	27	<i>Chi tardi arriva – male alloggia!</i>
218	305	<i>Chitarrata abruzzese</i>
248.2	351	<i>Ci ferirebbe, forse, come un dardo la luce</i>
41 b	70	<i>Come to My Heart!</i>
134	192	<i>Comme va?</i>
158.4.1	228	<i>Connaissez-vous cette histoire ?</i>
247	[341-348]	<i>Consolazione</i>
227.1	315	<i>Could I but Tell!</i>
30.8	46	<i>Crudele Irene tu m'hai lasciato</i>
30.1	39	<i>Dal petto il cor m'hai tolto</i>
177.3	256	<i>Dalla pioggia le foglie ancor bagnate</i>
30.14	52	<i>Dammi un ricciolo dei capelli</i>
100.1	144	<i>De, ti desta</i>
	383	<i>Dear Heart...</i>
158.4.2	229	<i>Debout encore, muet</i>
123	181	<i>Demain</i>
171	[247-248]	<i>Deux chansons</i>
193	[275-276]	<i>Deux petite mélodies</i>
107.12	163	<i>Dimmi, fanciulla</i>
27	36	<i>Dis-moi donc!</i>
4	4	<i>Donami uno sguardo</i>
31.3	56	<i>Donna, vorrei morir</i>
36	63	<i>Dopo! ...</i>
96.1	136	<i>Dorme la selva</i>
101	146	<i>Dreams of the Summer Night (My Lady Sleeps)</i>
100	[144-145]	<i>Due melodie</i>
236	[326-327]	<i>Due piccoli notturni</i>
222	[309-310]	<i>Duex mélodie</i>
177.2	255	<i>E come i maggi vengon per le rose</i>
42	71	<i>È morto pulcinella!...</i>
248.4	353	<i>E quale cosa eguaglia nella vita del mio spirito</i>
177.5	258	<i>Ed ecco il sogno</i>
51	85	<i>En Hamac!</i>
	384	<i>Encore un jour perdu</i>
124	182	<i>Entra</i>
118	175	<i>Ever Yours Sincerely</i>
152	213	<i>Falling Leaves</i>
30.13	51	<i>Fanciullo, appena ti parlai d'amore</i>

180	261	<i>Fede</i>
107.6	157	<i>Fiaba</i>
238	330	<i>First Waltz</i>
29	38	<i>For Ever and For Ever!</i>
	379	<i>Forgetting & forgiving</i>
219	306	<i>Forse!</i>
3	3	<i>Gioia mesta. Sospiro di donna,</i>
68	108	<i>Good-Bye!</i>
49.3	82	<i>Guardati sempre</i>
107.10	161	<i>Guitare</i>
7.4	10	<i>Ha da venir! ...</i>
54.4	92	<i>Hélas! Tu veux partir</i>
255	361	<i>Help me to Pray</i>
198	281	<i>I am not Fair</i>
227.2	316	<i>I Cannot Tell</i>
129	187	<i>I Dare to Love Thee</i>
103	148	<i>Ici bas</i>
47	78	<i>Ideale</i>
166 c	241	<i>If</i>
	380	<i>If it is love</i>
223	311	<i>Il pescatore canta</i>
34	61	<i>Il pescatore di coralli</i>
25.4	33	<i>Il salice</i>
83	123	<i>In mare</i>
149	207	<i>In the Hush of the Night</i>
210.3	295	<i>In van preghi</i>
173	250	<i>Infidélité</i>
168	244	<i>Invano!</i>
185	266	<i>Inverno triste!</i>
116	173	<i>Io mi domando</i>
177.1	254	<i>Io ricordo, Madonna quella sera</i>
194	277	<i>Io son l'amore!</i>
206	289	<i>Io ti sento!</i>
177.4	257	<i>Io ti vorrei veder tutta baciata,</i>
	374	<i>Io vorrei che nessun mago indiscreto</i>
78	118	<i>It Came with the Mary May, Love</i>
235	325	<i>Italia Stella</i>
222.1	309	<i>Je pleur!</i>
	385	<i>Je t'aime</i>
107.9	160	<i>Je voudrais</i>

	375	<i>Jewels in the Hedge ...</i>
210.2	294	<i>L'alba separa dalla luce l'ombra</i>
30.3	41	<i>L'amor mio partì soldato</i>
237	329	<i>L'attesa</i>
1	1	<i>L'augurio</i>
158.4	[228-230]	<i>L'extase</i>
	387	<i>L'Hermite</i>
96.3	138	<i>L'ora è tarda</i>
202	285	<i>L'ultima canzone</i>
89	129	<i>L'ultimo bacio</i>
253	359	<i>La bambola</i>
60	100	<i>La dernière feuille</i>
54	[88-94]	<i>La fille d'O-Taïti</i>
150.2	209	<i>La fioca anima mia</i>
183	264	<i>La mia canzone!</i>
74	114	<i>La mia mandola è un amo</i>
11	16	<i>La rinnovazione [dell'abbonamento al Fanfulla]</i>
30.6	44	<i>La rosa senza spine non può stare</i>
248	[349-354]	<i>La sera</i>
109	165	<i>La serenata</i>
109b	166	<i>La serenata</i>
97	141	<i>La violetta</i>
150.1	208	<i>Laggiù, laggiù!</i>
154	218	<i>Lamento d'amore</i>
107.1	152	<i>Lasciali dir!</i>
210.1	293	<i>Lasciami! Lascia ch'io respiri</i>
222.2	310	<i>Le mal d'aimer !</i>
258	364	<i>Le papillon</i>
162	235	<i>Le rose che mi desti</i>
226	314	<i>Le temps d'un rêve!</i>
112	169	<i>Les filles de Cadix</i>
32	59	<i>Les papillon et la fleur</i>
66	106	<i>Let It Be Soon</i>
137	195	<i>Let Love Awake</i>
54.5	93	<i>Loin de mes vieux parents</i>
19	24	<i>Lontan dagli occhi ...</i>
158.4.3	230	<i>Lorsqu'en mes bras</i>
166 d	242	<i>Love me To-Day</i>
211	297	<i>Love me!</i>

91	131	<i>Love Ties</i>
169	245	<i>Love's Gift</i>
153	217	<i>Love's Return</i>
204	287	<i>Love's Way</i>
98	142	<i>Luce d'amore!</i>
232	322	<i>Luna d'estate!</i>
38	65	<i>Lungi</i>
88	128	<i>Lutto</i>
14	19	<i>M'amasti mai? ...</i>
	376	<i>M'odi tu?</i>
248.3	352	<i>Ma chi vide più larghi e più profondi occhi</i>
242 b	335	<i>Maggio è ritornato!</i>
125	183	<i>Magìa</i>
174	251	<i>Malgré moi</i>
92	132	<i>Malìa</i>
96	[136-140]	<i>Malinconia</i>
30.2	40	<i>Mamma, mamma</i>
86	126	<i>Marechiare</i>
70	110	<i>Marina</i>
67	107	<i>Mather</i>
155.1	219	<i>Mattinata</i>
157	224	<i>May-Time</i>
158	[225-231]	<i>Mélodies</i>
55	95	<i>Memorie d'amor !</i>
247.8	348	<i>Mentre che fra le tende scolorate</i>
30.10	48	<i>Mi dicono tutti quanti montagnola</i>
104	149	<i>Mio povero amor!</i>
193.2	275	<i>Mon amour était mort,</i>
158.1	225	<i>Mon bien aimé!</i>
107.5	156	<i>Mon coeur est plein de toi</i>
188	270	<i>Mon cœur qui t'aime!</i>
236 b	328	<i>Morale allegra!</i>
256	362	<i>More and More</i>
152 d	216	<i>My Darling</i>
143	201	<i>My Dreams</i>
138	196	<i>My Heart Delight I</i>
77	117	<i>My Love and I</i>
126	184	<i>My memories</i>
2	2	<i>Napoleone</i>

220	307	<i>Napoli dorme! Napoli canta!</i>
257	363	<i>Napoli!</i>
15	20	<i>Ne me le dites pas</i>
131	189	<i>Neapolitan Song</i>
135	193	<i>Nel mio segreto</i>
49.1	80	<i>Nel plenilunio d'agosto</i>
31.2	55	<i>Nell'aria della sera</i>
197	280	<i>Nella notte d'aprile!</i>
227 b	317	<i>Never</i>
239	331	<i>Ninna-nanna (per Giorgio)</i>
61	101	<i>Ninon</i>
242 c	336	<i>Non basta più!</i>
190	272	<i>Non chiedermi se t'amo</i>
201	284	<i>Non domando più nulla!</i>
8	13	<i>Non m'ama più</i>
186	268	<i>Non m'amate più!</i>
150.3	210	<i>Non m'aspettare!</i>
228	318	<i>Non mentire! ...</i>
16	21	<i>Non mi guardare! ...</i>
247.1	341	<i>Non pianger più</i>
113	170	<i>Non senti tu...</i>
62	102	<i>Non t'amo più</i>
43	72	<i>Nonna ... sorridi!</i>
56	96	<i>Notte bianca</i>
203	286	<i>Notti di maggio!</i>
182	263	<i>Novembre</i>
130	188	<i>Novena profana</i>
233	323	<i>Now! ...</i>
54.1	89	<i>O dis-moi, tu veux fuir?</i>
240	332	<i>O dolce meraviglia! ...</i>
71	111	<i>O dolce sera!</i>
236.2	327	<i>O falce di luna calante</i>
99	143	<i>O Lady of my Love</i>
13	18	<i>O ma charmante!</i>
30.12	50	<i>O mamma, mamma stringimi al tuo cuore</i>
20	25	<i>Oblio! ...</i>
10	15	<i>Oh! Quanto io t'amerei! ...</i>
165	238	<i>Obé, Mammà!</i>
205	288	<i>On dit!</i>

144	202	<i>On Lido Waters</i>
221	308	<i>Once More!</i>
6	6	<i>Or che splende in ciel la luna</i>
96.4	139	<i>Or dunque addio!</i>
31	[54-58]	<i>Pagine d'album</i>
191	273	<i>Parla!</i>
245	339	<i>Parole del ricordo mio! ...</i>
176	253	<i>Parted</i>
185 b	267	<i>Parting-Time</i>
	377	<i>Passing Shadows</i>
48	79	<i>Patti chiari! ... A una buona ragazza</i>
39b	67	<i>Penso</i>
87	127	<i>Pepita</i>
150.4	211	<i>Per l'amor d'amore</i>
177	[254-258]	<i>Per lei</i>
133	191	<i>Per morire</i>
5	5	<i>Per passar lungamente e felici</i>
30.15	53	<i>Perché chinati gli occhi</i>
247.4	344	<i>Perché ti neghi con lo sguardo stanco?</i>
30.9	47	<i>Perché vuoi tu fidar la barca al mare</i>
241	333	<i>Perdutamente,</i>
158 b	231	<i>Petite nôel</i>
122	180	<i>Petite sérénade: comme un voile noir</i>
158.2	226	<i>Petite valse romantique</i>
248.5	354	<i>Piangi, tu che hai nei grandi occhi la mia anima</i>
115	172	<i>Pianto di monaca</i>
189	271	<i>Pierrot's Lament</i>
21	26	<i>Plaintes d'Amour</i>
49	[80-83]	<i>Plenilunio</i>
195	278	<i>Pour un baiser!</i>
50	84	<i>Povera mamma!...</i>
160	233	<i>Povera Maria!</i>
7.1	7	<i>Povero fiore!...</i>
39	66	<i>Pregbiera (Alla mente confusa)</i>
84	124	<i>Prière</i>
107.4	155	<i>Primavera</i>
25	[30-34]	<i>Prime melodie</i>
54.6	94	<i>Quand le matin dora les voiles fugitives</i>
96.2	137	<i>Quand'io ti guardo</i>

31.4	57	<i>Quando cadran le foglie</i>
247.7	347	<i>Quando ha dormito, il cembalo!</i>
31.5	58	<i>Quando tu sarai vecchia</i>
210	[293-296]	<i>Quattro canzoni d'Amaranta</i>
150	[208-211]	<i>Quattro melodie</i>
178	259	<i>Regret</i>
259	365	<i>Remembered Still</i>
246	340	<i>Resta nel sogno!</i>
146	204	<i>Rêve</i>
26	35	<i>Ricordati di me...</i>
23	28	<i>Ride bene chi ride ultimo!</i>
105	150	<i>Ridonami la calma</i>
248.1	350	<i>Rimanete, vi prego, rimanete qui</i>
127	185	<i>Ritournelle</i>
72	112	<i>Rosa</i>
179	260	<i>Rose d'automne</i>
260	366	<i>Saliamo l'alpe</i>
163	236	<i>Se avessi l'ale! ...</i>
30.11	49	<i>Se dirti una parola</i>
234	324	<i>Se tu canti ...</i>
217	303	<i>Se tu non torni! ...</i>
192	274	<i>Seconda mattinata</i>
93	133	<i>Segreto</i>
45	74	<i>Senza di te!</i>
164	237	<i>Senza l'amore!</i>
181	262	<i>Serenata allegra ('O ssaccio ca lamiente nun ne vuo')</i>
17	22	<i>Serenata d'un angelo</i>
247.6	346	<i>Settembre (di': l'anima tua m'ascolta?)</i>
110	167	<i>Sball We Forget</i>
193.1	276	<i>Si je ne t'aimais pas,</i>
107.11	162	<i>Si tu le voulais</i>
107.7	158	<i>Si vuois saviez</i>
12	17	<i>Signorina! ...</i>
152 b	214	<i>Sleep, and Remembered, Beloved.</i>
247.5	345	<i>Sogna, sogna mia cara anima!</i>
7.3	9	<i>Sognai! ...</i>
224	312	<i>Sogni d'oro! ...</i>
261	367	<i>Sogni di maggio</i>
85	125	<i>Sogno</i>

199	282	<i>Sola tu manchi!</i>
175	252	<i>Solo!</i>
25.5	34	<i>Son matto?</i>
145	203	<i>Song of a Rose</i>
	378	<i>Song of the Letter</i>
155.2	220	<i>Sonnet: mon âme à son secret</i>
25.2	31	<i>Sorridimi</i>
166	239	<i>Speak!</i>
	388	<i>Speranze perdute</i>
31.1	54	<i>Spes ultima Dea</i>
170	246	<i>Spring</i>
214	300	<i>Starlight</i>
147	205	<i>Strana</i>
215	301	<i>Su la soglia ...</i>
41	69	<i>Sull'alba</i>
213	299	<i>Summer</i>
132	190	<i>Suzon</i>
28	37	<i>T'affretta!</i>
63	103	<i>T'amo</i>
18	23	<i>T'amo ancora!</i>
247.3	343	<i>Tanto accadrà, benché non sia d'aprile</i>
148	206	<i>Te solo</i>
54.2	90	<i>Te souvient-il du jour?</i>
111	168	<i>Te suoviens-tu?</i>
119	176	<i>Tell Me to Stay</i>
106	151	<i>Tell Them!</i>
25.1	30	<i>Tenebre e luce</i>
65	105	<i>That Day!</i>
244	338	<i>The Allies March to Freedom</i>
79	119	<i>The Love that Came too Late</i>
166 b	240	<i>The silver Lining</i>
9	14	<i>Ti rapirei</i>
242	334	<i>Tormento!</i>
207	290	<i>Toujours l'aimer!</i>
107.2	153	<i>Tout passe, tout lasse, toute casse</i>
128	186	<i>Triste ritorno</i>
216	302	<i>Tristezza,</i>
30.5	43	<i>Tu mi vuoi tanto bene</i>
30.7	45	<i>Tu nel tuo letto a far de' sogni d'oro</i>
54.3	91	<i>Tu rempliras mes jours</i>

7.2	8	<i>Tutto per me sei tu! ...</i>
262	368	<i>Tutto se scorda!</i>
139	197	<i>Two</i>
227	[315-316]	<i>Two Little Songs</i>
114	171	<i>Un bacio</i>
236.1	326	<i>Van gli effluvi delle rose</i>
155.4	222	<i>Vecchio stornello</i>
120	177	<i>Venetian Song</i>
33	60	<i>Vieille chanson</i>
94	134	<i>Vieni ...</i>
40	68	<i>Visione!</i>
208	291	<i>Voi dormite, Signora!</i>
73	113	<i>Vorrei</i>
49.2	81	<i>Vorrei la bianca mano</i>
57	97	<i>Vorrei morire!...</i>
187	269	<i>Vos yeux</i>
35	62	<i>Vous et moi!</i>
45 c	76	<i>Vuol note o banconote?</i>
7.5	11	<i>Vuol piovere! ...</i>
95	135	<i>We Have Loved</i>
80	120	<i>We Watch and Wait</i>
263	369	<i>While we are Young</i>
159	232	<i>Who Knows?</i>
225	313	<i>Who?...</i>
136	194	<i>Why Beatest so, o Heart?</i>
121	179	<i>Winged Echoes</i>
75	115	<i>Yesterday</i>
	382	<i>You will not leave</i>
155.3	221	<i>Zitta per carità!</i>

APPENDICE

Tabella riepilogativa delle denominazioni attribuite da Francesco Paolo Tosti alle composizioni per voce e pianoforte in lingua italiana.

Denominazione	Numero complessivo	Numero di catalogo (M)
Arietta di Posillipo	1	292
Ballata	1	24
Ballatella popolare	1	164
Barcarola	1	14
Canto	1	307
Canto napoletano	1	126
Canto popolare	1	198
Canto popolare abruzzese	1	366
Canzone	3	171, 282, 332
Canzone barcarola	1	37
Canzone napoletana	2	192, 368
Canzone notturna	1	277
Canzone popolare	3	95, 325, 363
Canzonetta	4	10, 16, 71, 72
Duettino	1	4
Elegia popolare abruzzese	1	233
Lamento	1	360
Melodia	98	3, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 19, 20, 21, 25, 35, 61, 62, 67, 68, 69, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 97, 98, 102, 110, 112, 113, 123, 128, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 170, 172, 173, 182, 193, 206, 208, 210, 211, 218, 219, 220, 222, 234, 237, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 264, 266, 268, 272, 273, 280, 284, 286, 289, 298, 302, 303, 312, 318, 319, 321, 324, 329, 333, 334, 335, 336, 339, 340, 367, 374
Melodia popolare	1	367
Pagina d'album	2	328, 371
Piccola barcarola	1	134
Piccola melodia	1	73
Piccolo canto	1	370
Piccolo notturno	1	111
Preghiera	1	150

Proverbio	2	27, 28
Racconto	1	205
Reminescenza d'una canzone negra	1	291
Romanza	6	103, 183, 186, 191, 252, 388
Romanzetta	4	65, 129, 149, 301
Romanzetta a strofe	1	306
Scherzo	2	79, 221
Serenata	6	74, 96, 114, 121, 144, 244
Serenatella	1	236
Serenatella triste	1	209
Sogno d'amore	1	238
Stornello	3	1, 12, 322
Vecchia canzone di strada	1	311
Vecchia canzone napoletana	1	265
Vogata	1	86

Paolo Testi

ISTITUTO
NAZIONALE
TOSTIANO
Ortona

1983
2023



ISTITUTO NAZIONALE TOSTIANO

Corso Matteotti, 66026 Ortona (CH)

Tel. 085.9066310

www.istitutonazionaletostiano.it

ISBN 9788894189469