Licia Sirch

Musica, letteratura e arti grafiche. La lirica da camera e l'editoria a Milano nell'età romantica

1.0

A conclusione della sua opera *Les titres illustrés et l'image au service de la musique*, il bibliofilo e grande conoscitore di libri John Grand-Carteret, scriveva:

> La chanson c'est l'esprit même du pays; c'est une des faces de ses qualités expansives. Partout donc, en France, en Allemagne, en Autriche, en Italie, en Angleterre, il faudrait compulser ces archives musicales pour en même temps reconstituer l'histoire de la musique et du titre illustré. […] Oeuvre considérable; oeuvre d'un intérêt capital. A tel point que si vous voulez réellement entrer dans l'intimité des moeurs d'un pays […] c'est la musique populaire, c'est la chanson, et, au premier rang, le titre illustré, l'image qui vous fourniront la clef de tous les segrets. [1904][1]

Abbiamo colto, dopo quasi un secolo, questo invito che, seppur venato da retaggi nazionalistici, ci sembra a tutt'oggi assai interessante. In effetti le edizioni di musica dell'Ottocento con illustrazioni possono costituire una fonte di conoscenza — spesso trascurata e scarsamente valorizzata e protetta — non soltanto relativa alla storia del libro nel suo aspetto materiale, ma anche a quella dei contenuti, delle idee, dei gusti, dello spirito di un'epoca, nonché del mercato librario.

La ricerca di cui si daranno qui alcuni esiti, è limitata all'editoria musicale milanese dell'Ottocento nel periodo storico che va all'incirca dalla Restaurazione a poco dopo l'Unità, epoca questa fra le più ricche di eventi determinanti per la storia e la cultura recenti dell'Italia. L'approccio iniziale è costituito dai cataloghi delle due più importanti case editrici milanesi del secolo, la Ricordi e la Lucca, pubblicati rispettivamente nel 1874 e nel 1884. La struttura di questi cataloghi ha costituito la trama sulla quale si è svolta l'analisi del materiale, a sua volta limitato ai generi della musica vocale da camera, lì suddivisa in tre grandi classi: quella delle *ariette*,

[1] John Grand-Carteret, *Les titres illustrés et l'image au service de la musique*, Bocca, Tourin 1904, pp. 294–296.

melodie, *romanze ecc.*, quella dei *canti popolari* di alcune regioni italiane, e quella degli *inni, canti nazionali, cori* ovvero della musica patriottica.[2] Il punto di vista dal quale ci si è posti durante la ricerca è quello che considera questa produzione di generi effimeri, domestici, popolarmente diffusi, caratteristici dell'Ottocento musicale italiano, come un modello unitario, come un documento complesso e composito, espresso da un metalinguaggio in cui operano congiuntamente tre codici almeno: quello letterario, quello musicale e quello iconografico.

2.0 Giovanni Ricordi e la litografia

Il quadro della produzione editoriale *tout court,* dell'organizzazione mercantile, degli stretti legami, a volte dell'osmosi, che si formarono fra intellettuali, personaggi della cultura e artisti da un lato e librai, stampatori ed editori dall'altro della Lombardia nella prima metà dell'Ottocento è stato efficacemente e recentemente delineato da Marino Berengo[3] e, in particolare per quanto concerne l'illustrazione e il libro illustrato, da Fernando Mazzocca.[4] È un'epoca questa pionieristica e di notevoli mutamenti in cui vari sono i fattori e le iniziative che entrano in gioco in un clima reso fervido dagli incalzanti eventi di quel radicale rinnovamento culturale, ideale e politico-sociale noto come Risorgimento italiano. In quest'epoca l'arte del libro da artigianale diviene industriale, nasce la figura dell'editore in-

[2] Il materiale esaminato è stato quantitativamente vasto ma non esaustivo. Problemi di vario genere si sono manifestati nel corso della ricerca e sono consapevole che molti degli argomenti affrontati richiedono degli approfondimenti. Una quantità certo non marginale delle illustrazioni nelle quali ci siamo imbattuti quasi casualmente è opera di illustratori fra i più noti e importanti dell'epoca, basti pensare a Roberto Focosi o a Vespasiano Bignami, ma solo di rado tali nomi vengono segnalati sulle schede bibliografiche relative al documento e possono essere recuperati: una schedatura con criteri appropriati e uno studio analitico di tali illustrazioni si rivelerebbe di grande utilità non soltanto per la storia dell'editoria musicale ottocentesca ma anche per la storia dell'illustrazione *tout court* (ma cfr. le osservazioni di AGOSTINA ZECCA LATERZA, *I ritratti dei musicisti: stampe e medaglie nelle biblioteche dei conservatori,* in *Le immagini della musica. Atti del seminario di iconografia musicale: Metodi e pratica di catalogazione di materiali aventi rilevanza per la storia delle arti e della musica*. Roma, 31 maggio – 3 giugno 1994, a cura di Francesca Zannoni, Palombi, Roma 1996, pp. 123–13; un altro determinante apporto su questi temi e relativamente ai singoli protagonisti deriverà dal *Dizionario degli editori musicali italian*i, a cura di Bianca Maria Antolini, ETS, Pisa 2000). Le due più importanti edizioni milanesi citate nel corso del saggio figurano qui seguite dal numero di lastra preceduto dall'iniziale della casa editrice (R per Ricordi, L per Lucca) e dalla data, ove nota o deducibile. Di altre case editrici minori si dà il nome per esteso.

[3] MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino 1980.

[4] FERNANDO MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III: *Situazioni, momenti, indagini*, vol. II: *Grafica e immagine*, II: *Illustrazione*, Einaudi, Torino 1981, pp. 321–419.

tesa nel senso attuale del termine come responsabile di una pubblicazione, mentre l'editoria milanese si afferma nella storia moderna che vede Milano assurgere a capitale della cultura dell'intera penisola.

In un clima ricchissimo di iniziative e di dura concorrenza quale quello della Milano della Restaurazione, Giovanni Ricordi (dal 1808), capostipite della più importante dinastia di editori musicali milanesi, con particolare fiuto per i gusti, le tendenze e i desideri del pubblico, nonché con intuizione nel comprendere l'evolversi della situazione contingente, riuscì ad entrare e porsi in maniera dialettica in questo quadro cogliendo le occasioni più propizie che vedevano la collaborazione delle maggiori istituzioni cittadine — la Biblioteca Braidense, l'accademia di Brera, il teatro alla Scala e il Regio Conservatorio musicale appena istituito (1808) — e contribuendo attivamente a progetti di notevole prestigio culturale e promuovendone altri di sicuro esito commerciale.[5]

Ad un rapido sguardo, gli anni '20 e '30 paiono focali e caratterizzati dallo sperimentalismo relativo sia alle tecniche di stampa, sia ai generi musicali e ai prodotti messi in vendita e quindi dall'attenzione posta dalle ditte per i differenti sbocchi commerciali e le fasce di acquirenti. Nel dicembre del 1821 Ricordi pubblicizza la vendita presso il nuovo negozio che sta per aprire «dirimpetto all'I. R. Teatro alla Scala» non soltanto delle sue edizioni musicali, ma anche di «ogni genere di musica estera, corde armoniche, cembali, stampe, ecc. ed altri oggetti di belle arti»[6] cioè in «stampe e vedute, disegni per ricamo» e in particolare la sua *Galleria teatrale*, terminata nel 1821 e consistente allora in una collezione di 96 ritratti dei cantanti e musicisti all'epoca più famosi, effettuati con la nuova tecnica litografica.

Pur essendo stata introdotta a Milano da Giovanni De Werz nel 1808 e poi utilizzata da Ferdinando Artaria nei primi anni del secolo per la produzione di carte geografiche, stampe, illustrazioni e grafici, la litografia rimase in concorrenza con la tradizionale tecnica calcografica fino agli anni '20 inoltrati, quando risultarono ormai mature le condizioni sia tecniche, sia culturali e di mercato per il suo utilizzo su vasta scala e il suo riconoscimento ufficiale.[7] Mentre l'incisione permase il *medium* della tradizione

[5] Cfr. *Casa Ricordi. Profilo storico, itinerario grafico editoriale*, a cura di Claudio Sartori, Ricordi, Milano 1958; *Musica, musicisti, editoria. 175 anni di Casa Ricordi 1808–1983*. Prefazione di Herbert von Karajan, Ricordi, Milano 1983, BIANCA MARIA ANTOLINI, "voce" *Ricordi* in *Dizionario degli editori musicali italiani*, pp. 286-313.

[6] *Biblioteca di musica moderna di Giovanni Ricordi, editore dell'I. R. Conservatorio e proprietario dello Stabilimento litografico – Anno terzo*, «Biblioteca italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti compilato da vari letterati», tomo XXV, IX 1822, genn.-marzo, pp. 139–142.

[7] Per una sintesi sull'introduzione della litografia in Italia e a Milano cfr. LEANDRO OZZOLA, *La litografia italiana dal 1805 al 1870*, Alfieri-Lacroix, Roma 1923; AUGUSTO CALABI, *Saggio sulla litografia. La prima produzione italiana in rapporto a quella degli altri paesi fino al*

figurativa accademica e dell'illustrazione scientifica e didattica, alla litografia si riconobbero nuove risorse e specificità che la resero duttile alle esigenze del mercato e ne fecero il linguaggio del nuovo ceto borghese e della sensibilità romantica. La litografia contribuì così alla creazione e produzione di generi editoriali tipici dell'epoca quali «i vari paesaggi, i viaggi pittoreschi, i ritratti e le illustrazioni romanzesche»,[8] e poi le stampe popolari richieste da necessità didattiche, di culto e devozione e dal forte impulso degli ideali patriottici ai quali di primaria necessità risultava l'informazione e la propaganda iconografica.[9]

Giovanni Ricordi che oltre alla calcografia possedeva dal 1818 anche una litografia, in quanto «editore dell'I. R. Conservatorio»,[10] agli inizi del 1822 dall'autorevole «Biblioteca italiana» può pubblicizzare il suo nuovo catalogo (la *Biblioteca di musica moderna*) promuovendone la vendita per associazione, ed annunciare che

> Il sig. Ricordi progredisce con tanta celerità colla sua calcografia musicale, che sarebbe troppo ingombro pe' nostri fogli l'annunciar sempre le cose da lui pubblicate infra l'anno. Giustizia vuole però che di quando in quando facciamo menzione di lui e del suo zelo pei progressi dell'arte sua. A forza di attività e di costanza egli non ha solamente introdotta, ma quasi perfezionata la litografia musicale, nella quale incontrò sul principio cento ostacoli da vincere. Bellissimi saggi egli ci ha dati coi quattro duetti dell'impareggiabil nostro Mercadante nell'opera *Elisa e Claudio*,[11] i quali dimostrano che non rimane quasi nulla più a desiderare e per la nettezza del taglio, e per la chiarezza delle note musicali, ed anche per la bellezza dei caratteri con cui è scritta la parte vocale. Egli ha anche spinta molto innanzi la maniera del ritratto ad uso di matita, e ne fa prova il primo suo ritratto del celebre Rossini, copiato da quello dell'Istituto di A. Kunikn [sic][12] di Vienna e somigliantissimo all'originale. Non vi ha dubbio che l'instancabile costanza del sig. Ricordi non lascerà di tentare ogni via onde emulare gli stranieri, che in questa parte ci sono di gran lunga superiori.[13]

Il tono della citazione è chiaramente propagandistico, ma testimonia su alcuni importanti fattori: 1. lo sperimentalismo tipografico in atto in quegli anni che si esplica proprio tramite la ricerca sulla tecnica litografica, nonché il fervore di iniziative e la fiducia sulle possibilità che la nuova tecnica risolvesse i problemi storicamente posti dalla stampa musicale; 2. l'attenzione rivolta alla produzione straniera anche prima del 1825, anno in cui Tito Ricordi, figlio di Giovanni venne inviato in Germania ad approfondire la conoscenza delle nuove tecniche di stampa musicale; 3. l'interesse all'utilizzo della litografia non soltanto per la stampa della musica ma anche per generi differenti.

La prima fase di produzione di stampe litografiche della Ricordi negli anni '20 e '30 del secolo è più nota agli storici dell'arte e dell'illustrazione che a quelli dell'editoria musicale i quali hanno esaminato e posto in evidenza piuttosto il secondo più recente periodo (dagli anni '80) dell'attività della Ricordi caratterizzato dalla produzione di grafica ad alto livello tecnico ed artistico e da prodotti quali i manifesti pubblicitari, i frontespizi e le illustrazioni delle edizioni musicali, le cartoline.[14]

Gli anni '30 del secolo sono stati giudicati da uno storico dell'arte come un «momento straordinario di incontro fra istanze figurative e letterarie»,[15] ma non vanno certo trascurate quelle musicali in relazione alla grande stagione del teatro alla Scala, luogo per eccellenza e tradizione non soltanto di sintesi fra le arti,[16] ma anche di incontro e di diffusione di idee e

1840, Tip. Allegretti di Campi, Milano 1958; ALESSANDRO GUSMANO, *Due secoli di litografia. Storia, arte, società*, Arti Poligrafiche Europee, Milano 1993, pp. 59–100 e pp. 152–156; sul dibattito fra le differenti tecniche di riproduzione, di notevole interesse risulta la lettura di *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di Fernando Mazzocca, Ricciardi, Milano – Napoli 1998 (La letteratura italiana. Storia e testi. Vol. 73), pp. 809–857: *Dall'incisione alla litografia*; inoltre MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, *passim*.

[8] ROBUSTIANO GIRONI, *Litografia milanese,* «Biblioteca Italiana», XLIX 1828, riportato in MAZZOCCA, *Dall'incisione alla litografia,* pp. 839–844: 843–844.

[9] MAZZOCCA, *Dall'incisione alla litografia*, p. 821.

[10] Sui rapporti fra Giovanni Ricordi e il Conservatorio di Milano si veda anche AGOSTINA ZECCA LATERZA, *Nascita di una biblioteca musicale pubblica*, in *Il Conservatorio di musica per la cultura milanese dal 1808 al 1860: nascita di una biblioteca musicale pubblica*, Biblioteca del Conservatorio «G. Verdi» di Milano, Milano s. d. [1980].

[11] Vennero stampati con il procedimento litografico certamente *E fia ver?*, R1175 e *Qui fra noi*, R1177.

[12] Dovrebbe in effetti trattarsi di Adolph Friedrich Kunike (1777–1838), attivo a Vienna dal 1817, collaboratore di Aloys Senefelder e antesignano dell'arte litografica. L'immagine di Rossini a cui si fa riferimento nella citazione è uno dei rari ritratti litografici effettuati da questo autore e circolante dal 1820. Se ne può ammirare una riproduzione in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, a cura di Mauro Bucarelli, Electa – Editori Umbri, Perugia 1992, p. 21; sull'iconografia rossiniana e in particolare su questa immagine del musicista cfr. SERGIO RAGNI, *Il problema del ritratto*, ivi, pp. 17–42: 27.

[13] *Biblioteca di musica moderna di Giovanni Ricordi*, pp. 139–142.

[14] Generalmente l'attività litografica della Ricordi, acquistata da Artaria, viene fatta risalire al 1824, così ad es. MARIA PIA FERRARIS, *L'attività grafica di Ricordi*, in *Musica, musicisti, editoria*, pp. 191–195:192 che incentra questo studio sulla produzione grafica del periodo posteriore al 1884, cioè degli anni in cui lo stabilimento venne completamente rinnovato e rimodernato con nuove tecniche; cfr. GIORGIO FIORAVANTI, *Evoluzione tecnica della stampa della musica*, in *Musica, musicisti, editoria*, pp. 259–266. Sui frontespizi illustrati di quest'epoca cfr. anche GIOVANNI FANELLI, *Musica ornata. Lo spartito Art Nouveau*, Cantini, Firenze s. d. [1991?].

[15] FERNANDO MAZZOCCA, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi sposi*, Il Saggiatore, Milano 1985, p. 26.

[16] Su alcuni aspetti di questi temi cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *Pittura storica e melodramma: il caso Hayez*, in *Scritti in onore di Nicola Mangini*, Viella – Università di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia – Dip. di Storia e critica delle Arti, Roma 1994, pp. 55–60, GIACOMO AGOSTI – PIER LUIGI CIAPPARELLI, *Hayez «regista» d'opera. La commissione artistica dell'Accademia di Brera e gli allestimenti verdiani alla Scala*, in *Hayez. Dal mito al bacio.* Catalogo della mostra. Padova, Palazzo Zabarella 20 settembre – 10 gennaio 1999, a cura di Fernando

mode, in cui si forma e cresce quel pubblico borghese interessato alle arti pubbliche (come il teatro), a quelle letterarie e domestiche (quali il romanzo storico e la romanza da camera) e a quelle visive di cui le annuali mostre di Brera costituivano un tramite fra i più importanti e una delle sedi privilegiate della vita sociale e culturale cittadina.

Grazie anche alla sua posizione privilegiata dovuta ai legami che aveva saputo tessere con la Scala e al fatto di possedere uno stabilimento calcografico e litografico già sperimentato, Giovanni Ricordi sa cogliere perfettamente le tendenze del momento promuovendo e divulgando le immagini che allora potevano più attrarre questo pubblico: quelle relative alle specifiche attività teatrali, alla vita attorno al teatro e dei suoi protagonisti (i divi del momento), alle opere letterarie più significative. Oltre ai 96 ritratti della famosa *Galleria teatrale*, con i quali inizia la collaborazione con gli illustratori Roberto Focosi (Milano 1806–1862) e Gallo Gallina (Cremona 1796 – Milano 1874),[17] Giovanni Ricordi pubblica negli anni a cavallo fra il terzo e il quarto decennio alcune litografie su soggetti storici o letterari firmate da Francesco Hayez, Giuseppe Elena e Romano De Paris;[18] del 1828 sono le collezioni in 20 fascicoli di figurini teatrali colorati disegnati sempre da Gallina e Focosi, i ritratti di compositori ed artisti teatrali in «figura intera, in nero e in colore» e gli Artisti del teatro francese.[19] Risalgono al 1827–30 due delle imprese grafiche più note: le tavole delle scenografie del Sanquirico[20] e l'illustrazione delle «migliori situazioni» dei *Promessi sposi*.[21] Infine non va dimenticata la pubblicazione

Mazzocca, Marsilio, Venezia 1998, pp. 47–55 e ENRICO GIRARDI, *Hayez e i rapporti col mondo musicale*, in *Hayez. Dal mito al bacio*, pp. 57–65.

[17] Su questo artista si veda la recente monografia di LAURA FERRAZZI, *La pittura neoclassica di Gallo Gallina artista cremonese del XIX secolo*, Banca Popolare di Cremona, Cremona 1997.

[18] Cfr. *Lettor mio, hai tu spasimato? No. Questo libro non è per te. Stampe romantiche a Brera.* Catalogo della mostra, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense 19 aprile – 19 maggio 1979, a cura di Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca con la collaborazione di Donata Falchetti, Centro Di, Firenze 1979 scheda n. 34 (FRANCESCO HAYEZ, *Maria Stuarda condotta al patibolo*), n. 43 (GIUSEPPE ELENA, *Gustavo Adolfo re di Svezia*, dal dipinto di Pelagio Palagi), n. 47 (*Maleckadel nel deserto che difende Matilde,* di Romano De Paris), n. 48 (FRANCESCO HAYEZ, *Costume greco*), n. 61 (ROMANO DE PARIS, *Francesca da Rimini*), n. 69 (ID., serie di due tavole sull'*Orlando furioso*). Del 1827 una *Signora su un terrazzo presso un lago con un cane* e *Maria Stuarda condotta al patibolo*, cfr., la scheda n. 190 in *Hayez*. Catalogo della mostra. Milano, Palazzo Reale – Accademia Pinacoteca Biblioteca di Brera, nov. 1983–febbr. 1984, a cura di Maria Cristina Gozzoli e Fernando Mazzocca, Electa, Milano 1983.

[19] Cfr. *Casa Ricordi*, p. 40.

[20] *Raccolta di varie decorazioni sceniche inventate ed eseguite per gli Imp. Regi teatri di Milano da Alessandro Sanquirico*, Ricordi, Milano 1827. Il Sanquirico era lo scenografo e decoratore del Teatro alla Scala; su queste vicende che coinvolsero anche la Biblioteca Braidense e l'Accademia di Brera per la formazione degli artisti, cfr. MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, p. 372.

[21] L'idea di illustrare i *Promessi sposi*, risalente al 1827, partì dall'editore Luigi Zuccoli e Ricordi seppe farsene interprete e promotore. Le litografie illustrative del romanzo,

in quegli stessi anni dei due album con *18 vedute di Firenze* e *24 vedute principali di Venezia,* disegnati da Luigi Viganò,[22] con la quale la ditta dimostra di voler far fronte ad un'altra grossa richiesta di immagini, quella propria di una larga fascia di acquirenti dovuta al turismo d'*élite* e all'interesse dei collezionisti italiani e stranieri per l'antiquariato e i monumenti storici. Quest'ultima impresa, accanto a quelle più sopra menzionate che oltre a tutto dimostrano il raggiungimento di buoni risultati tecnici, testimonia ulteriormente su di un ramo della produzione editoriale Ricordi, quella grafica degli anni '20 –'30 per l'appunto, che visse autonomamente da quella musicale; in altri termini testimonia su di una fase della storia in cui la casa editrice si dimostra ancora aperta alla ricerca di precisi sbocchi di mercato.

Negli anni '20 e '30 del secolo Ricordi dà prove di alto livello tecnico nella produzione litografica di stampe, dimostra di saper cogliere situazioni propizie che collocano questa produzione fra le imprese più importanti dell'epoca per l'impegno e l'apporto culturale con i massimi istituti cittadini, di essersi avvalso della collaborazione dei migliori artisti allora in voga, di aver colto e favorito le esigenze, le tendenze e i gusti del nuovo pubblico. Tuttavia verso la fine del quarto decennio — decennio focale — si assiste ad un interruzione di queste attività legate alla tecnica litografica, interruzione tanto rapida quanto apparentemente incomprensibile. Se per quanto riguarda la stampa musicale litografica, nonostante i positivi annunci della «Biblioteca italiana» che avevano evidenti scopi autopromozionali, si riscontra quella permanenza di problemi tecnici e di risultati piuttosto scadenti sotto il profilo tipografico rilevati da Michael Twyman — risultati che hanno ridotto le edizioni litografiche Ricordi ad un numero limitato, cioè a poco più che un esperimento presto interrotto[23] —

disegnate dal Gallina e realizzate in 12 tavole raccolte in album, erano state proposte dai due editori all'uscita della seconda e non definitiva versione dell'opera ma non avevano ottenuto il consenso di Manzoni che le giudicava non conformi a quello spirito popolare che intendeva imprimere alla sua opera. In quegli stessi anni dell'idea si impadronì anche la casa litografica Vassalli che in concomitanza e in concorrenza con Ricordi — che presentò comunque la sua impresa alla mostra di Brera del 1830 — pubblicò altre litografie illustrative del già celebre romanzo, disegnate questa volta da Roberto Focosi. Sulle queste vicende del romanzo manzoniano cfr. *L'officina dei Promessi sposi*, a cura di Fernando Mazzocca; con intervento critico di Dante Isella, Mondadori, Milano 1985 e MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*; sul contributo della Ricordi cfr. anche *Casa Ricordi*, pp. 34–38.

[22] LUIGI VIGANÒ, *18 vedute di Firenze album*, presso Gio. Ricordi, Milano s. d. [1830 ca.]; ID., *N. 24 vedute principali di Venezia*, presso Gio. Ricordi, Milano s. d. [1830 ca.].

[23] MICHAEL TWYMAN, *Early lithographed music. A study based on the H. Baron Collection*, Farran Press, London 1996, pp. 160–174 e 449–455; all'elenco delle 16 edizioni litografiche Ricordi qui riportato (pp. 454–455) vanno aggiunti i duetti di Mercadante (R1175 e R1177) sopra citati; cfr. inoltre per una sintesi sull'argomento ID., *La litografia musicale in Italia nella prima metà dell'Ottocento. Uno studio di bibliografia materiale*, «Fonti Musicali in

relativamente alla sospensione della rimanente produzione grafica le ragioni restano da scoprire.

La litografia era stata alla fine riconosciuta sì come la tecnica più adatta alla sensibilità romantica grazie al fatto che l'artista poteva esprimersi direttamente sulla matrice di stampa, scavalcando la mediazione dell'incisore o del disegnatore, ma anche per questo ne derivò in quegli anni a Milano una produzione di alto livello artistico ovvero un'osmosi fra la pittura e la stampa.[24] La litografica si era insomma venuta evolvendo in quel particolare contesto e in quegli anni come tecnica d'arte e non tanto come *medium* popolare, come traduzione di un linguaggio alto — quello pittorico — ad uno più rapido, comunicativo e comprensibile a larghe fasce di pubblico, come strumento di capillare diffusione e divulgazione, così come era stato auspicato e come avverrà qualche anno più avanti (dal 1841) grazie ad una nuova tecnica di stampa importata dalla Francia, la xilografia. L'analisi che la critica ha condotto sulla produzione litografica di Ricordi sembra confermare questa linea di tendenza, sottolineando anzi a tratti delle scelte — vedi quella dei *Promessi sposi* — che si connotano sì per l'alta capacità tecnica dimostrata dai disegnatori, ma anche per il loro tradizionalismo.[25] Tuttavia proprio a partire dal manifesto di Ricordi del 1822 nella *Biblioteca di musica moderna*, si palesa un orientamento generale della casa in tutt'altro senso e cioè nella direzione che va incontro alle esigenze e ai gusti più popolari e diffusi, cioè alla smercio di massa. Le modifiche introdotte al catalogo di quell'anno erano dovute al fatto che i generi sui quali Ricordi aveva confidato — il repertorio di musica *scelta* per clavicembalo, ovvero di quella più attuale e «novissima» per «invenzione, condotta, ricchezza d'idee, purezza di stile», e di quella *istruttiva*, ovvero la «raccolta di musica ad uso degli studiosi di *forte piano*» — non avevano corrisposto «l'effetto» alla sua «aspettazione» e conseguentemente erano stati ridotti, mentre la *classe seconda* — costituita dalla musica «per trattenimento e diletto degli amatori», di «universale approvazione» e «non troppo difficile da eseguirsi» — veniva mantenuta «come la più acclamata».[26] Claudio Sartori ipotizzava per l'appunto che uno dei motivi dell'interruzione della produzione litografica Ricordi in quegli anni doveva consistere nella mancata conquista del mercato popolare e aggiungeva che tuttavia tali attività confluirono nella realizzazione di frontespizi e copertine illustrati, caratteristici della casa.[27] In effetti se il mercato popolare costituiva il vero problema che stava a cuore a Ricordi — come sembrano dimostrare i dati sin qui raccolti —, i fattori interagenti in queste trasformazioni furono anche altri.

Italia», 1 1996, pp. 7–39. Anche se marginalmente va osservato che un utilizzo differente della stampa litografica musicale effettuata con il metodo del riporto, è invece riscontrabile nel Veneto, dove tale metodo di rapida effettuazione permetteva di scavalcare il lavoro della tipografia specializzata. Si vedano come es. gli inserti musicali in ANDREA ALVERÀ, *Canti popolari vicentini colla loro musica originaria e pianoforte* […], Dallo Stabilimento Tipo-Litografico di Gaetano Longo, Vicenza 1844 e *Le voci del popolo. Canti popolari* di Antonio Berti, scritti sui temi di musica popolare raccolti da Teodoro Zacco, tipografia Crescini, Padova 1842.

[24] *Lettor mio, hai tu spasimato?*, pp. 20–21.

[25] MAZZOCCA, *Illustrazione romantica*, p. 400.

[26] *Biblioteca di musica moderna*, pp. 139–140.

2.1 La produzione musicale fino al 1838

Nel *Catalogo della musica* dell'Imperial Regio Stabilimento Nazionale Ricordi del 1838,[28] documento assai importante in cui è possibile esaminare la produzione musicale dei primi tre decenni di attività, vengono pubblicizzate delle strenne e degli almanacchi,[29] generi nuovi che in quegli anni avevano incontrato una notevole fortuna nel mercato librario milanese, tanto da costituirne un aspetto quantitativamente esteso e qualitativamente caratteristico. Si trattava in generale di pubblicazioni di vasto richiamo popolare: si presentavano in quegli anni come generi letterari di carattere effimero, con interventi di autori di grido quali Andrea Maffei, Cesare Cantù, Defendente Sacchi, Nicolò Tommaseo chiamati ad esprimersi in tono occasionale e di svago in racconti, novelle, poesie, critiche o commenti teatrali. Le strenne costituivano dei florilegi in miniatura particolarmente graditi alle dame sia per le notizie e i commenti che potevano contenere sulla moda e la vita mondana, sia per le illustrazioni e la pregevole fattura che li rendeva a volte oggetti di lusso e decoro.[30] La produzione a tale riguardo di Artaria e Ricordi si differenzia e caratterizza unicamente per il fatto di contenere al posto degli inserti e degli articoli letterari, delle arie e romanze degli artisti all'epoca più in voga; per molti altri aspetti queste strenne sono invece accumunabili alla corrente produzione letteraria: si potevano ad esempio acquistare in differenti legature («in carta *glasée* con oro o senza oro, in seta, in velluto»…) oppure con attraenti illustrazioni che però non costituiscono nulla di più che ulteriori elementi decorativi. La *Strenna* Ricordi del 1836 era infatti «adorna dei ritratti di *Rossini, Bellini* e *Donizetti*», mentre quella dell'anno successivo «de' ritratti di *M. F. Malibran e di G. Pasta*», gli artisti più rappresentati del

[27] *Casa Ricordi*, p. 38.

[28] *Catalogo della musica pubblicata nell'Imperial Regio Stabilimento Nazionale privilegiato di calcografia, copisteria e tipografia musicale, di Giovanni Ricordi*, Ricordi, Milano s. d. [1838].

[29] Precisamente 3 strenne: I 1836 (R9063), II 1837 (R9498), III 1838 (R10356) e 3 almanacchi : *Le ore di Euterpe. Almanacco musicale per 1827*, *Almanacco musicale pel 1828* (R3238–3240) e *Fasti musicali* (R6570) «Adorno d'incisioni e contenente delle odi a diversi rinomati Cantanti».

[30] BERENGO, *Intellettuali e librai*, pp. 179–192.

momento.[31] Si tratta di alcune fra le prime immagini inserite in edizioni musicali come tavole fuori testo ma va subito rilevato che ad esempio la bella litografia di Maria F. Malibran nella *Strenna* del 1837 (fig. 1) figura stampata non da Ricordi, bensì dalla Litografia Vassalli, una delle più importanti case litografiche allora attive a Milano. Sarà questo un elemento comune a molte illustrazioni presenti sulle partiture della Ricordi e della Lucca dei decenni successivi. Il periodo compreso fra gli anni '40 e '60 del secolo risulta il più interessante da analizzare da questa prospettiva: negli anni in cui l'illustrazione pare invadere vasti settori della produzione editoriale *tout court* e della stampa popolare — oltre ai libri si illustravano calendari, giochi da tavolino, strenne e almanacchi, pubblicistica periodica varia, fogli volanti con soggetti sacri o con testi di canzonette popolari, oggetti vari[32] —, in una vasta porzione di edizioni musicali compaiono sui frontespizi illustrazioni oppure vengono inserite fuori dal testo delle tavole litografiche illustrative o dei ritratti dei musicisti; in entrambi i casi l'apparato iconografico figura essere il risultato di un lavoro effettuato in officine specializzate esterne a quelle della stampa del testo, fatta eccezione per i frontespizi incisi (che sono i più numerosi), in cui l'elemento illustrativo risulta quasi il prolungamento decorativo del testo. La specializzazione di maestranze e la suddivisione del lavoro, sviluppatasi come conseguenza del grande incremento di produzione di illustrazioni e della fioritura di officine litografiche a Milano dalla fine del terzo decennio,[33] doveva aver garantito agli editori milanesi che utilizzavano queste immagini una riduzione dei costi e una maggiore individualizzazione delle singole competenze, determinando nel contempo la standardizzazione del prodotto finale.[34] L'insieme di questi motivi dovette costituire una delle cause della scelta di Ricordi (e delle altre case editrici musicali coeve) relativa all'interruzione della sua produzione esclusivamente litografica e della delega ad officine esterne del lavoro illustrativo. Altri fattori di ordine culturale, di costume e commerciale — quali la grande fortuna del romanzo storico illustrato e in particolare di quello scottiano,[35] delle guide turistiche o *reportages* di viaggi, i famosi *Voyages pictoresques et romantiques* o *Viaggi romantico pittorici* con vedute di città, monumenti e paesaggi, prodotti in

[31] In particolare sulla Pasta cfr. *Giuditta Pasta: i suoi tempi e Saronno.* Catalogo della mostra. Saronno, 15–29 maggio 1977, a cura di Vittorio Pini, s. n. t. [Biblioteca civica, Saronno 1977 ca].

[32] Cfr. *Stampe popolari lombarde dell'800*. Rotonda di via Besana, luglio-settembre 1977. Catalogo e mostra a cura di Giorgio Lise, Civica Raccolta delle Stampe A. Bertarelli – Comune di Milano, Ripartizione Cultura e Spettacolo, Milano 1977.

[33] Un elenco dei nomi di queste officine con estremi cronologici è pubblicato in *Stampe popolari lombarde dell'800*, pp. 14–34.

[34] La stessa immagine poteva essere variamente utilizzata: su di un calendario, sugli almanacchi e le strenne, sulle edizioni musicali per l'appunto.

[35] In particolare su questo soggetto cfr. *Lettor mio hai tu spasimato?*

tutt'Europa e anche in Italia dagli anni '20 del secolo, la proliferante produzione di stampe calcografiche e litografiche tipiche dell'epoca sui costumi popolari, sulle scenette domestiche, sulle vedute di luoghi caratteristici di cui l'Italia poteva offrire un ampissimo campionario — contribuirono a determinare gli aspetti peculiari della successiva produzione di edizioni musicali romantiche.

Scorrendo il *Catalogo* della Ricordi del 1838 si può osservare che il nucleo principale dei testi musicati rispecchia una letteratura a torto generalmente ritenuta minore (in effetti rappresentativa, soprattutto all'estero, del gusto italiano) costituita da canzonette accademiche, da anacreontiche, da odi riecheggianti ambientazioni arcadiche con protagoniste le ninfe Fillide, Clori, Nice; in breve da quella poesia sentimentale espressa con gusto classicista privo di tendenze al grandioso e al sublime, e invece caratterizzata da elementi patetici, malinconici, elegiaci, che affonda le proprie radici nella componente sensistica dell'Arcadia e che nella seconda metà del '700 e oltre è rappresentata dalle rime di Giovanni Meli, Aurelio Bertòla, Jacopo Vittorelli, Gian Luigi Redaelli, Francesco Saverio De Rogatis, Ippolito Pindemonte, Antonio Lamberti e in particolare da un assai poco noto utilizzo delle arie metastasiane, predilette in assoluto nella lirica da camera fino alla fine degli anni '30 dell'800.[36] Questo repertorio oggi scarsamente indagato,[37] e rappresentato da autori quali Felice Blangini (1781–1841), Girolamo Crescentini (1762–1846), Bonifacio Asioli (1769–1832), Domenico Corigliano (1770-1838) costituiva nella sua globalità il *corpus* della lirica da camera dei salotti aristocratici europei del

[36] Sulla presenza di questi autori e di Metastasio nella lirica da camera nei primi decenni del XIX sec., cfr. il mio *Metastasio nella lirica da camera dell'Ottocento: un primo approccio*, in *Il canto di Metastasio*. Atti del convegno di studi. Venezia, Palazzo Pisani di Santo Stefano, 14–16 dicembre 1999, a cura di Maria Giovanna Miggiani, in corso di stampa. In questa sede ricordo che la maggioranza dei testi musicati da alcuni dei più famosi maestri di «bel canto» italiano all'estero — Felice Blangini, Girolamo Crescentini, Nicola Vaccaj, Bonifacio Asioli — erano di Metastasio e che nella produzione vocale cameristica si cimentarono con il poeta cesareo quasi tutti i musicisti di quest'epoca. I casi più noti sono quelli di Vincenzo Bellini (R4378, R4379, R4380, 1830), di Gioachino Rossini (R8694, R8694, R8695, R8698, nn. 1, 2, 3 e 10 di *Soireé musicale*, 1835 e R32081, R45847; *Mi lagnerò tacendo*, R10963, L17295, 1867 e in varie altre versioni) e di Donizetti, per il quale si rimanda a BRUNO CAGLI, *La musica vocale da camera. Sui testi poetici della musica vocale da camera*, in *Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi Donizettiani*. Bergamo 22–28 settembre 1975, Azienda Autonoma di Turismo, Bergamo 1983, 2 voll., II: pp. 215–245.

[37] Ancor oggi risulta comunque utile la lettura di BETTINA LUPO, *Romanze, notturni, ariette nel primo Ottocento*, «La Rassegna Musicale», XIV 1941, n. 3, pp. 81–95 e n. 4, pp. 142–160. Cfr. inoltre ROSSANA DALMONTE, *Le canzoni di Morlacchi*, in *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo*, a cura di Biancamaria Brumana e Galliano Cilberti, Olschki, Firenze 1986, pp. 209–237 e MARIA CARACI VELA, *Il 'tragico colorito' della Musa zingarelliana dalla cantata da camera alla romanza da salotto*, in *Gli affetti convenienti alle idee. Studi sulla musica vocale*

primo ’800 e circolava in Italia per lo più manoscritto.[38] Ciò che il catalogo del ’38 contiene è dunque un repertorio naturalmente ereditato e già selezionato e filtrato: il repertorio successivo a queste date, le cui caratteristiche sono manifeste ad esempio nelle strenne e nella *Soirée musicale* di Rossini, è invece quello dal gusto più borghese e attuale, e sarà promosso dalle case editrici milanesi in particolare tramite l’illustrazione.

L’autore che ben rappresenta le aperture ad aspetti divulgativi, più popolari e realistici, pur rimanendo all’interno della tradizione accademica, è Giovanni Battista Perucchini (1784–1870)[39] che Stendhal stesso aveva celebrato come l’inventore della *canzone italiana*. Le sue ariette in italiano e in veneziano,[40] magistralmente interpretate con semplicità e naturalezza da Nina Viganò,[41] erano paragonate a miniature per il gusto del particolare e della sottolineatura, gusto intermedio fra quello neoclassico-preromantico e quello della romanza dai toni drammatici, per i tratti di semplice sentimentalismo, di ambientazione naturalistica ma anche di realismo, che preludono al gusto propriamente romantico. I testi di alcune di queste canzonette, per esempio *La notte xe bela* in dialetto veneziano,[42] o *Guarda*

italiana, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993, pp. 423–452. Per un approccio prettamente musicologico a questi generi cameristici ottocenteschi cfr. FULVIA MORABITO, *La romanza vocale da camera in Italia*, Brepols, Turnhout 1997.

[38] Di Asioli, primo censore del neocostituito Conservatorio di Milano, la Ricordi pubblicò alcune ariette composte precedentemente su testi di Metastasio (R2909, 1827 ca; R5291, 1831; R5295, 1831) un sonetto del poeta arcade Giovanni Battista Zappi (1667–1719), R445, 1818 ca.; il *Pigmaglione* di Rousseau, R5514, 1831 ca.

[39] Cfr. JACOPO BERNARDI, *Giambattista Perucchini. Cenni biografici*, «La Scena», VIII 1870; questo personaggio non era un musicista professionista, bensì soltanto un dilettante che aveva saputo tessere e coltivare una rete di rapporti con musicisti, intellettuali e artisti della sua epoca: Rossini, Bellini, Pacini, Morlacchi e Cicognara. Cfr. CARLO DOSSI, *Fricassea critica di arte, storia e letteratura*, in ID., *Opere*, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1995, pp. 1279–1415: 1317-22 (sui rapporti con Rossini) e FRANCESCA FEDI, *L’ideologia del bello. Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*, Franco Angeli, Milano 1990, p. 285 (lettera di Cicognara ad Angelo Maria Ricci del 6 agosto 1824).

[40] Cfr. la collezione GIOVANNI BATTISTA PERUCCHINI, *Sei ariette per pianoforte* (op. III, IV, V, VI), Luigi Scotti , Milano s. d. [1824], l. nn. 76, 77, 78, 79 (con testi di Francesco Saverio De Rogatis, Aglaia Anassilide, Aurelio Bertòla, Jacopo Vittorelli, F. Brazza e dello stesso musicista). Altre arie vennero pubblicate da Ricordi: R3749, R37722 e in *Le ore di Euterpe*: *La Notte: Vieni a Dori chi t’attende* R2946, *Il pianto: Perché piangi amata* R2948, *La Primavera: Primavera ai suoi sospiri* R2950; *La rimembranza: Praticel di fiori adorno* R2947, *Lo sguardo: Oh Dafni oh di quest’anima amabile* R2949.

[41] STENDHAL, *Vita di Rossini*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, EDT, Torino 1992², p. 42 (trad. it. dall’ed. in francese *Vie de Rossini*, 1824) e ID., *Roma, Napoli e Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, prefazione di Carlo Levi, Laterza, Roma–Bari 1990, p. 40 e p. 215 (trad. it. dall’ed. in francese *Rome, Naples et Florence en 1817*).

[42] Il testo è di Pietro Buratti e secondo la testimonianza di GIUSEPPE TAMBARA, *La lirica politica del Risorgimento italiano (1815–1870)*, Soc. ed. Dante Alighieri – Segati & C., Roma – Milano 1909, p. 192, la musica di questa composizione venne successivamente «rivestita» di altre parole (*L’adìo del soldà a la Nana*, di Toni Pasini) per divenire un canto patriottico.

che bianca luna, un’anacreontica di Jacopo Vittorelli, divennero degli autentici classici tanto da costituire un piccolo repertorio sul quale si cimentarono altri musicisti nell’Ottocento.[43]

Gli elementi veramente innovatori relativamente alle scelte poetiche provengono però da altrove. Quasi a seguito dell’invito rivolto da Giacomo Leopardi nel 1818 agli italiani a difendere l’unico patrimonio rimasto all’Italia di allora, decaduta e in rovina, quello delle lettere e delle belle arti «degli avi nostri e de’ nipoti»,[44] gli autori del repertorio vocale cameristico iniziarono anche a rivolgersi a poeti medievali e rinascimentali rappresentanti le radici mitiche dell’italianità: a Dante, a Petrarca, a Poliziano, a Torquato Tasso.[45] Si tratta di scelte numericamente limitate, se paragona-

[43] Fra gli altri, nelle ed. milanesi: Antonio Buzzolla, R37012; Giovanni Battista Caldera, L17433; Vincenzo Gabussi, R2462; Alexandre Micheroux, R4165 1829; Giovanni Galli, L27233; Jvon, R9140; G. Liberali, L27353; Luigi Mauri, R5120; Giuseppe Verdi, Canti 392, 1839 e L27724; e Vincenzo Bellini (recentemente edite in *Arie, Ariette e Romanze.Composizioni vocali da camera di operisti dell’Ottocento*, scelte rivedute da Riccardo Allorto, Ricordi, Milano 1998, pp. 32-37.

[44] GIACOMO LEOPARDI, *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, in ID., *Canti*, Tip. di F. Bourlié, Roma 1818, consultato nell’ed. delle *Opere* a cura di Mario Fubini, UTET, Torino 1977, pp. 89–100: 90.

[45] Su versi danteschi o ispirati a Dante: VINCENZO BATTISTA, *Canto V della Divina Commedia di Dante*, R16243; GIOVANNI BATTISTA BARBIROLLI, *Padre nostro che nei cieli stai* (dal Canto IX del *Purgatorio*), L11047; TOMMASO BENVENUTI, *Il Conte Ugolino*: *La bocca sollevo dal fiero pasto*, L6746, 1848; HANS GUIDO BÜLOW, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, op. 22, L22379, 1874; FABIO CAMPANA, *Dante a Beatrice: Quando fanciulla mia,* R41283; ID., *Tanto gentile e tanto onesta pare*, R47590; CLAUDIO CONTI, *Frammento dal V Canto della Divina Commedia di Dante* [*Paolo e Francesca*], L19458; GAETANO DONIZETTI, *Ave Maria*, L15343, L15344, L15345, 1865 e R56204; ID., *Il Canto XXXIII della Divina Commedia: La bocca sollevò dal fiero pasto*, R3278 e R13722, (1827–29); LUIGI GORDIGIANI, *Sonetto di Dante*, L9309; MICHELE LUCCHETTI, *L’addio a Dante*, L36594; GAETANO MAGAZZARI , *Noi leggevamo un giorno*, L19769; TEODULO MARBELLINI, *Lo spirito di Dante*, L17307, 1867; FILIPPO MARCHETTI, *La Pia dalla Divina Commedia: Deh, quando tu sarai tornato*, R47068; GAETANO MARCONI, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, L35527, ca. 1880; SEVERINA MARCUCCI, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, melodia, R48502, 1883; FRANCESCO MORLACCHI, *Parte del canto XXXIII dell’Inferno: La bocca sollevò da fiero pasto*, R7197; ANTONIO PALMINTERI, *La pia dalla Divina Commedia di Dante: Deh quando tu sarai tornato*, L36376; GAETANO PALLONI, *Inno per il monumento a Dante eretto a Firenze nel 1865*, L19783; RAFFAELLO PALMERINI, *Amore e cor gentile: Oh gentilina gentilina tanto* (parodia), L18813, ca. 1871; AMILCARE PONCHIELLI, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, Canti 6420, L27552 e R61504, 1865; GUGLIELMO QUARENGHI, *O Padre nostro, coro*, Editoria Musicale 2368, post 1879; GIUSEPPE RICCARDI, *Beatrice*, Sonzogno 1071; AUGUSTO ROTOLI, *La donna mia*, R47962, R47963, R47964 1882; MARCO SALA, *Era già l’ora che volge il desio*, R100399, 1897; G. SANZONE, *La Francesca di Dante*, L19845; GIUSEPPE VERDI, *Ave Maria volgarizzata da Dante*, R46915, R46916, R46939, R46854, R46941, 46937 e R46935, 1880; ID., *Laudi alla Vergine Maria: Vergine madre, figlia del tuo figlio*, R100009, 102419 e R101469, 1898; ID., *Pater noster volgarizzato da Dante*, R46820, 1879. Su versi del Petrarca: RAIMONDO BOUCHERON, *Che fai? Che pensi?*, R26890, ca. 1854; LITTERIO BUTTI, *Laura: Amor, quando fioria*, Pigna 3100; ALBERTO LEONI, *Sonetto del Petrarca: Vago augelletto che cantando vai*, R46107, 1878; FRANZ LISZT, *Tre sonetti del Petrarca. Sonetto secondo: [Benedetto sia il giorno]*, R18847, 1846; RUGGERO MANNA, *Ahi! dispietata morte* [frammento della canzone 43], L11563, ca. 1859; GAETANO NAVA, *Bellezza sovrumana di madonna Laura: In qual parte del ciel*, R28859,

te con quelle dei testi a carattere lirico e sentimentale, ma significative in quanto rivelano una sensibilità in antitesi con quella propria della poesia neoclassica e preromantica (che comunque rappresenta un filone mai sopito definitivamente lungo tutto il secolo)[46] parallela a quella manifestata dalla produzione letteraria, librettistica e iconografica coeva.[47] In questi primi decenni del secolo gli episodi danteschi prescelti dagli autori del repertorio cameristico (ed anche operistico) sono quelli di Paolo e Francesca, per la tematica romantica per eccellenza di amore e morte, e del Conte Ugolino, altro tema favorito dalla sensibilità romantica per la sua carica di sentimenti esasperati, mentre nella seconda metà del secolo prevale l'aspetto celebrativo sulla figura dantesca, divenuta oramai simbolo sacro di italianità, e di ideali nazionalistici e patriottici.[48]

Altri fattori determinanti di ulteriori orientamenti in senso romantico nella scelta dei testi da musicare, furono la diffusione in Lombardia di generi letterari e iconografici nuovi, quali il romanzo storico influenzato dal mediovalismo immaginario inglese di Walter Scott e la moda di importazione francese del *troubadour* che determinò, oltre a tutto, la comparsa di motivi iconografici gotici proprio nella decorazione del libro, ivi compreso quello musicale (fig. 2).[49] Entrambi seguivano quella tendenza propria

1827; ID., *I' vo piangendo i miei passati tempi*, R12400, 1840; EDOARDO PERELLI, *Notturno-Madrigale: Vago augelletto che cantando vai*, L23580, ca. 1875; MICHELE SALADINO, *Madrigale: Nova angeletta*, Pigna & Rovida 617; VITTORIO MARIA VANZO, *Madrigale: Perché al viso d'amor*, Fantuzzi 201. Sul Tasso: LUIGI BORDESE, *A riguardar sovra il guerrier feroce*, Artaria 250; SAVERIO DE LUCA MATTEONI, *Madrigale*, Pigna 3898; GASPERO PELLESCHI, *Tre ottave nel canto primo della Gerusalemme liberata: È fama che quel dì*, R2108, 1825; CARMEN PERERA, *Canto di amoretti*, R53665, ca. 1889; A. PERI, *Torquato Tasso alla tomba di Eleonora*, L13788; FERDINANDO PONTELIBERO, *Ottave, op. 6: La morte di Clorinda, Lamenti di Tancredi, Li amori di Rinaldo e Armida*, R270, 1816; AUGUSTO ROTOLI, *Mia stella, melodia* (dalle *Rime amorose*), R49552, 1885; MICHELE SALADINO, *Occhi miei mal accorti. Madrigale*, Ribolzi 14; ID., *Io son la primavera. Madrigale*, Fantuzzi 575.

[46] Si veda il caso Metastasio appena citato e quello della numerose anacreontiche presenti in questo repertorio.

[47] Una rassegna dei soggetti storici del romanticismo italiano e dei libretti nell'epoca compresa fra il 1820–1870 ca. si trova in *Romanticismo storico*. Firenze, La meridiana di Palazzo Pitti. Dicembre 1973/Febbraio 1974. Catalogo della mostra a cura di Sandra Pinto; redazione del volume di Paola Barocchi, Fiamma Nicolodi e Sandra Pinto, Centro Di, Firenze 1974. Su questi temi risultano comunque fondamentali ROSSANA DALMONTE, *La canzone nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XI/2 1976, pp. 230–313 e ID., *Le canzoni di Morlacchi*, pp. 209–237.

[48] Cfr. QUIRINO PRINCIPE, *Il senso della presenza di Dante nella musica italiana dell'Ottocento*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia*, a cura di Guido Salvetti, Guerini, Milano 1994 (Quaderni della Sagra Musicale Malatestiana, 3), pp. 15–31.

[49] Cfr. *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*: Milano, Museo Poldi Pezzoli, 25 ottobre 1978–14 gennaio 1979, a cura di Fernando Mazzocca, Centro Di, s.l. [Firenze] 1978. Motivi gotici o tratti da decorazioni di miniature medioevali e rinascimentali, costituiscono delle eleganti cornici ai frontespizi di partiture o spartiti. Vedi oltre all'es. cit. il frontespizio di GIUSEPPE VERDI, *Sei romanze*, L5640–5646, 1845 inciso da Vergani.

anche del romanticismo italiano, che in ambito estetico si opponeva al ricorso alla mitologia, alla bellezza esteriore ed ideale, allo storicismo celebrativo propri del classicismo e dell'accademismo, per porsi invece sulla linea di un recupero di un passato primitivo e originario in cui la bellezza è quella concreta dei sentimenti e delle tensioni ideali umane, in cui le figure storiche risultano sottratte alla dimensione aulica per essere colte invece in quella sfera familiare e privata che rivela tratti comuni a quella dei personaggi della vita attuale e reale. Come hanno messo in rilievo alcune mostre realizzate in questi ultimi decenni, è questo per vari aspetti il mondo ritratto da Francesco Hayez e da altri artisti attivi in quel periodo in Lombardia.[50]

Sia Giovanni Berchet nella *Lettera semiseria* (1816), sia Ermes Visconti nel «Conciliatore» (1818) nel sottolineare aspetti peculiari della *Poesia romantica*, evidenziano il ricorso alla storia medioevale in quanto parte di quell'esperienza del passato che appartiene a tutti gli uomini e che costituisce un immenso patrimonio di progresso civile, sociale e fonte ricchissima, assai più di quella propria del mondo classico, dalla quale attingere in funzione del presente.[51] In queste poetiche la figura del trovatore medievale, primo cantore dei sentimenti umani al quale era ignota la poesia classica, assume aspetti assai peculiari:

> I trovatori soliti a disputare nelle corti d'amore, sulla felicità e i guai, gli obblighi e la gloria degli amanti, quasi come gli scolastici discussero sui libri d'Aristotele, avvezzarono gl'intelletti ad analizzare la tenerezza, la costanza, il disinteresse, le speranze; e quando l'ideologia ebbe fatto quei progressi che ognuno sa circa ai tempi di Cartesio e dopo di lui, i poeti studiarono con acume più squisito infinite emozioni sfuggevoli, infinite variazioni e varietà […] [che costituiscono] uno stato che ci occupa quasi tutti e per anni.[52]

E poiché la poesia «ha per iscopo tutto l'uomo» nelle sue passioni e «tendenze primitive», se ne ricava che il trovatore come figura storica idealizzata, rappresenta uno dei simboli per eccellenza dello spirito lirico ro-

[50] *Hayez*. Catalogo della mostra. Milano, 1983 e FERNANDO MAZZOCCA, *Francesco Hayez*. Catalogo ragionato, Motta, Milano 1994; *Hayez. Dal mito al bacio*. Catalogo. *«Oh giornate del nostro riscatto». Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*. Catalogo della mostra. Milano 23 dicembre 1998 – 6 giugno 1999, a cura di Franco Della Peruta e Fernando Mazzocca, Skira, Milano 1998.

[51] Testi consultati in *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, a cura di Carlo Calcaterra, nuova ed. ampliata a cura di Mario Scotti, UTET, Torino 1979, rispettivamente a pp. 423–486 (GIOVANNI BERCHET, *Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Alfredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*) e pp. 577–619 (ERMES VISCONTI, *Idee elementari sulla poesia romantica*).

[52] VISCONTI, *Idee elementari*, pp. 599–600; cfr. anche BERCHET, *Sul «Cacciatore feroce»*, p. 438.

manzo che per primo riconosce e dà dignità a tutti i sentimenti umani, colti nella loro varietà, concretezza, semplicità e storicità.

Nella produzione di romanze da camera (nel corso del terzo decennio) si assiste alla fioritura di testi ispirati alla figura del Trovatore che diviene sempre più il simbolo del cantore errante di sentimenti patetici ed estremi, in ambientazioni naturalistiche tanto notturne, oscure e misteriose, da divenire oggetto dell'ironia degli stessi contemporanei. Epimaco e Pasquale Artaria negli anni '30 pubblicarono una collezione di «ariette, romanze, duettini, notturni, cori …» per canto e piano dal titolo *Il Trovatore italiano*, che raccoglieva brani di Simone Mayr, Maria Felicita Malibran, Giovanni Pacini, Luigi Perotti, Giovanni Battista Perucchini, Giacomo Panizza, Jules Alary.[53] È dello stesso Berchet il noto testo sul trovatore, *Va per la selva bruna*, a cui fa eco la versione caricaturizzata di Borsini, musicata da Donizetti, *È la notte cupa*.[54] Ma il testo forse più fortunato e rappresentativo in tal senso per le numerose versioni musicali di cui godette durante il corso del secolo, è la canzone *Rondinella pellegrina*, che nel romanzo storico di Tommaso Grossi, *Marco Visconti* (1834) assumeva quasi il ruolo di *leitmotif* ed era cantata da Tremacoldo, giullare-trovatore che si accompagna con il liuto.[55]

Più limitato, se si pensa invece alla parallela produzione librettistica, è il filone su personaggi storici o leggendari o ancora romanzati e le loro vicende ambientate nei luoghi e nelle città italiane più ricche di storia e di leggende, quali Venezia e Firenze.[56]

[53] Milano, presso Epimaco & Pasquale Artaria, pubblicati in fascicoli, n. 1, l. n. 201; vennero poi riediti da Ricordi: *Il trovatore italiano*, R11720–11725 (1840 ca.). Più avanti Ricordi pubblicò 4 album dal titolo *Il Trovatore*, R41991–42000, R42577–42587, R43125–43135, R43725–43735, 1871-75 ca.

[54] LUDOVICO BERTELLI, *Il Trovatore*, L4782, 1846; GAETANO DONIZETTI, *Rêveries napolitaines*, R11263, 1839 e L2125, 1839. Sulla scelta di questi testi cfr. CARLIDA STEFFAN, *La lirica da camera di Antonio Buzzolla*, in *Antonio Buzzolla. Una vita musicale nella Venezia romantica*, a cura di Francesco Passadore e Licia Sirch, Minelliana, Rovigo 1994, pp. 297–325: 299–300.

[55] Musicarono questo testo con titoli leggermente diversi e altri versi tratti dal medesimo romanzo: un Anonimo, in *Passatempi musicali*, L19776; Adolfo Bassi, L1225, 1836; E. Bevilacqua-Lazise, Bertuzzi 871; Francesco Castelli, L10688 (rid. dall'op. di Petrella); Carlotta Ferrari, R28696, 1856 e L27194; Luigi Gordigiani, *Canto del menestrello: Se al tuo prego*, (dal *Marco Visconti* di Tommaso Grossi), L24178; Giovanni Battista Grifoni, L27311; Luigi Mauri, R8375, 1835 e in *Strenna*, Ricordi per il 1836; ID., *Se al tuo prego non sia sorda*, R9000, 1836; Gaetano Nava, L1119, 1836 ca.; Annibale Pellizzone, De Giorgi 2196; Lauro Rossi, R8374, 1835; Anton Rubinstein, R43831; Edoardo Vera, Canti 9305 e R13071.

[56] Alcuni es.: DAVIDE ANTONIETTI, *Ermengarda op. 68* (testo di Alessandro Manzoni), L26824; G. ARNALDI, *Maria Stuarda*, L8913; E. BEVILACQUA-LAZISE, *Il Bardo*, ballata L26891; PIETRO CAMPIUTI, *Canzone di Medora* (dal *Corsaro* di George Byron), R4706, 1830; FABIO MASSIMO CARRARA, *Il castello dei mori: Il bardo*, L10144; GAETANO DONIZETTI, *Il crociato: Colle piume sul cimiero*, R9852, 1837; ID., *La Torre di Biasione: Vedi là sulla collina*, R9854, 1837; ANTONIO FANNA, *Quando da te lontano* (scena e aria dalla tragedia *Antonio Foscarini* di Giovanni Battista Nicolini), R11140, 1840; ID., *Il giaurro*, scena ed aria op. 22, R8597, 1835; FRANCESCO FERRARI, *Addio di Maria Stuat alla Francia,* da F. Schiller, R23371; ID., *Casa segreta, ignota*, dal *Corsaro* di Byron, R23368; ID., *Il settembre avanti viene*, dal romanzo *Marco Visconti* di T. Grossi, R23369; ID., *Bella immortal*, dal *5 maggio* di A. Manzoni, R23370; ETTORE FIORI, *Errante e pellegrina*, (dall'opera *Rizzardo da Milano*), R29215; VINCENZO GABUSSI, *Le spose dei Crociati: Trascorser venti lune*, R11417, 1840; ID., *Lodovico il Moro*, L3839; LUIGI GORDIGIANI, *Gino il crociato*, R28894; C. V. GIUSTI, *Bardo e Pia*, L19733; ANGELO MARIANI, *Ricordo del Bardo al suo primo amore*, L9527; G. MARRAS, *Le ultime ore di Carmagnola*, R9457, 1836; LUIGI MAURI, *Se al tuo prego non sia sorda*, dal *Marco Visconti* di T. Grossi, R9000; ALBERTO MAZZUCATO, Romanza nella *Signora di Monza*, R6832; ERNESTO MEI, *Da te lontano* (dalla tragedia *Antonio Foscarini* di Nicolini), L20870; GAETANO NAVA, *Il ritorno del crociato* (dalla novella storica *Il castello di Trezzo* di Giovanni Battista Bazzoni), R8983, 1835; MICHELE NOVARO, *L'anello dell'ultimo Doge*, L12363; ANGELO PANZINI, *All'eroica Venezia: Daniele Manin morente*, R32045, 1860; GIOVANNI BATTISTA PERUCCHINI, *Romanza* (sulla tragedia *Antonio Foscarini* di Giovanni Battista Nicolini), R3749, 1828; STEFANO RONCHETTI-MONTEVITI, *Il lamento di Mincana* (dal poema d'Ossian), R30697; MICHELE RUTA, *Case, poder, castella* (sirventese del Blondel nel dramma *Griselda*), R41273, ERNESTO VICECONTE, *Il menestrello: Se la vena usata al canto*, ballata R36345.

3.0 La produzione romantica
3.1 Le prime edizioni musicali illustrate

Le prime illustrazioni in edizioni musicali milanesi a me note compaiono a metà degli anni '30 — epoca in cui il formato oblungo va definitivamente scomparendo — e sono costituite dalla coperta di un almanacco pubblicato da Artaria nel 1836 — *Une soirée de carneval, ou chaix de valses, galoppes* […] *pour le Piano Forte*[57] — e dalle citate strenne musicali della Ricordi del 1836 e del 1837. Tuttavia non è questo l'aspetto più interessante di queste pubblicazioni che rivelano piuttosto un adeguamento alle consuetudini editoriali delle strenne letterarie e dei periodici dell'epoca — in effetti uno degli aspetti caratteristici dei frontespizi musicali fino a queste date è la mancanza di elementi iconografici — quanto piuttosto quello di rappresentare i gusti musicali più correnti e una delle porzioni di questo repertorio che diventerà in seguito preponderante e caratteristica. La prima strenna di Ricordi raccoglie due arie d'opera, una romanza di Bellini e una di Donizetti,[58] la celebre *Tarantella napoletana* (*La danza* da *Soirée musicale*, 1835) di Rossini, l'arietta in dialetto veneziano, *La notte xe bela* di Perucchini e il canto d'un trovatore, *Rondinella pellegrina* di Luigi Mauri. Nella seconda figurano oltre ad alcuni brani per pianoforte di Carl Czerny, ariette e canzonette di Coccia, Coppola e Gerli, una «cavatina» di Maria Malibran, un altro canto del trovatore, questa volta di Luigi Gordigiani (1806–1860),[59] quindi *Il grido del Beduino* di Pacini, *La gondoliera sviz-*

[57] A*lmanach pour l'année 1836*, chez Epimaque et Pascal Artaria, Milan VI 1836. La coperta è divisa in vari scomparti, in ognuno dei quali una vignetta con scene carnevalesche.

[58] Di Bellini una romanza dai *Puritani* e *Sogno d'infanzia*, di Donizetti la barcarola da *Marin Falliero* e *Il rinnegato.*

[59] Autore interessante per le sue scelte poetiche: oltre ai celebri stornelli fiorentini musicò testi di Schiller, Maffei, Cottrau.

zera di Ricci [?] e *Il cosacco del Volga* di Vaccaj, rappresentativi questi ultimi tre dell'aspetto più curioso del repertorio, che scivola verso il *kitch*. Le scelte manifestano il preponderante interesse per i sottogeneri segnati da quel realismo e interesse per il colore locale rivelatori, a loro volta, della sensibilità salottiera e borghese dell'età ormai pienamente romantica.

Particolari eventi editoriali alla fine degli anni '30, fra i quali va ricordata la concorrenza che sopravvenne con l'avvento della casa editrice Lucca nel 1825, sembrano focalizzare le caratteristiche della produzione di romanze e codificare consuetudini letterarie, musicali e iconografiche pienamente significative di quest'epoca. Si tratta delle tre fortunate raccolte donizettiane, edite a Napoli, a Parigi, a Lipsia, a Milano[60] e oggetto dell'attenzione di musicisti stranieri (di Liszt ad esempio):[61] *Nuits d'été à Pausillipe* (R9851–9862 1837), *Soirées d'automne à l'Infrascata* (R10622–10768 1838) e *Rêveries Napolitaines* (R11261–11266, 1839–40 e L2123–2129, 1839 ca.), in cui figurano quei soggetti letterari particolari che danno luogo ai sottogeneri peculiari della lirica romantica italiana. Nella *Rêveries*, ad esempio, oltre al *Trovatore in caricatura,* troviamo testi che rappresentano aspetti realistici di vita quotidiana borghese e popolare (come ne *Il pescatore* una barcarola su una poesia tradotta di Schiller, e *La ninna nonna* [sic] su testo di Achille de Lauzières), o anche forti venature sentimentali ed esotiche, come ne *L'addio* di Felice Romani*, L'ultima notte di un novizio* e *La sultana* di Leopoldo Tarantini. Nelle *Nuits d'été* figurano presenze apparentemente più remote, quali *Le crêpuscule* (nota anche come *L'aube naît*) di Victor Hugo e *L'alito di Bice*, un'anacreontica molto diffusa di Giovanni Meli (1740–1815), qui tradotta da F. Puoti in italiano dall'originale siciliano.[62] Nelle *Soirées* e nelle *Nuits* si notano anche testi in napoletano: *Quann'a lo bello mio voglio parlare* e *Me voglio fa' na casa*, una tipica tarantella rappresentante dell'«autentica» canzone popolare, o meglio, dell'interesse manifestato dagli autori per le musiche etniche o di tradizione folklorica. In una di queste edizioni milanesi troviamo anche una delle prime illustrazioni a me note, allusive del contenuto dei testi.

L'edizione della Lucca delle *Rêveries napolitaines, sei ballate* costituisce un caso davvero particolare che può ben figurare nella collezione di un bibliofilo: l'elegante frontespizio con cornice è inciso da Leone Zucoli e all'interno del volume è inserita una pregevole tavola litografica anonima. In un'ambientazione naturalistica — il golfo di Napoli con Vesuvio fumante, pino marittimo e rovine classiche — un gruppo di personaggi in costume folkloristico e un frate, simbolo della religiosità popolare come nei *Promessi sposi,* ascoltano un trovatore in foggia ottocentesca che canta accompagnato dal mandolino; accucciato ai suoi piedi dorme un cane, tratto realistico di vita quotidiana (fig. 3). Sono questi degli autentici *topoi* dell'iconografia «pittoresca», derivati dalla tradizione editoriale delle vedute miranti a suscitare l'immediato riconoscimento di luoghi caratteristici e quindi il coinvolgimento sentimentale dell'osservatore, tradizione particolarmente diffusa nell'Ottocento dai *reportages* illustrati, dalle guide turistiche e dai *Voyages pictoresques et romantiques.*[63] Ma l'autentico valore dell'illustrazione sta anche nel fatto di non costituire più un mero elemento decorativo,[64] ma di interpretare e rendere visibili, in sintesi, gli elementi peculiari di questa prima produzione romantica.

[60] Sulle edizioni di queste raccolte donizettiane cfr. il cit. catalogo redatto da CAGLI, *La musica vocale da camera*, pp. 230–242.

[61] FRANZ LISZT, *Nuits d'ete a Posillipe. Trois amusements pour piano sur les motifs de l'Album de Donizetti*, Schott, Magonza 1839.

[62] Di questo testo esiste anche una traduzione in dialetto veneziano effettuata da Antonio Lamberti, con il titolo *El fià*, musicata da ANTONIO BUZZOLLA, *Mattinata a Venezia. Raccolta di ariette veneziane*, L11851–11862, 1859; ristampato anche da Ricordi con i nn. 57557–57569.

3.2 Il «pittoresco», il turismo e la musica popolare

Uno dei fenomeni sociali che ha influito non marginalmente su aspetti dell'editoria, sulla pittura paesaggistica e sulle edizioni musicali qui analizzate, fu quello del turismo che nel corso dell'Ottocento da *élite* divenne di massa nel giro di qualche decennio, determinando nel contempo mutazioni nella produzione e nella identità della letteratura di contorno al fenomeno *tout court*. I *reportages* illustrati e gli album con tavole incise e poi litografiche messi in commercio nei primi decenni del secolo, seguivano la tradizione di matrice enciclopedica della divulgazione documentaria di immagini di monumenti storici, erano destinati ad un pubblico elitario e avevano la funzione di guide scientifiche. Esemplari a questo proposito risultano l'album *Lombardia pittoresca* di Giuseppe Elena[65] e le due raccolte di tavole della Ricordi con vedute di Firenze e Venezia ad opera di Viganò di cui, tra l'altro, balza agli occhi l'assenza dell'elemento naturalistico. Fu il subentrare dell'*imaginaire* romantico a determinare dei radicali cambiamenti e a dare l'avvio ad una serie di fenomeni interagenti. I *Voyages pittoresques*, sorta di guide turistiche che ebbero grande diffusione dopo le campagne napoleoniche, sono infatti improntati da tutt'altri criteri: qui non è tanto la documentazione scientifica l'obiettivo finale, bensì

[63] Per la contestualizzazione e storicizzazione del tema cfr. RAFFAELE MILANI*, Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, Roma–Bari 1996.

[64] Come poteva succedere anche per i manoscritti, non raramente messi in commercio dalla stessa Ricordi con frontespizi decorati con eleganti illustrazioni realizzate con *clichées*.

[65] ELENA GIUSEPPE, *Lombardia pittoresca o disegni di ciò che la Lombardia chiude di più interessante per le arti, la storia, la natura. Levati dal vero da Giuseppe Elena con le relative illustrazioni appositamente scritte dai Professori Cesare Cantù e Michele Sartorio*, Antonio Fortunato Stella e Figli, Milano 1836, 2 voll.

la narrazione di luoghi, di civiltà, di situazioni e storie particolari e di personaggi tipici effettuata con quella partecipazione emotiva in grado non solo di interessare e mettere a conoscenza il visitatore dei luoghi, ma anche di suscitare lo stesso coinvolgimento emotivo e stimolare nel lettore il desiderio di vedere realmente, di intraprendere il viaggio. Fra le conseguenze più tangibili di questi fenomeni vanno segnalati l'affermarsi di stereotipi figurativi e l'insorgere di aspettative "immaginarie" da parte del lettore e del pubblico di visitatori. I «luoghi comuni paesaggistici» sorgono e si affermano nel corso del secolo come necessità di costituire delle situazioni logistiche di riferimento garanti del riconoscimento da parte dell'*imaginaire* collettivo e costituiscono stereotipi in grado di ambientare sinteticamente e inequivocabilmente il luogo o la situazione esperita, come si riscontra ancora oggi nella cartolina e nel souvenir.[66] E se «il pittore di storia era dunque quasi obbligato per rendere gradito, dunque vendibile, il suo dipinto, alla presenza di un "segnale" di riconoscibilità per avvicinarlo al pubblico più vasto»,[67] certamente anche gli editori interessati al mercato popolare e turistico si comportarono analogamente.

Soggetti della lirica per musica ottocentesca, diffuse concezioni storico-musicologiche e particolari consuetudini editoriali che possono sorprendere per la loro stranezza o per il configurarsi e perdurare del loro carattere di stereotipo, trovano invece una precisa ragione in questo contesto di eventi e fenomeni. Nel *Viaggio romantico pittorico delle provincie occidentali dell'antica e moderna Italia* (1824) di Modesto Paroletti,[68] l'editore avverte il lettore che «sarà particolare vaghezza del Viaggio Romantico Pittorico, lo scorgervi chiamate a paro le memorie di epoche, leggi, arti e costumi affatto diversi; dal cui dotto paragone dovranno scaturire riflessioni e pensieri importanti […] e a soddisfare la comune curiosità».[69] La guida storico-turistica è illustrata con splendide litografie di gusto romantico in cui sono rappresentati paesaggi italiani con monumenti, rovine, castelli, ambientati in una natura spesso selvaggia e animati da personaggi popolari o scenette di «genere». Nel testo la guida illustra al viaggiatore anche i costumi locali degli abitanti, fornisce dettagli sui dialetti, sulle consuetudini particolari, sulle feste sacre e profane e si può notare in questo contesto quell'interesse per aspetti di vita sociale umile e quotidiana che

[66] Su questi temi è di grande interesse il saggio di MARIA ANTONELLA FUSCO, *Il «luogo comune paesaggistico» nelle immagini di massa*, in *Storia d'Italia*, Annali 5: *Il paesaggio*, a cura di Cesare De Seta, Einaudi, Torino 1982, pp. 753–801, da cui sono state tratte queste note che riportano sinteticamente quello che in effetti fu un processo tutt'altro che semplice e lineare, bensì estremamente vario e complesso, come ben delinea Fusco.

[67] FUSCO, *Il «luogo comune paesaggistico»*, p. 797.

[68] MODESTO PAROLETTI, *Viaggio romantico pittorico delle provincie occidentali dell'antica e moderna Italia dell'avvocato Modesto Paroletti, opera adorna di vedute prospettiche litografiche tratte dal vero*, Dalla Stamperia Litografica di Felice Festa, Torino s. d. [1824–1834], 3 voll.

[69] PAROLETTI, *Viaggio romantico*, I, *Introduzione*.

in quegli anni va orientandosi verso la denuncia e l'appello morale. Uno dei tipi caratteristici sui quali, ad esempio, la guida si sofferma è quella dello spazzacamino[70] che, per la sua carica di pateticità, diverrà uno dei soggetti di «genere» più trattati sia dalla pittura coeva,[71] sia dalla letteratura e dalla poesia romantica e non si può tralasciare a questo proposito la romanza su questo soggetto di Giuseppe Verdi sul testo di S. Manfredo Maggioni, nella pregevole edizione Lucca del 1845 illustrata da Roberto Focosi (fig. 4).

Il *Voyage pittoresque en Italie* di M. Paul de Musset (1850)[72] costituisce una interessante fonte documentaria relativa alle notizie circolanti sulla musica dei vari luoghi da visitare, sugli spettacoli popolari e teatrali e sulle vicende di cantanti e personaggi famosi del teatro. Il soggiorno a Napoli — «véritable berceau de la musique italienne»[73] — diviene l'occasione per esporre un capitolo di storia della musica, ovvero una serie di luoghi comuni di vasta e radicata diffusione sulla mitica scuola napoletana, descritta dall'antichità sino al momento di quello che allora era ritenuto il sommo apice: l'opera rossiniana. Di Venezia — città che per l'immaginario collettivo europeo rappresentava il luogo romantico per eccellenza per la sua natura particolare, le sue leggende, la sua storia e i suoi personaggi caratteristici — si ricordano i gondolieri *chanteurs* che avevano affascinato generazioni di illustri visitatori della città lagunare, da Rousseau a Wagner. La testimonianza assume qui tratti più originali rispetto a quella tradizionale e quasi leggendaria, che descrive i gondolieri mentre vogano lungo i canali veneziani cantando alternativamente le ottave della *Gerusalemme liberata* del Tasso. De Musset narra infatti di *ensembles* che improvvisano in coro sia per loro divertimento, sia su richiesta e a pagamento; per un *napoléon d'or* sono disposti ad esibirsi anche per alcune ore: «Guidés par le seul sentiment de l'harmonie, ces hommes ignorants composent leur parties de basse, de tierce et de quinte sans qu'un accord faux blesse jamais l'oreille».[74] I generi menzionati sono barcarole e canzonette in dialetto veneziano su soggetti amorosi e commoventi. La testimonianza trova dei precisi riscontri. Nella raccolta *Venezia, canzoni nazionali della laguna* di Giacomo Bortolini edita da Ricordi nel 1872[75] figura una composizione, il *Canto antico del gondolier sul poema di Torquato Tasso*, che sembra corrispondere parzialmente alla descrizione del de Musset: il brano si articola nel

[70] PAROLETTI, *Viaggio romantico*, III, pp. 42–45.

[71] Si vedano le versioni del Molteni e cfr. MAZZOCCA, *Arte e rivoluzione. Nuove frontiere espressive negli anni quaranta*, in *Milano dalla Restaurazione*, pp. 165–217 e ID., *L'illustrazione romantica*, p. 401.

[72] PAUL DE MUSSET, *Voyage pittoresque en Italie. Illustration de Mm. Rouargue Frères*, Belin-Leprieur et Morizot, Paris, s. d. [1854], 2 voll.

[73] DE MUSSET, *Voyage pittoresque en Italie*, II, p. 371.

[74] DE MUSSET, *Voyage pittoresque en Italie*, I, pp. 432–434: 432.

[75] GIACOMO BORTOLINI, *Venezia. Canzoni nazionali della laguna*, R42617–42628, 1872 ca.

succedersi di parti dialettali (sui consueti temi amorosi) cantate dal coro su semplici accordi di terze e quinte, per l'appunto, e parti solistiche sul testo dell'ottava tassiana *Intanto Erminia in fra l'ombrose piante*: una commistione di generi — il notturno veneziano di gusto romantico-sentimentale e quello ritenuto di tradizionale «popolare» — congegnata ad arte.[76] La stessa veste editoriale della raccolta di Bortolini si configura proprio come un souvenir, cioè come oggetto confezionato sia per attrarre e stimolare la curiosità del viaggiatore, sia per costituire una testimonianza e un ricordo del luogo visitato e delle sue attrattive. Le luci occhieggianti dalla litografia a colori sul frontespizio dell'edizione con gondole addobbate e illuminate, costituiscono ulteriori messaggi per il viaggiatore di passaggio (fig. 5). Se trent'anni prima le raccolte «pittoresche» di Rossini, Mercadante e Donizetti costituivano pagine di autentica musica cameristica e, nel contempo, testimonianze nuove ed originali, di quel particolare gusto romantico, sensibile ad aspetti realistici, tradizionali e popolari della musica italiana, gusto sollecitato dalla curiosità e dal grande interesse dimostrato da generazioni di illustri viaggiatori stranieri per le tradizioni e il patrimonio storico e culturale italiani[77] — basti pensare a Stendhal — a queste date, cioè dopo la metà del secolo, la grande produzione di raccolte di «canti popolari» risulta ormai fortemente pilotata dalla cultura turistica, e cioè risulta ormai evidente l'esito delle operazioni di mercato condotte dalle case editrici musicali, volte ad assecondare le aspettative di un pubblico estremamente vasto e popolare.

3.3 Musica popolare

L'esortazione da parte di intellettuali e letterati a rifarsi alla cultura popolare e alle tradizioni italiane, nelle loro differenti configurazioni locali, come fonte inesauribile di ricchezza di pensiero, di esempi di moralità, di conoscenza, è uno degli aspetti più ricorrenti e macroscopici della poetica romantica fin dalle sue origini, così come è noto che sulle basi di questi interessi e di queste ricerche si innestarono ben presto gli ideali risorgimentali. Relativamente alla musica si ricordano alcune delle raccolte di testi di canti popolari di Jacopo Vincenzo Foscarini (1844),[78] Nicolò Tommaseo (1841)[79] e Angelo Dalmedico (1848),[80] ricercatori che definirono le loro sillogi «volumi di storia viva e parlata», «espressione […] di sentimenti naturali o sulla natura innestati da inveterate opinioni», segnale di quella «somiglianza che fa pensare con gioja all'uniformità del sentire e all'antica intima corrispondenza tra i popoli dell'italiana penisola». Anche se animate da questo entusiasmo queste ricerche procedettero in maniera tutt'altro che semplice e lineare, producendo inaspettati fattori collaterali.

Ritornando alle edizioni delle raccolte donizettiane o alle *Serate italiane* di Mercadante,[81] che trovano entrambe nella *Soirée musicale* di Rossini[82] l'immediato antecedente, va detto che queste costituiscono un punto di convergenza nel quale sono individuabili almeno altre due tendenze, alimentate da differenti fattori: quella delle composizioni che elaborano l'elemento popolare e invece quella dei «canti popolari» originali. Gli album donizettiani, che a volte si presentano nel titolo come raccolte di ballate, connotandosi in tal modo come generi romantici per eccellenza,[83] sono in effetti

[76] Il testo sembra descrivere una situazione allettante della quale lo stesso turista può essere fruitore. Vale la pena inoltre di osservare che la fonte musicale citata, oltre a corrispondere alla testimonianza del de Musset, riporta un rarissimo esempio di melodia su versi tassiani. Su questi temi cfr. almeno GIOVANNI MORELLI – ELVIDIO SURIAN, *Contagi d'Erminia*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di Maria Antonella Balsano e Thomas Walker, Olschki, Firenze 1988, pp. 165–205 e ROBERTO LEYDI, *Erminia monta in gondola*, in *Tartini. Il tempo le opere*, a cura di Andrea Bombi e Maria Nevilla Massaro, Società Editrice il Mulino, Bologna 1994, pp. 417–442.

[77] Anche questo fenomeno ha radici lontane: si pensi ad esempio alla scoperta delle canzonette dialettali veneziane settecentesche da parte di musicisti e intellettuali quali Rousseau, Goethe, Hasse (che ne fece pubblicare varie a suo nome a Londra, presso John Walsh nel 1742 e nel 1744) o Mayr. Per una sintesi storica relativa al genere, al le fonti e ai personaggi coinvolti cfr. *Canzoni da battello (1740–1750)*, a cura di Sergio Barcellona e Galliano Titton. Introduzioni di Manlio Cortellazzo e Giovanni Morelli, Regione del Veneto – Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1990, 2 voll.

[78] JACOPO VINCENZO FOSCARINI, *Canti pel popolo veneziano*, illustrati con note da Giulio Pullé, Tipografia Gaspari, Venezia 1844 (rist. anast. Forni, Sala Bolognese 1974).

[79] NICOLÒ TOMMASEO, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, Stabilimento Tipografico Enciclopedico di Gerolamo Tasso, Venezia 1841.

[80] ANGELO DALMEDICO, *Canti del popolo veneziano per la prima volta raccolti ed illustrati da Angelo Dalmedico, opera che può continuarsi a quella dei canti popolari toscani, corsi, illirici e greci del cittadino N. Tommaseo,* Andrea Santini e Figlio, Venezia 1848; rist. anastatica con aggiunte delle pagine modificate nella seconda edizione del 1857, a cura di Alberto Cirese, Edizioni del Gallo, Milano 1967.

[81] SAVERIO MERCADANTE, *Serate italiane*, Pozzi, Mendrisio l. n. 223–234 e R6000*–6011*, L2141–2152 (1839). Contiene: *Il desiato ritorno* (barcarola *Vieni la barca è pronta*); *La primavera* (canzonetta *Tornan le fronde al bosco*); *L'asilo al pellegrino* (canzone del Trovatore *Date asilo al pellegrino*); *Il pastore svizzero* (tirolese *Allor che scherza aprile*); *La serenata del marinaio* (*L'estrema volta è questa*); *Il zeffiro* (polacca *Com'ora o zeffiretto*); *Il lamento del moribondo* (romanza *Non scordar gli estremi accenti*); *La zingarella spagnuola* (bolero *Ogni donna)*; *La pesca* (duetto *Quanto è bella)*; *Il brindisi* (duetto *Evviva! Si canti*); *La caccia* (duetto *Alla caccia, squilla la tromba*); *Il galop* (duettino buffo *Il re della danza*). Venne pubblicata anche da Canti a Milano e a Napoli con il titolo *Soirée italienne. Album lyrique*, da B. Girard et C.ie, s. d.

[82] R32081 e R45847. Contiene: *La promessa: Ch'io mai vi possa lasciare*, *Il rimprovero: Mi lagnerò tacendo*, *La partenza: Ecco quel fiero istante* (su testi di Metastasio), *L'orgia: Amiamo cantiamo le donne e i liquor*, *L'invito: Vieni o Ruggero*, *La pastorella delle Alpi: Son bella pastorella,* tirolese, *La gita in gondola: Voli l'agile barchetta*, barcarola*, La danza: Già la luna è in mezzo al mare*, tarantella, *La regata veneziana: Voga o Tonio benedeto*, notturno (tutti su testi di Carlo Pepoli), *La pesca: Già la notte s'avvicina* (testo di Metastasio)*, La serenata: Mira la bianca luna*, *Li marinari: Marinaro in guardia sta* (testi di Carlo Pepoli).

[83] BERCHET, *Sul «Cacciatore feroce»*, p. 447 segg.

romanze da camera in italiano o in francese sui soggetti più caratteristici di questa produzione, soggetti in cui l'esperienza di realtà locali, popolari o ritenute tali, è colta come vissuto, come emozione, come ricordo, come suggestione a sua volta condizionata da racconti, da precedenti impressioni, da leggende, da miti e quindi espressa in quel linguaggio letterario e musicale «colto» in grado di evocare quelle stesse sensazioni, e altre ancora, ai frequentatori dei raffinati salotti europei. Ora se da una parte è innegabile che questi repertori possono riflettere i modi in cui «il grande flusso di musica dalle campagne (dalle valli, dalle isole) passi alle strade delle città indi ai salotti e ai teatri d'opera»[84] e conseguentemente l'impulso e la vitalità che l'etnomusicologia trasse da questa congerie di fenomeni ottocenteschi,[85] d'altra parte va chiarito che la grande produzione di raccolte musicali con riferimenti alle tradizioni musicali popolari pubblicate a Milano dagli inizi degli anni '40, non ha molto a che vedere con l'interesse documentario per queste tradizioni: a giocare ruoli fondamentali qui è invece la suggestione coinvolgente artefici e fruitori.[86] L'interesse che oggi possono suscitare questi «canti» o «romanze popolari» sta piuttosto nel fatto di costituire allora un genere nuovo, di notevole ed immediato successo per i ruoli dirompenti che ebbe nei confronti del classicismo e dell'accademismo e per aver saputo interpretato quel gusto borghese dal quale oggi è possibile comprendere una delle funzioni delegate all'arte, alla musica e al popolare dai nostri antenati più prossimi.[87]

L'editoria musicale milanese comprese subito queste nuove aspirazioni e tendenze e, con la collaborazione degli artisti, promosse una larga produzione di «canti e romanze popolari» sempre più accondiscendente alle aspettative del vasto pubblico e del turista italiano e straniero. Ed ecco che fin dall'inizio degli anni '40 si assiste alla vasta diffusione di raccolte di romanze «popolari» formate da una congerie di elementi propri sì dell'immaginario comune, ma avulsi di fatto da referenti realistici: «autentici»

[84] ROSSANA DALMONTE, *Trascrizioni, variazioni e fantasie italiane di Liszt*, «Musica/Realtà», XVI/42 1993, pp. 57–77: 75.

[85] Su questi temi cfr. ROBERTO LEYDI, *La canzone popolare*, in *Storia d'Italia,* IV: *I documenti. 2*, Einaudi, Torino 1973, pp. 1181–1264 e ID., *L'altra musica: etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Giunti-Ricordi, Milano 1991, in particolare pp. 129–186.

[86] L'attenzione all'«autenticità» dei brani poteva dipendere da vari fattori o dagli intenti del singolo curatore. Ad esempio nei *Canti popolari romaneschi raccolti e corredati d'accompagnamento di pianoforte* da Filippo Marchetti, R34230, l'autore afferma che «nel raccogliere e coordinare questi *canti popolari romaneschi* ebbe particolarmente di mira di nulla aggiungervi del mio; e nel mettervi l'accompagnamento di pianoforte ebbe cura di non alterare il carattere e l'originalità con malintese armonie» (p. 26). Del tutto interessanti risultano poi le brevi note relative, ad es., ai canti, alla pronuncia dei testi dialettali o ad aspetti dell'improvvisazione.

[87] Come suggerisce DALMONTE, *Trascrizioni, variazioni*, p. 75.

pescatori di Sorrento o giardinieri di Napoli che cantano in francese,[88] testi originariamente siciliani tradotti prima in italiano e poi fatti passare per tradizionali in dialetto veneziano,[89] gondoliere svizzere, gondolieri in costumi romaneschi e via dicendo (fig. 6). Nei cataloghi della Ricordi e della Lucca fra le «Ariette, melodie, romanze…» non si contano gli album con titoli allusivi a realtà locali o regionali. Vi sono rappresentate pressoché tutte le città italiane: Bologna,[90] Genova e la sua regione,[91] Firenze con le celebri raccolte di Gordigiani,[92] Roma,[93] Como[94], Bergamo,[95] solo per fare qualche esempio. Napoli e Venezia rappresentano poi due casi eccezionali che andrebbero trattati a parte per la ricchezza e varietà del materiale reperibile. In tutti questi album il titolo è un elemento quasi soltanto evocativo in quanto all'interno vi si trovano brani che per lo più non hanno relazione alcuna non solo con la musica popolare locale, ma neppure con quell'identità territoriale. Come nel caso delle *Rêveries,* delle *Soirée musicale*, delle *Serate italiane*, nel medesimo album si trovano dei brani riferibili a differenti luoghi: gondoliere veneziane assieme a barcarole napoletane, a boleri, a ballate, a ninne nanne, a stornelli, a tarantelle, a tirolesi, a siciliane, a romanze sentimentali e canzonette dialettali. Ai luoghi comuni spesso ricorrenti nei testi e che rendevano facilmente individuabile il sottogenere allora come oggi — la barcarola veneziana è caratterizzata da inviti amorosi in ambientazioni notturne e dalla rima luna-laguna, quella napoletana dalle figure dei pescatori, le tirolesi da pastori e pastorelle, le savojarde da accenni alle Alpi, le ballate da narrazioni con castelli misteriosi, pellegrini, trovatori e menestrelli, i boleri da riferimenti alla Spagna, le tarantelle da richiami alla danza popolare partenopea e così via — corrispondevano degli streotipi musicali, variamente e a volte raffina-

[88] In VINCENZO CAPECELATRO, *Echo de Sorrente album. Sept romances françaises et italiennes, un nocturne et un trio*, R12215–12224, 1841–42, in testa a *Le pêcheur de Sorrente* si legge: «On a imité dans ce Nocturne deux chantes populaires Napolitaines».

[89] I testi di *El Zenzamin: Zenzamin de far*, di *L'ava: Dime aveta bonoriva* (entrambe in ANTONIO BUZZOLLA*, Canzonette veneziane*, R24621–24622, 1852) e di *El fià: Delizioso profumeto* (in ID., *Mattinata a Venezia*, L11859 e R57565), sono traduzioni in dialetto veneziano effettuate da Antonio Lamberti di liriche composte in siciliano da Giovanni Meli (1740–1815); per altri dettagli cfr. il mio *Le canzoni in dialetto veneziano di Antonio Buzzolla*, in *Antonio Buzzolla. Una vita musicale*, pp. 327–369 : 328 e 366.

[90] FABIO CAMPANA, *Omaggio a Bologna,* R43007–43012.

[91] ANGELO MARIANI, *Eco delle riviere di Genova*, L12212, ID., *Il Trovatore della Liguria,* L9529, ID., *Care memorie della Liguria*, L11580.

[92] LUIGI GORDIGIANI, *Serata alle Cascine*, L7332, ID., *I tre gigli di Firenze*, L9311, ID., *Firenze*, L10263, ID., *Il sasso di Dante*, L10300, ID., *Il campanile di Giotto*, L10329, ID., *In riva all'Arno*, R19446–19455, ID., *Ispirazioni fiorentine*, R24174–24181.

[93] FABIO CAMPANA, *Souvenir de Rome*, L7026- 7031 1848 ca., FILIPPO MARCHETTI, *Ricordi di Roma*, L14269 1863 ca., ID., *A Roma*, L16594 1866 ca., di ALFONSO GUERCIA, *Una primavera a Roma*, R43148-43153.

[94] FABIO CAMPANA, *Souvenir del lago di Como*, R40903-08.

[95] GIUSEPPE BOZZELLI, *Un saluto a Bergamo*, L26937.

tamente, elaborati: le barcarole sono generalmente in ritmi ternari e hanno un accompagnamento arpeggiato per dare l'idea del moto ondulatorio dell'acqua, nelle «gondoliere» troviamo frammenti melodici che riproducono il tipico motto del gondoliere «voga, voga»,[96] nelle spagnole il ritmo del bolero, nelle tirolesi l'uso dello *jodler*, per non dire delle ninne nanne e delle tarantelle.

Se le romanze con riferimenti al colore locale sono inglobate nella sezione dei cataloghi relativa alla musica da camera vocale, i «canti popolari» della Toscana, di Napoli, di Venezia, di Roma e Milano possono essere invece raccolti in sezioni particolari. Gli elementi che caratterizzano questa porzione di repertorio in rapporto alla precedente sono apparentemente facili da individuare: il dialetto locale e un maggior interesse per l'aspetto popolare «autentico». Si tratterebbe delle raccolte di quelle melodie o canti di tradizione etnica, utilizzate dalla musica "colta" per quelle elaborazioni di cui abbondavano i repertori ottocenteschi, vocali e strumentali, in tutt'Europa. In effetti la situazione si presenta più complessa da definire di quanto possa sembrare e dei confini precisi non sono tracciabili, semmai è possibile delineare il modo in cui l'editoria musicale milanese si muove comprendendo delle diffuse tendenze, cogliendo delle occasioni, promuovendo dei generi. Le famose raccolte di Francesco Florimo e di Vincenzo De Meglio edite da Ricordi e da Lucca sono piuttosto tarde, degli anni '50 e sembrano usufruire del successo già consolidato e della diffusione internazionale delle melodie napoletane sia ad opera dell'editoria napoletana,[97] sia delle elaborazioni vocali e strumentali che su di esse avevano effettuato famosi musicisti,[98] promuovendone ulteriori diffusioni e utilizzi. I primi *Canti popolari toscani* di Luigi Gordigiani vennero editi nel 1844 (R15508–15513)[99] e a questi fecero seguito altre raccolte analoghe e degli album di romanze nel cui titolo vi sono riferimenti a Firenze o ai luoghi circostanti.[100] In effetti questi canti popolari si ispiravano sì ai testi e alle forma dei tradizionali stornelli toscani, ma la musica era composta pressoché *ex-novo* dal musicista, come ben sapevano i contemporanei,[101] tanto che nel catalogo della Lucca le stesse raccolte figurano sia nella sezione della lirica da camera sia in quella dei canti propriamente originali.

La canzone popolare veneziana costituisce un caso a parte verso il quale l'editoria milanese dimostrò un subitaneo interesse: nel 1840 la Ricordi di sua iniziativa si fa promotrice della pubblicazione della prima *Raccolta di canzonette popolari veneziane* (R12251–12276), messa in commercio in una elegante veste editoriale sul cui frontespizio figura una vignetta litografica di Carré raffigurante una gondola su di uno scorcio di Venezia: un *flash* veneziano cartolinistico ancor oggi diffusissimo.

Ciò che può sembrare sorprendente è il contenuto della raccolta: si tratta infatti di brani assai famosi, alcuni diffusi in tutt'Europa,[102] che rappresentano perlopiù il repertorio accademico e preromantico per eccellenza al quale si è fatto accenno più sopra, e qui riproposto come prototipo della canzone popolare. La raccolta contiene canzonette in veneziano — fra le quali la famosissima *Biondina in gondoleta*, qui attribuita a Mayr,[103] *Tiolemo su el fagoto*,[104] il *Canto de' gondolieri veneziani* sulle ottave della *Ge-*

[96] Costituito da note tenute a lungo sopra l'accompagnamento strumentale sulla sillaba «Ah!» o dal salto di ottava sulla parola «Voga!». Se ne veda un es. nella canzone *Il gondoliere*, in GAETANO PALLONI, *Eco del cuore. Album vocale*, Tito di G. Ricordi, Milano s. d., l. n. 36296, 1865 ca., pp. 29–35.

[97] I *Passatempi musicali* (Reale Litografia Militare, Napoli, s. d. [1825]), *Le napolitane* e *L'eco del Vesuvio*, raccolte di canzoni napoletane, vennero edite a Napoli da Louis Guillaume Cottrau a partire dalla metà degli anni '20; le raccolte di Francesco Florimo (fra cui *Brezze marine*, Girard & C., Napoli s. d. [1845] e *I canti della collina*, Girard & C., Napoli s. d. [1844], risalgono ai primi anni '40; mentre a Milano Francesco Lucca non esitava a distribuire anche le edizioni napoletane *Santa Lucia*, L14653, 1864 ca.; *Cinquanta canzoni popolari napoletane*, raccolte da Vincenzo De Meglio, L37751, 1884; 6 raccolte di *Canti popolari napolitani*, a cura di Francesco Florimo: *Le montanine*, R25244–25253, 1853; *I canti della collina*, R25254–63; *Le brezze marine*, R25264–73, 1853; *Ischia e Sorrento*, R25274–25283, 1853; *Le napolitane*, R25284–25307, 1853; *Scelta di 12 canti popolari napolitani*, R30783, 1859. Mentre in queste antologie i brani risultano anonimi, in altre (*Raccolta di N. 15 canti popolari napolitani,* R30784–30798 1859, *Raccolta di 100 canti popolari napolitani*, R39822–39880, R41038–41049, R41050–41061 1867-1869, a cura di P. Labriola) figurano nomi di autori quali Mercadante, Federico Ricci, Biscardi, Labriola, De Mase, Coen, Rondinella, Roxas, De Giosa. Dopo il 1877 la Ricordi ripubblicò queste canzoni nei tre celebri volumi curati da Vincenzo De Meglio *Eco di Napoli. 150 celebri canzoni napolitane*, R44980, 45980, 93530.

[98] Alcuni casi veramente interessanti di melodie tratte da questo vasto e variegato repertorio e quindi elaborate da Liszt sono stati analizzati da ROSSANA DALMONTE, *Trascrizioni, variazioni*; il celebre *Carnevale di Venezia*, ad esempio, deriverebbe da un'aria settecentesca napoletana.

[99] Le raccolte di Gordigiani godettero di una notevole fortuna editoriale, vennero pubblicate anche a Parigi e a Londra. Vi furono anche delle edizioni postume.

[100] *Mosaico etrusco* R18148–18157 e 1846–47, *In riva all'Arno* R19446–19455 ecc.

[101] In una recensione alla raccolta postuma di *Canti popolari toscani: vol. I (38 canti) – II (29 canti)* (R39403–39404) pubblicata nella «Gazzetta musicale di Milano», XII/7 1866 (13 maggio) l'articolista a sigla F. mette in luce gli aspetti positivi dell'opera dello «Schubert italiano», opera alla quale si «modellarono tutti i compositori di cose da camera, perfino i migliori», ma sottolinea anche che di popolare in queste raccolte non c'è che il testo perché la musica «è creazione nuova, individuale e originalissima, di elegante tornitura, e artifizio squisito di modulazione».

[102] Cfr. ad es. il ms. cronologicamente anteriore, credo, al 1840, *Collezione di Canzoni Veneziane et Siziliane*, (D-MÜs = Münster, Westfalen, Santini Bibliothek, Sant. Hs 878), un'antologia di Fortunato Santini contenente alcuni dei brani e dei testi in veneziano presenti nell'edizione milanese (di Mayr, Perucchini, Vittorio Trento, Giuseppe Millico, G. B. Scharmann, e di anonimo), con altri in siciliano di Giovanni Meli.

[103] A Mayr vennero non correttamente attribuite dalla fine del '700 e nel corso dell'800 varie canzonette veneziane, fra le quali le famosissime *Biondina in gondoleta* e *Per carità Betina*, ma vedi qualche nota al proposito nel mio *Le canzoni in dialetto veneziano*, pp. 360–364.

[104] Una fonte del brano è costituita dal codice veneziano conservato alla Fondazione Levi (I–Vlevi, CF D 54) *N.° XII Canzonette da batello veneziane*, datato 1782, n. 10; un'altra da un altro manoscritto conservato a Venezia, Biblioteca del Conservatorio «B. Marcello» (I–Vc, Gius. B 43), in cui Angelo Baldan (1750 ca.–1803) figura essere l'autore; mentre in

rusalemme liberata, qui riportato con un «romantico» accompagnamento del pianoforte ad opera di Perucchini e altre su testi di Antonio Lamberti (1757–1832) e Pietro Buratti (1772–1832), poeti che usavano un dialetto tutt'altro che popolare, bensì di nobili tradizioni letterarie e teatrali[105] — e alcune ariette accademiche di Perucchini in italiano, sul genere di quelle pubblicate qualche anno prima da Artaria o da Ricordi stesso nell'Almanacco *Le ora di Euterpe* del 1827 «con fioriture del sig. Velluti». Da qui sembra prendere l'avvio la produzione delle canzoni e romanze in veneziano di musicisti quali Antonio Buzzolla, Samuele Levi, Giacomo Bortolini che utilizzano dei testi poetici ormai "classici" — immancabili sono i versi di Lamberti — o delle citazioni tratte dal repertorio folklorico, come s'è visto, per comporre in effetti autentiche romanze da camera negli stili di volta in volta correnti, non raramente ispirate alle musiche operistiche più note di Rossini, di Bellini e Donizetti, quindi di Verdi.[106] Va detto per inciso che esistevano delle alternative. Uno dei documenti più interessanti in assoluto a questo proposito che vale la pena di ricordare, è costituito da una raccolta veneta che ben rappresenta l'esigenza ideologica epocale di appropriazione del patrimonio artistico, storico o tradizionale, col fine di renderlo vivo, comunicativo e veicolo di messaggi per l'attualità. *Le voci del popolo* (1842) si configura come un'antologia di canti di tradizione popolare raccolti da Teodoro Zacco, i cui testi poetici vennero nuovamente composti e sostituiti a quelli originali da Antonio Berti.[107] Se la musica è di tradizione orale, o almeno così afferma il curatore,[108] il testo è nuovo, come dire che i messaggi verbali su temi e problemi attuali e di interesse comune proposti da Berti — «patrie glorie, religiose credenze e affetti propri di esso [popolo]», afferma l'autore dei testi e in effetti troviamo

Canzoni da battello, I, p. 22, Sergio Barcellona, sulla base di altre fonti, attribuisce la composizione alla nobile veneziana, dilettante di musica, Teresa Venier de Petris.

[105] La figura di Lamberti, autore del testo della *Biondina in gondoleta*, era quasi leggendaria: così ne scrisse Melchiorre Cesarotti «il dialetto veneto può vantarne un esempio singolare nelle poesie di Antonio Lamberti, che non solo nei soggetti familiari e scherzevoli, ma […] anche nei toccanti, nei delicati e nei filosofici portò il suo idioma vernacolo a una tal eccellenza poetica che non teme il confronto dei poeti più celebri delle lingue nobili, e ci fa sentir al suo grado Anacreonte, Petrarca e La Fontaine». Dal *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana*, in *Opere dell'Abate Melchior Cesarotti padovano*, Tip. della Società Letteraria, Pisa 1800[3], visto in *Discussioni linguistiche del Settecento*, a cura di Mario Pupo, UTET, Torino 1966[2], pp. 301–489: 309.

[106] È poi interessante osservare che anche successivamente, e cioè verso la fine del secolo, la produzione di canzoni veneziane fu tutt'altro che spontanea voce del popolo, bensì indotta da ragioni particolari. Cfr. RICCARDO CARNESECCHI, *La canzone veneziana tra Ottocento e Novecento e il concorso per la festa del Redentore*, in *Quel che ghe vol. Le canzoni del Redentore (1866–1935)*, a cura di R. Carnesecchi, Neri Pozza, Vicenza 1995, pp. 11–25.

[107] *Le voci del popolo.* Canti popolari.

[108] La raccolta è stata rinvenuta da LEYDI, *Erminia monta in gondola*, pp. 431–433. Di ogni brano il curatore riporta prima qualche verso del testo originale, quindi il testo nuovo. La seconda parte del volume comprende la musica con i testi nuovi.

una folla di personaggi in preda alle difficoltà della vita: la derelitta, la fidanzata e la madre disperata del soldato, l'invalido di guerra, il contrabbandiere, il disertore, raccontati a volte in una dimensione non soltanto intima e di impatto emotivo, ma anche epica e con la dignità di soggetto storico[109] — sono introdotti tramite un mezzo suadente e penetrante: la musica tradizionale «legata forse a quella de' menestrelli [che] rimonta ad epoche anteriori alla nostra civiltà letteraria»,[110] dunque musica già nota, familiare e patrimonio comune da tempi immemorabili. A differenza della raccolta di Ricordi, che costituisce un *revival* di successi popolari, qui alla musica viene affidato il ruolo di veicolo collaudato, garante della ricettività del messaggio verbale, il quale è anche patriottico in quanto etico e ideale come quelli affidati ai miti di Venezia raffigurati nella pittura storica romantica o narrati nei libretti e rappresentati sulle scene dei teatri d'opera.

Fanno sempre parte di questo filone «popolare» e realistico, le canzoni presenti sia nelle raccolte di romanze, sia in quelle di «canti popolari», che elaborano brevi melodie o grida dei venditori ambulanti o di lavoratori — quasi simboli viventi per il viaggiatore occasionale del «buon selvaggio» locale — che praticano attività umili e caratteristiche. I soggetti di queste canzoni hanno una tradizione risalente almeno a quella del «pittoresco» — suscitarono persino la curiosità di Metastasio[111] e se ne trovano anche fra le canzoni da battello[112] — e riguardano personaggi particolari, a volte patetici o in grado di suscitare curiosità o commozione, ritratti dalle strade e dalla vita quotidiana, come si riscontra anche nella poesia e nella pittura coeve. È già stato ricordato lo spazzacamino, ma sono rappresentate moltissime categorie di lavoratori: oltre ai frequentissimi gondolieri, pescatori e marinai, vi sono merciai, ortolani, vendistorie, spaccalegna, cacciatori, ciabattini, falegnami, venditori di fiammiferi e di lunari, lavandaie, carrettieri, corallari e via dicendo.[113] Assai frequente è la gentile fi-

[109] Cfr. BERTI, [*Introduzione*], p. 11. L'antologia presenta aspetti tali da meritare degli approfondimenti. Vale comunque la pena di far presente che i soggetti della poesia di Berti sono comuni a quelli della pitture di «genere» coeva.

[110] BERTI, [*Introduzione*], p. 14.

[111] PIETRO METASTASIO, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni sulla medesima* [1782], in ID., *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Mondadori, Milano 1947, 5 voll., II, p. 957–1117: 978 «Non v'è oratore che non canti; non alcun pubblico venditore di qualunque merce, che non sia costretto, per farsi intendere, o di adottare o di formarsi a capriccio qualche sua cantilena».

[112] Venditori di frutta: *Donne voleu meloni*, *El frutariol mia bella*; venditori di verdura: *El xe qua l'ortolan, L'ortolan con l'erbe fresche*, *L'ortolanello*; di fiori: *Xe qua el fiorer*, in *Canzoni da battello,* II, pp. 482–483, 194–195, 540–541, 476–477, 718–719, 414–415.

[113] Alcuni esempi: EMILIO BIANCHI DI FIRENZE, *Il vendi-storie*, R35308; GAETANO BRAGA, *Il canto della ricamatrice*, R39401; FABIO CAMPANA, *Lo spaccalegna* (testo di Pietro Welponer), L7027; LUCIO CAMPIANI, *Il ciabattino, scherzo*, L26992; CARLO CASTOLDI, *La canzone del mendico*, L27064; CESARE CIARDI, *Il venditore di fiammiferi*, L19534; ID., *Il mendicante*, R31299, ID., *Il venditore di lunarj*, L19524; NICOLA DE GIOSA, *Il corallaro*, R35784; AUGUSTO GIAMBONI, *Memorie di Firenze*: *La crestaina, Il braciajolo, La mestolaja, Il vasajo, L'ortolana, Il nociajo*, L19746;

gura femminile della fioraia che si presta — come in una poesia di Ippolito Nievo[114] — a rappresentare sentimenti umili ma nobili e a volte patriottici, colti in dimensioni individuali.[115] Accanto al sentimentalismo si trovano nei testi tratti di acceso realismo, reso con citazioni delle grida del venditore o descrizioni dei suoi gesti che possono suggerire particolari ritmi, figure melodiche o comunque dei piccoli *clichés* musicali.[116] Esemplare è il caso dei *Masteleri* e dei *Giardinieri*, due duetti di Buzzolla pubblicati da Ricordi (R36298 e R36299, 1864) musicalmente elaborati sui motti caratteristici dei due venditori.[117] Esemplari anche perché sembrano dar voce ai personaggi che figurano sui frontespizi accanto alle trascrizioni musicali dei loro motti, e alla folla di altri personaggi ritratti in costume folkloristico nelle litografie di Cosroe Dusi (fig. 7).[118]

In generale le edizioni musicali milanesi più pregevoli, con frontespizi illustrati non raramente a colori, sono proprio quelle di canzoni e romanze con riferimenti a città italiane e al colore locale. Qualche osservazione su questi frontespizi permette di cogliere la stretta connessione fra la produzione e la storia di quelle immagini stereotipate, la produzione dei generi musicali qui considerati e un particolare uso che l'editoria musicale fece di queste immagini. Nelle *Rêveries Napolitaines* donizettiane (L2123–2129, 1839), ad esempio, la tavola litografica rappresentava quasi un programma di intenti artistici a cui erano chiamati a collaborare il musicista, il poeta ed il pittore. Nell'immagine sul frontespizio della *nouvelle édition* della medesima opera (R11261–11266, 1865) gli elementi sono ridotti all'essenziale e fissati in richiami simbolici facilmente decodificabili: una marina identificabile dal suo emblema, il Vesuvio fumante, una rete di pescatori e alcuni strumenti etnici (cfr. figg. 3 e 8).[119] Questa fissazione di elementi iconografici atta a connotare un luogo e la sua musica, si riscontra nella maggioranza dei frontespizi degli album dedicati alle varie città: emblema di Bologna sono le due torri, di Genova la lanterna, di Firenze piazza della Signoria, di Roma le rovine classiche. Le città più rappresentate e illustrate sono Napoli e soprattutto Venezia di cui l'editoria milanese sembra aggiudicarsi il monopolio della produzione musicale. Costantemente presente nelle immagini veneziane è l'elemento naturalistico — la laguna e i canali spesso al chiaro di luna con le gondole — in cui si collocano i monumenti storici, nella maggioranza dei casi il ponte di Rialto e la piazzetta San Marco con bacino lagunare antistante. Queste immagini figurano o in semplici vignette litografiche o xilografiche o ancora in incisioni che si insinuano nel testo del frontespizio che è inciso su lastra (fig. 8). Altre volte l'immagine prende decisamente il sopravvento catturando subito l'attenzione dell'osservatore: in ovali che occupano quasi l'intero frontespizio compaiono caratteristiche litografie finemente colorate; lo stesso ovale si trova utilizzato anche in più d'una raccolta.

La Lucca, che si qualificò inizialmente per l'impiego di immagini vistose e attraenti, ne utilizzò almeno due assai pregevoli: una disegnata da Cassani,[120] e un'altra anonima (fig. 9),[121] entrambe prodotte dalla litografia milanese Corbetta. Vale la pena di osservare che l'immagine anonima è in effetti una copia del celebre *Ponte dei Sospiri, il palazzo Ducale e la Dogana a Venezia: Canaletto dipinge* (1833) di J. M. William Turner, oggi alla Tate Gallery di Londra.[122]

ANGELO MARIANI, *Il contrabbandiere*, R22792; ID., *Il postiglione*, R28619; CARLO MORONI, *Il lampionaro*, R24489; AMILCARE PONCHIELLI, *L'accattone*, R32779; GIUSEPPE PUGIOLI, *La birraja*, L13657; FEDERICO RICCI, *Gli spazzacamini*, R11485; L. ROCCO, *Il venditore di cocomeri e poponi, sciocchezza musicale*, L18591; LAURO ROSSI, *Il contrabbandiere*, L22821; ANTONIO SAMPIERI, *La canzone del mendico*, L21637; F. SCHIRA, *Il contrabbandiere*, R18770, PAOLO SERRAO, *La piccola mendica*, R36373; ANGELO ZANARDINI, *Bozzeti popolari: Il mulattiere andaluso, La pescivendola, La pastorella della Alpi, L'acquafrescajo*, L16764–5, 16768, 16882, 16883 1866 ca.

[114] IPPOLITO NIEVO, *La fioraia cieca*, in ID., *Amori garibaldini* (1860), in *Poeti minori dell'Ottocento*, pp. 446–447.

[115] CAROLINA BORDET, *La fioraia*, R22484; GIOVANNI BOTTESINI, *La venditrice di fiori*, R37047; FABIO CAMPANA, *La fioraia fiorentina*, L6970; COSTANTINO CARLETTI, *La fioraja*, R28818; POMPILIO CASOTTI, *La fioraja*, R39209; NICOLA COCCON, *La fioraia*, L35233; M. GESSARI, *La fioraja*, R37194; LUIGI MAJOCCHI, *La cieca fioraia*, R9126; LUIGI RICCI, *La giardiniera: chi vuol fiori*, R12401; ID., *Rosina la fioraia*, R16990; SALVATORE SCUDERI, *Le contadinelle*, R42861; P. VARVARO, *La fioraia*, R37382; LUIGI VENZANO, *La fioraia di Genova,* R29525.

[116] Vedi ad es. *La fuga*, scena veneziana (in CAPECELATRO, *Echo de Sorrente*, R12215–12224, 1841–42) disseminata di «luoghi comuni», di brevi traduzioni musicali di esclamazioni e frasi tipiche pronunciate dal gondoliere mentre rema quali il salto d'ottava discendente isolato sulla parola «voga!» o incisi melodici discendenti formati da note lunghe seguite da altre più brevi che ricordano la declamazione sulle ottave del Tasso, ma qui su testi differenti.

[117] Questo stesso «motto» del giardiniere viene citato in PIETRO SOCAL, *Il canto dei venditori ambulanti di Venezia*, in «Musica d'oggi», III/1 1921, pp. 6–8.

[118] COSROE DUSI, *Costumes vénetiens*, Joseph Kier edit – Lit. privil., Venise 1840.

[119] Oltre al flauto e alle nacchere, si riconoscono un tamburello e forse una ciaramella, strumenti questi ultimi emblema del mondo popolare da tempi remotissimi. Cfr. NICO STAITI, *Le immagini della musica popolare*, in *Canti e musiche popolari*, a cura di Roberto Leydi, Banca Provinciale Lombarda, Milano 1991, pp. 127–144.

[120] Come si legge sul margine destro dell'ovale riprodotto ad es. in ANTONIO MAJOCCHI, *Canzonette popolari veneziane*, L15894, 1865 ca. e in A. CARLO GOMES, *Lisa me vostu ben? Canzonetta veneziana*, L18164 1870 ca.

[121] Riprodotta ad es. in ANTONIO BUZZOLLA, *Mattinata a Venezia*, L11851–11862, 1859 e in DARIO FABIANI, *Souvenir de Venise*, L15641, 1865 ca.

[122] Si può ammirare una riproduzione del quadro in *Venezia da stato a mito*. Catalogo della mostra, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 30 agosto–30 novembre 1997, a cura di Alessandro Bettagno, Marsilio, Venezia 1997, pp. 4 e 6. Sul quadro di Turner cfr. JOHN PEMBLE, *Venezia e l'immaginario moderno. L'idea di Venezia nella pittura britannica*, in *Venezia da stato a mito*, pp. 95–103: 95–96. Su aspetti dell'iconografia di Venezia nell'800 di notevole interesse risulta EDUARD HÜTTINGER, *Il «mito» di Venezia*, in *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, a cura di Giandomenico Romanelli, Electa, Milano 1983, pp. 187–226; cfr. inoltre *Venezia nell'800. Immagini e mito*, Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983 – marzo 1984, a cura di Giuseppe Pavanello e G. Romanelli, Electa, Milano 1983.

Alcune osservazioni in dettaglio su queste copie permettono di stabilire come a volte l'editore pilotava ulteriori messaggi all'acquirente tramite l'immagine di copertina. Ad esempio proprio del quadro di Turner vennero eseguite due riproduzioni (una figura sul frontespizio della raccolta di Buzzolla e l'altra in quella di Fabiani), nella seconda delle quali vengono introdotti alcuni dettagli che tentano di ridurre quelle che sono state definite «distorsioni topografiche» in funzione di una visione fantasmagorica e idealizzata, quindi più moderna, della città lagunare.[123] 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[124] o dell'autopromozione suggerendo, ad esempio, l'uso di questi frontespizi per l'arredo (fig. 10)[125] oppure proponendo soggetti consueti ma in una chiave storica fantastica e disimpegnata come si può dedurre dalla litografia a colori dal tono galante e neosettecentesco di Focosi posta sugli *Amori veneziani* di Giacomo Bortolini (fig. 11),[126] per non dire delle immagini poste sui frontespizi del repertorio patriottico, come si vedrà in seguito.

Ancora una volta si può concludere che le modifiche apportate alle immagini riprodotte, denotano la cura nei dettagli — cura alla quale certo non si sottraevano gli artisti — con la quale venivano preparati questi prodotti sempre più in funzione della loro commerciabilità: si trattava di edizioni confezionate alla stregua di souvenirs e non è certo casuale che questo termine compaia in molti titoli delle raccolte esaminate.

[123] Più precisamente nel dipinto Turner «ha ruotato le Zattere di circa novanta gradi, situandole in angolo retto con la riva, invece che parallelamente», PEMBLE, *Venezia e l'immaginario moderno*, pp. 95–96. Inoltre l'immagine della Biblioteca Marciana e delle cupole della Basilica di San Marco sono citate a memoria dal pittore, ma non corrispondono alla visione realistica. Questi ultimi dettagli sono presenti anche nella prima riproduzione sul frontespizio dell'edizione di *Mattinata a Venezia* e invece «corretti» nella seconda riproduzione sulla raccolta di Fabiani. Per non dire poi della piccola figura del Canaletto, nell'immagine ritratto in basso a sinistra, misconosciuto in entrambe le litografie e fatto passare per un turista di passaggio.

[124] Ad esempio c'è un particolare che diversifica la prima dalla seconda litografia con paesaggio veneziano di Cassani, più sopra menzionata, inducendo un messaggio di tipo patriottico: nella seconda, posteriore al 1866 anno dell'annessione di Venezia all'Italia, sul campanile di San Marco, sulla cupola alla punta della Dogana e sulla gondola in primo piano compaiono tre bandiere tricolori prima assenti nell'album di Majocchi, antecedente a quell'anno.

[125] In TITO MATTEI, *Sull'onda (Venise dort). Remigata*, R43736–38, 1873 ca.

[126] R32431–32438, 1860 ca., testi di Francesco Maria Piave.

3.4 La romanza sentimentale

Nei cataloghi della Ricordi, della Lucca e delle altre case editrici minori milanesi la romanza sentimentale è quantitativamente assai rappresentata e costituisce anzi uno dei generi più tipici dell'epoca. L'edizione più comune ha il frontespizio decorato da semplici incisioni o xilografie con racemi e fiorami oppure con immagini ispirate al titolo della raccolta, ma ve ne sono anche di più raffinate in cui ogni romanza (che poteva essere venduta separatamente) ha il frontespizio illustrato o include una tavola fuori testo.[127] Protagonista principale delle vicende dei testi letterari risulta essere la figura femminile colta nell'immediatezza delle sua realtà esistenziale. Non più personaggi mitologici dunque, non più Filli e Clori, bensì innamorate tradite, povere cieche, madri e compagne di volontari, monache precluse alla vita: così come nelle coeve arti figurative, anche nella lirica per musica irrompe la malinconia, il male dell'epoca, espressione del disagio esistenziale dell'animo romantico.[128] Non si contano qui i

[127] Cfr. ad es. la bella edizione dell'antologia di ANGELO TESSARIN, *Una sera sul Canal grande*, Canti 1368.

[128] Su questo soggetto nelle arie tardo settecentesche e nella romanza ottocentesca molto rimane da dire. Si ricorda l'arietta di VINCENZO BELLINI, *Malinconia, ninfa gentile*, R4375, 1829, su versi di Ippolito Pindemonte e si vedano inoltre i seguenti esempi, tratti dai cataloghi Ricordi e Lucca, tenendo presenti i titoli e i soggetti delle coeve pitture: M. AMENDOLA, *La tradita*, L26820; ALESSANDRO BIAGI, *La malinconia*, L19629; GIOVANNI BOTTESINI *L'abbandonata*, R37049; ANTONIO BUZZOLLA, *Un ziro in gondola: Co' pensieri malinconici*, (testo di Pietro Pagello dedicato a George Sand) L6189; S. CALISTI, *La madre di un martire di Mentana*, L26987; R. CAMMARANO, *Chiusa in convento*, L34939; FABIO CAMPANA, *Malinconia: m'appar sulla tomba*, R38821; ID., *Tristezza: Sovra ogni mortale*, R34526; O. CAMPS Y SOLER, *La melanconia*, L35179; VINCENZO CAPECELATRO, *Tristesse*, R12223; FRANCESCO CAPPONI, *Malinconia*, L23479; B. CARELLI, *Canto malinconico*, L23086; ERNESTO CAVALLINI, *La solitudine*, R29342; ID., *La disperazione*, R29327; GIUSEPPE CERQUETELLI, *Il racconto d'una derelitta*, L25665 e L25699; CESARE CIARDI, *O madre del dolore* L19518; FILIPPO [?] COLINI, *La trovatella: Sovra il campo della vita*, R37122; ID., *L'orfana: Orfana sono e misera*, R37124; GIUSEPPE CRESCI *jr*., *La fanciulla moribonda*, L10243; FELICIANO DAVID, *La malinconia dell'odalisca*, R17791; NICOLA DE GIOSA, *Delirio d'una madre*, L12712; DARIO FABIANI, *Non ti scordar di me*, L14893; ANTONIO FANNA, *La malinconia*, R12433; VINCENZO GABUSSI, *La desolazione: Solitario bosco ombroso*, R2723 (testo di Paolo Rolli, 1687–1765); G. DE GARGIULO, *La preghiera del mattino*, L23834; STEFANO GOLINELLI, *La preghiera del mattino*, R32057; A. IVANOVICH, *La melanconia*, L27321; GIUSEPPE LILLO, *La desolazione: Ritorna ch'io t'amo*, R37213; ID., *L'abbandonata: Qui sopra questo lido*, R37214; R. LAZZARONI, *Il fiore e la morta*, L27338; LUIGI LUZZI, *La derelitta*, L14433; RUGGERO MANNA, *La campana della sera*, L4790; ANGELO MARIANI, *La povera madre: Vedi ch'io pendo*, R28620; SAVERIO MERCADANTE, *L'abbandonata*, R42241; A. MONTORO, *Solitudine e dolore*, R37740; FRANCESCO MORLACCHI, *La rosa appassita*, *La solitudine*, R8599; GAETANO PALLONI, *Un momento malinconico*, L19782; ID., *L'arpa melanconica, album*, R40773–778; ID., *La derelitta: Quando l'astro della sera* (ballata di F. Pinelli), R43156, 1873; ANGELO PANZINI, *Alla melanconia*, L34729; AMILCARE PONCHIELLI, *Povera madre!*, R46420; G. PRECEUTI , *La derelitta*, L16519; ALESSANDRO PEZZE, *La Preghiera del mattino*, R40487; LUIGI QUARATESI, *La malinconia*, L27560; N. REBORA, *La malinconia*, L27580; A. RONZI, *L'invito*: *Co' pensieri malinconici* (barcarola di Pagello per G. Sand), R12202; CESARE SAN-FIORENZO, *Preghiera del mattino e della sera*, L11891–

testi con riferimenti alle disperate, alle derelitte, alle pensierose, alle tradite, con sospiri, tristezze, solitudini, patetismi, morti tragiche e dolorose; anche i numerosi nomi di fiori che figurano nei titoli (rose, non ti scordar di me, viole, mammole…) risultano simboli di umili, intimi, quotidiani sentimenti — a volte provocati dalle vicende storiche —, se non di particolari visioni della vita.[129]

L'album delle *Sei romanze* (L5640–45, 1845) di Giuseppe Verdi, a cui va aggiunto *Il poveretto* (L6162, 1847)*,* risulta estremamente rappresentativo di un insieme di fattori che vede poesia, arti figurative e musica agire in stretto contatto, con la collaborazione di alcuni dei protagonisti dell'epoca, tanto da far ipotizzare che queste pregevoli edizioni fossero il frutto di progetti meditati e delineati nei dettagli. L'album contiene *Il tramonto*, *Ad una stella* e *Il brindisi* su liriche di Andrea Maffei,[130] *Il mistero* di Felice Romani, quindi *La zingara* e *Lo spazzacamino* di Manfredo Maggioni, poeta quest'ultimo autore pure del *Poveretto*. Ogni romanza porta sul frontespizio una litografia illustrativa dei testi. Anche se la connotazione esistenziale, più o meno esplicita, della poesia sembra costituire il tessuto connettivo dell'album, in ognuno di questi brani si coglie un soggetto assai rappresentativo della produzione della romanza da camera romantica: dello *Spazzacamino,* illustrato da Focosi, e dei soggetti di «genere», realistici tratti dalla quotidianità in cui iniziano ad apparire le tematiche populiste, s'è già detto e questo vale anche per *Il poveretto*, illustrato pure dall'allievo di Hayez. Il soggetto esotico della *Zingara* — drammaturgico e pittoresco

2; FRANCESCO SANGALLI, *La Preghiera del mattino*, R45746; STEFANO TEMPIA, *La preghiera del mattino*, L24274; ID., *La preghiera della sera*, L24275; ANGELO TESSARIN, *La derelitta*, L21556; ID., *La tomba di mia madre!*, L34790; NICOLA VACCAJ, *La solitudine*, R5483; ID., *Verginella desolata*, R5485; ANGELO ZANARDINI, *Povera madre!*, L34691; ANTONIO ZENI, *Desolazione*, L25142; ID., *Abbandonata*, L25141; GIOVANNI MAURO ZUCCHINI, *La malinconia*, R19456.

[129] Alcuni esempi: EUGENIA APPIANI, *La mammola*, R22478; POMPEO AZZOLINO, *La viola di bellosguardo, album*, R24991–9; EMILIO BOZZANO, *La viola*, in *Il Trovatore*, R43128; CARLO BESOZZI, *La viola del pensiero op. 23*, L26868; E. BEVILACQUA LAZISE, *Povera rosa*, L26886; FABIO CAMPANA, *La mammola*, R40907; ID., *La prima viola*, R42119; ID., *La rosa d'aprile*, R42116; ID., *L'ombra di una rosa*, R42632; P. CANFORA, *Il fiore rapito*, R36303; ID., *La viola del pensiero op. 6*, R37059; FRANCESCO CASTELLI, *Un fiore ed una lagrima*, L9432; C. CASTOLDI, *Nel giardino la margherita*, L27049; RANIERI DEL CORONA, *Il pallido fiore*, R32577; F. DEL RE, *Rose e spine (album): Gelsomino*, R37161; GIUSEPPE DELL'OREFICE, *Ad una mammola*, L24204; G. EHRHART, *Il fiore del prato*, L25836; ETTORE FIORI, *Il gelsomino*, R27707; STANISLAO FALCHI, *Il non ti scordar di me*, L21619; LUIGI GORDIGIANI, *La rosa: Ho piantato una rosa*, R24176; ID., *La viola: Veracemente siete una viola*, R37530; SAMUELE LEVI, *Venezia no te scordar de mi* (album): *El bocolo*, *La viola*, *La rosa*, *El zenzamin* , *La margherita*, L23287; G. LUCANTONI, *Il mazzolino di fiori*, R14920; ANGELO MARIANI, *Il giglio, canto dell'orfana*, R18628; ID., *Povero fiore*, R27796; GAETANO PALLONI, *Ti ricordi: una viola odorosa*, R43620; ID., *La margherita: O fiorellino*, R42605; ID., *Alla viola: melodia malinconica: Peregrina, solitaria*, R43621; GIULIO RICORDI, *Il pallido fiore op. 45*, R30092; SALVATORE SCUDERI, *Povero fiore*, R42863.

[130] I testi figurano in ANDREA MAFFEI, *Versi editi ed inediti*, Le Monnier, Firenze 1858, 2 voll.: *Il tramonto*, I, p. 246, *Il brindisi*, I, p. 245. *Ad una stella*, I, p. 221–223 ha un differente testo.

per eccellenza — ebbe largo impiego nella romanza da camera ottocentesca oltre che nel melodramma[131] ma nella breve romanza l'elemento letterario, quello iconografico e quello musicale si amalgamano in una grazia essenziale che attenua gli eccessi drammatici: ogni aspetto sembra qui finalizzato a quella leggerezza e a quel tocco di colore graditi ai salotti cittadini e ben rappresentati dall'illustratore Giovanni Pagani (1810–1882) nell'immagine dell'elegante ballerina in costume zingaresco che volteggia sul frontespizio.

Un'attenzione particolare meritano «le melodie» di Andrea Maffei. Al mondo della musicologia Maffei (1798–1885)[132] è noto come autore di due libretti verdiani (*I masnadieri* del 1847 e *Macbeth* del 1847, scritto quest'ultimo in collaborazione con Francesco Maria Piave) e come traduttore della tragedia di Michael Beer *Struensee*, con musiche di scena di Meyerbeer.[133] In effetti l'ambito di interessi culturali e i confini della produzione dell'intellettuale, milanese di adozione, andavano ben oltre. Coniuge dal 1832 di Clara Carrara Spinelli, l'animatrice di uno dei salotti più famosi e importanti dell'Ottocento italiano,[134] frequentato tra l'altro da Verdi, da Thalberg, da Liszt, da Hayez, da innumerevoli protagonisti della vita letteraria e artistica milanese, nonché da alcuni dei fautori del Risorgimento italiano, fu un personaggio strettamente legato a vasti ambiti dell'editoria milanese in quanto poeta, letterato, critico d'arte e, in particolare, in quanto traduttore.[135] Maffei collaborava a periodici e a strenne, cioè a quella stampa divulgativa in cui, come sottolineava la critica più severa dell'epoca, «si spaccia di tutto», dalla poesia alle immagini, dalla critica letteraria e musicale a quella delle arti visive. Inoltre era legato da sincera amicizia a Francesco Hayez al quale suggerì con dei versi (le «romanze patetiche») dei soggetti da dipingere e commissionò delle tele fra cui la

[131] Alcuni esempi: GAETANO BRAGA, *La zingara e la fanciulla*, R42174; ANTONIO CAGNONI, *La zingarella*, ballata, L26982; FABIO CAMPANA, *La zingarella*, R42120 e 42169; E. CAVAZZA, *La zingarella*, ballata, L36586; NICOLA COCCON, *La zingara*, bolero, L8715; NICOLA D'ARIENZO, *La zingara*, ballata, L19489; NICOLA DE GIOSA, *La zingarella*, bolero, R37157; GAETANO DONIZETTI, *La zingara*, R13850; ACHILLE GRAFFIGNA, *La zingarella*, ballata, L27303; ANGELO MARIANI, *La zingarella*, R24311; SAVERIO MERCADANTE, *La zingarella spagnola*, bolero R6007, L2148; A. MONTORO, *La zingara*, ballata, R37266; CARLO MORONI, *Il canto della zingara*, R24487; JULES SACHS, *Ballata degli zingari op. 26*, R42731; NICOLA VACCAJ, *La zingarella*, R12085; LUIGI VENZANO, *La zingarella*, R32494; MATILDA YOUNG, *La zingarella*, ballata R31956; G. ZOBOLI, *La zingarella*, R34252.

[132] Cfr. in particolare *L'Ottocento di Andrea Maffei*. Museo Civico, Comune di Riva del Garda, 21 giugno–30 agosto 1987, mostra a cura di Marina Botteri, Barbara Cinelli e Fernando Mazzocca, Il Museo, Riva del Garda 1987.

[133] Pubblicato da Tito Ricordi nel 1864 ca.

[134] Cfr. RAFFAELLO BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei e Camillo Cavour*, Casa Editrice Baldini – Castoldi & C.°, Milano 1916.

[135] Di autori quali George Byron, Salomon Gessner, Thomas Moore, Goethe, Milton, Schiller e Heine. Parte di queste traduzioni sono reperibili in MAFFEI, *Versi editi ed inediti*, II.

prima *Meditazione* (1850).[136] La sua figura va dunque collocata al centro di quella produzione critico-letteraria di grande attualità e rappresentatività della cultura romantica.

Meno note sono altre presenze del letterato in ambiti musicali:[137] dal 1835 fino alla fine del secolo le sue composizioni poetiche e le sue traduzioni hanno goduto di largo consenso da parte di autori di romanze da camera[138] ed egli stesso fu coinvolto o si fece promotore, di progetti in cui poesia, musica ed immagine sono chiamate a collaborare. Uno di questi progetti si realizzò nella bella edizione della romanza *Due anime* (1872), musicata da Gaetano Palloni, illustrata da una pregevole tavola litografica di Antonio Ciseri. L'intento dell'opera è brevemente delineato nell'inconsueta, per questo genere di edizioni, introduzione di Eugenio Checchi nel linguaggio retorico della nuova Italia post–risorgimentale:

> Così tre arti concorrono in un inno di mestizia e di giubilo, che si diffonde per l'aria commossa: e poeta, pittore e musicista s'immedesimano in una sola e collettiva persona, per esprimere uno degli affetti che più nobilitano l'umana natura, l'affetto della famiglia. Tutt'e tre hanno saputo adoperare la parola della loro arte, per esprimere ciò che richiedeva il soggetto; sicché poesia, disegno e musica si trovano insieme in una stessa serena atmosfera.[139]

La seconda impresa, realizzata in accordo con Giulio Ricordi, riguarda la pubblicazione della traduzione delle *Odi* di Anacreonte e risale al 1873. Anche in questo caso si tratta di un'edizione effettuata con chiari intenti da bibliofilo: ogni pagina è riquadrata da fregi a greca in inchiostro rosso, alcuni testi sono decorati con xilografie[140] e in una tavola a piena pagina, disegnata da Hayez e incisa da L. Centenari, si ammira Anacreonte tra le

[136] Uno dei soggetti, descritti in poesia da Maffei per «ispirare» il pittore, divenne il celebre dipinto *La delazione*, un altro *Le Veneziane*; cfr. FRANCESCO HAYEZ, *Le mie memorie*, Tipografia Bernardoni di C. Rebeschini – Reale Accademia delle Belle Arti in Milano, Milano 1890, pp. 152–153 e 244–245. Su *La meditazione* vedi oltre.

[137] L'indagine a questo proposito ha dato degli esiti che mi riservo di trattare più dettagliatamente in altre sedi. Ma si vede il recente MARTA MARRI TONELLI, *Andrea Maffei e il giovane Verdi,* Museo Civico, Riva del Garda 1999.

[138] Tra i compositori che misero in musica versi di Maffei, a partire dal 1830 ca.: Fabio Campana, Mario P. Costa, Giovanni Battista Croff, Giusto Dacci, Giocondo Degola, Ugo Errera, Antonio Fanna, Edmondo Goracuchi, Luigi Gordigiani, Filippo Marchetti, Angelo Mariani, Luigi Mauri, Leopoldo Mililotti, Gaetano Palloni, Giacomo Panizza, Carlo Pedrotti, Francesco [?] Pollini, Luigi Quaratesi e Giuseppe Verdi.

[139] *Due anime. Romanza per mezzo soprano o contralto. Versi di Andrea Maffei. Note di G. Palloni*, R42745, 1872

[140] Nell'indice delle illustrazioni si trovano i nomi degli illustratori, quegli stessi che frequentemente in anonimato decorano i frontespizi delle edizioni Ricordi: Antonio Ciseri, Giovanni Servi, Angelo Ribossi, Ulisse Cambi, F. Bartolini e Giovanni Dupré; il disegno della IX ode, *Ospite notturno*, è di Francesco Hayez, mentre l'incisore è sempre Centenari.

ninfe.[141] Nell'introduzione l'ormai anziano Maffei palesa la natura neoclassicista e antiretorica della sua traduzione, aggiungendo che all'opera concorsero

> valorosi maestri nell'arte della musica e del disegno. E questo e quella stringono fraternamente la mano alla poesia, e compongono così quel connubio delle Arti, in cui sta veramente la perfezione del Bello. Quasi tutti i principali artisti di disegno e di musica, pregati da me e dal solerte Editore, hanno accettato con festosa premura l'incarico di pigliar parte a quest'opera; cosicché e l'orecchio, la mente e il cuore vi troveranno egualmente pascolo gradito.[142]

Ne *Il tramonto* e *Ad una stella*, le due romanze incluse nella raccolta verdiana del 1845, lo spunto offerto dalla contemplazione di paesaggi «infiniti» e resi indefinibili dalla luce «morente» del tramonto o «pallida» della sera, dà adito a meditazioni su sentimenti di pace e libertà eterne ed assolute in mondi di «perfette armonie», sentimenti che sorgono in contrasto con quelli propri della realtà contingente, della vita «stanca», oppressa e prigioniera del «suo terreno carcere». Questi temi sono trattati in maniera più diffusa dal poeta in un lungo «canto», un'autentica dichiarazione della sua *Weltanschauung* in cui la «malinconia» gioca il ruolo fondamentale di leva della produzione umana appartenente alla sfera dell'intelletto, dell'arte e della filosofia.[143] Alla luce di queste considerazioni *Il tramonto* e *Ad una stella* risultano ora due brevi messaggi in cui sono condensati aspetti

[141] Relativamente al contributo dell'anziano maestro veneziano va precisato che nelle *Note azzurre* (n. 5271) Carlo Dossi ricorda: «Tranquillo Cremona disegnò anche parecchie copertine per le musiche della Ditta Ricordi [!!] di Milano. Tra queste, una che ricordava Anacreonte in mezzo alle ragazze. Il disegno doveva essere fatto dal decrepito Hayez. Hayez segnò colla mano tremolante uno sgorbio impossibile. Ricordi consegnò allora lo schizzo a Tranquillo perché lo aggiustasse, e Tranquillo lo rifece, si può dire, di sana pianta. Sotto al disegno, ai due lati, vi è il nome di Hayez e di Cremona. Dicono che Hayez se ne compiacesse assai, immaginandoselo suo». Traggo la citazione dalla scheda relativa alla xilografia di *Anacreonte e le ninfe*, in *Hayez*, Catalogo della mostra. Milano 1983, n. 212, pp. 56–57.

[142] ANDREA MAFFEI, *Introduzione* a ANACREONTE, *Odi*, p. XIII. Nella scheda relativa a quest'opera (in *L'Ottocento di Andrea Maffei*, pp. 72–74) Marta Marri Tonelli annota che alcune lettere conservate all'Archivio Storico Ricordi documentano i rapporti intercorsi tra Maffei e Giulio Ricordi fra il 1871 e il 1874 relativamente alla scelta dei disegnatori e dei musicisti. Fu interpellato anche Verdi che questa volta ricusò, mentre risposero affermativamente, secondo la documentazione, Federico Ricci che avrebbe musicato *Se la virtù dell'oro,* un certo Baretta con *Perché fanciulla bianco è il mio crine* e Gaetano Palloni. Alcune odi vennero infatti musicate, ad esempio da LEOPOLDO MILILOTTI, *Ad una fanciulla*, L25020 1876 ca.; FILIPPO MARCHETTI, *Alla sua fanciulla*, R45146 1877; GAETANO PALLONI, *Ad una fanciulla che nol cura*, R45151 1877; ANGELO MARIANI, *La lira*, R45140 1877; CARLO PEDROTTI, *Fugacità della vita*, R45145 1877; VITTORIO MARIA VANZO, *Amor prigioniero*, R53681 1890.

[143] *Alla malinconia* è il titolo del canto a cui si fa qui riferimento in MAFFEI, *Versi editi*, vol. I, pp. 15–22.

particolari di questa tensione verso l'«ideale» in un linguaggio che si avvale simultaneamente della poesia, della musica e dell'immagine.

Questi ed analoghi soggetti propri della cultura romantica sono stati colti e messi in luce in questi ultimi decenni relativamente alle arti figurative dall'acuta lettura effettuata da Fernando Mazzocca e Maria Cristina Gozzoli della pittura di Hayez e di altri artisti attivi negli anni '40 e '50 del secolo in ambiente lombardo.[144] Lo sviluppo di questi temi diede luogo alla tipologia della personificazione femminile di stati d'animo e di sentimenti negativi, e venne rappresentata con figure isolate, con lo sguardo fisso e assorte nella loro meditazione, a volte inserite in un paesaggio o in un contesto realistico, altre invece in quell'essenzialità di ambientazione e di costume che si coglie nelle figure ritratte nelle due *Malinconie* del 1840–42 e in altre tele di Hayez, ne *La preghiera del mattino* (1846) e ne *La desolazione* (1851 ca.), due sculture di Vincenzo Vela, e ancora nella *Derelitta* (1845) di Giuseppe Molteni. Questa carica emotiva ed insieme ideale, che ebbe un notevole impatto presso il pubblico borghese e liberale milanese, venne vieppiù caricata di significati simbolici, fino a divenire, dopo le delusioni del '48, allegoria di idealità politiche e risorgimentali, come è stato di recente osservato relativamente alle due *Meditazioni* (1850 e 1851) di Hayez che rappresentano il dolore dell'Italia sconfitta espresso in un linguaggio simbolico e criptico anche per ragioni di prudenza politica.[145] Al vertice di questo sviluppo sta il celeberrimo *Bacio* di Hayez del 1859, in cui «le sigle formale ed iconografica» risultano «perfettamente funzionali alla voluta universalità del messaggio, che univa i valori dell'amore individuale e collettivo».[146] Il recente ritrovamento di una seconda copia della tela (del 1867), in cui il motivo allegorico-politico risulta più chiaramente decodificabile grazie al alcuni nuovi dettagli, ha permesso di dare una chiara conferma all'ipotesi sul significato allegorico del dipinto che divenne subitamente per i contemporanei simbolo ideale, ma non trionfalistico, delle vicende politiche e della stessa giovane nazione sorta dalle lotte risorgimentali.[147]

[144] Le brevi note che seguono sulla pittura allegorica e politica degli anni '40 e '50 fanno direttamente riferimento ai cataloghi delle mostre che in questi anni si sono susseguite attorno alla riscoperta di Hayez e della pittura coeva. Cfr. i cataloghi cit. più sopra.

[145] La prima *Meditazione* venne commissionata da Maffei stesso che ne compose anche una parafrasi poetica, pubblicata nei suoi *Versi editi e inediti*, col titolo *La tristezza*, I, p. 206. Venne presentata all'esposizione di Brera con il titolo *La meditazione sopra l'Antico e il Nuovo Testamento*, ma sul dorso del volume che la fanciulla tiene sul grembo figura la scritta : «[Sto]ria d'Italia». Ancora più esplicito è il riferimento risorgimentale con l'indicazione delle gloriose 5 giornate della resistenza del 1848 sulla croce della seconda *Meditazione*, emersa durante il recente restauro della tela.

[146] *Hayez*. Catalogo della mostra. Milano, 1983, p. 243.

[147] Cfr. per una efficace sintesi sul tema PAOLO BISCOTTINI, *Dal mito al bacio: osservazioni in margine alla poetica romantica di Francesco Hayez*, in *Hayez. Dal mito al bacio*. Catalogo, pp. 33–39 e la scheda nn. 56–57 relativa ai due quadri, pp. 178–181.

Se ora, sulla base di queste considerazioni torniamo alle due romanze verdiane, a *Il tramonto* e *Ad una stella*, possiamo notare che le litografie sui frontespizi si rifanno direttamente alla tipologia delle «muse assorte e silenti» che in quegli anni ebbe massiccia divulgazione anche tramite riproduzioni in incisioni e litografie, e tramite le parafrasi poetiche e letterarie nei periodici e nelle strenne (figg. 12–13).[148] La postura delle due figure, seppure speculare, è la medesima: entrambe assise, la gonna cadente, «le ciglia fisse e in un pensiero intente», rivolte verso l'"infinito", un braccio e una mano fanno da «molle sostegno alla bella persona», l'altro braccio è abbandonato lungo il corpo. Coerentemente con il significato poetico e con la accentuazione espressiva che ne dà Verdi, anche gli elementi iconografici dell'edizione delle due romanze concorrono alla rappresentazione del soggetto «malinconia». Tuttavia va notato che al di là di questi elementi caratteristici della tipologia, manca alle due immagini quel *pathos*, quell'intensità e quella potenzialità simbolica delle opere di Hayez, di Vela e di Molteni che avevano suscitato l'emozione del pubblico e il successo del modello iconografico. Più che di «figure dolenti», si tratta qui di due giovani dame accuratamente ambientate e agghindate secondo i costumi dell'epoca, con «le labbra dischiuse in un sorriso ineffabile», che ricordano le divulgazioni che di questo fortunato soggetto venivano effettuate sulla stampa periodica coeva.[149]

Ancora più evidente risulta l'aspetto divulgativo di questi repertori in queste edizioni se si considera la versione musicale de *Il Bacio*, pubblicata dalla Ricordi circa nel 1860.[150] Qui i banali versi di Aldighieri, limitati ad una interpretazione assai superficiale del dipinto, non costituiscono in effetti che un pretesto, un supporto verbale dai toni esclusivamente sentimentali alla musica di Luigi Arditi, musica che, a sua volta, ha il carattere di un valzer brillante e salottiero. L'autentica funzione della riproduzione sul frontespizio del celebre soggetto hayeziano sembra quella di trarre il

[148] Piccole differenze che per ora restano da valutare riguardano due esemplari dell'edizione de *Il tramonto*: nell'esemplare segnato I–Mc Ris. Mus. 196/19 la litografia risulta firmata da Conti in basso verso sinistra, mentre in quella segnata I–Mc Ris. Mus. 196/22 risulta anonima, così come i caratteri del titolo sono leggermente differenti nelle due litografie. La copia di *Ad una stella* inclusa nell'edizione delle *6 romanze* e segnata I–Mc Ris. Mus. 196/19, è firmata in basso a destra da Gandolf, l'altra (I–Mc Ris. Mus. 196/20) risulta di Conti; inoltre in quest'ultima copia sotto la litografia e sopra il titolo figurano due scritte: «Con permissione 1845» e più a destra «Torino Doyen e C.», scritte assenti nell'altra copia.

[149] Le immagini e le citazioni sono state tratte da *L'Ottocento di Andrea Maffei*, pp.182–183, in cui si riportano brani del commento poetico di Maffei ad un dipinto di Aliseo Sala, *Il saluto al mattino*.

[150] *Il bacio / Valzer brillante / Cantato da M.lla Piccolomini / Parole di / Aldighieri / Musica di / L. Arditi*, R32496. L'esemplare della versione per pianoforte solo (l. n. 32497), conservato in I–Mc, porta il timbro a secco 1860, mentre la versione per soprano porta nel timbro la data 1861.

maggior rendimento pubblicitario dal successo ottenuto dal dipinto, promuovendone una elaborazione che dell'originale non conserva che l'involucro svuotato di significati.

3.5 Il genere patriottico

Il tema patriottico risulta di notevole rilevanza nel repertorio cameristico vocale romantico in vari modi e andrebbe analizzato con più cura di quanto questa sede consenta. Il patriottismo fu profondamente sentito e largamente diffuso lungo tutto l'arco del secolo come sentimento comune a tutta la vita affettiva e morale degli Italiani. Nelle opere di letterati, poeti, pensatori si manifestò in forme e maniere differenti, non sempre coerenti ma ben caratterizzate. Fino al '48 non solo le espressioni più esplicite, derivate dagli ideali filosofici della rivoluzione francese, ma la stessa letteratura storica, la ricerca di un codice linguistico comune (di Manzoni e Berchet ad esempio), la celebrazione delle grandi figure di artisti del passato (Dante, Petrarca, Tasso), delle glorie dell'arte italiana, delle bellezze naturali del paesaggio, sono permeate di intenti nazionalistici. Accanto a questa letteratura, a cui s'è accennato più sopra, a partire dal quarto decennio se ne sviluppa un'altra all'interno del medesimo filone, di carattere più intimo e sentimentale, di cui sono protagonisti la figura femminile e personaggi umili, popolari, testimoni e fautori di piccole vicende che rappresentano il risvolto individuale e quotidiano della storia del Risorgimento. Tuttavia è anche necessario tenere presente, come ricorda Fiamma Nicolodi relativamente alla produzione librettistica ottocentesca, che ad un certo punto librettista e musicista «hanno avuto coscienza che certe situazioni sceniche e l'uso di un determinato linguaggio musicale rispondevano a necessità di ordine sociale e politico. Da quanto esaminato, risulta infatti che il richiamo alla nazione servisse spesso ad assicurare un successo immediato non solo all'artista, ma anche allo stesso impresario»[151] e, possiamo aggiungere, all'editore del repertorio musicale patriottico.

I due cataloghi Ricordi e Lucca intitolano la sezione dedicata a questo repertorio «Inni, cori, ecc.»[152] con l'intento di pubblicizzare musica eseguibile con complessi corali. In effetti sono soprattutto i contenuti a caratterizzare quei brani. Il repertorio più vasto è quello corale o a più voci soliste, a volte con orchestra, banda e fanfara (di cui esistevano anche le versioni ad uso domestico nelle riduzione per solisti con accompagnamento di pianoforte), con soggetti testuali relativi all'epopea delle guerre,

[151] FIAMMA NICOLODI, *Il melodramma*, in *Romanticismo storico*, p. 223. Ma vedi anche CATERINA BON, *Il concorso Ricasoli nel 1859: le opere di pittura*, in *Arte e politica in Italia agli albori dello Stato Unitario*, «Ricerche di storia dell'arte», XXIII 1984, pp. 4–32.

[152] Nel catalogo Lucca anche «Canti nazionali».

ai miti risorgimentali e ai grandi protagonisti dell'epoca: Vittorio Emanuele II, Garibaldi, Pio IX, Venezia e Roma.[153] Queste edizioni prodotte anche dalle case editrici minori quali Canti, Vismara, De Giorgi, sono ricche di illustrazioni, sia con i ritratti dei protagonisti delle vicende risorgimentali — specie Garibaldi, fra i più ritratti in assoluto[154] — sia con episodi guerreschi e con figure di militari combattenti o in atteggiamento di parata. Al linguaggio musicale enfatico dei cori, delle marce, degli inni corrisponde quello retorico dell'illustrazione che a volte ricorre a modelli iconografici classicisti — alla figura allegorica dell'Italia rappresentata come donna con corona turrita che schiaccia l'aquila imperiale (fig. 14)[155] — e a quella monumentalità e magniloquenza, appositamente forgiate quali strumenti di propaganda ideologica e di speculazione politica sui temi popolari patriottici. Sul frontespizio di *Roma e Venezia, canto marziale degl'Italiani* di Giuseppe Marcarini, che la casa editrice Canti (l. n. 5062) metteva in commercio «a beneficio dell'emigrazione Veneta», figura una litografia piena di simbolismi in cui le due città non ancora redente vengono rappresentate incatenate e secondo una leggenda popolare riportata da Jacopo Foscarini, per cui l'antica capitale nasce dalla vendetta e dal sangue — e pertanto risulta la personificazione dello spirito guerresco — mentre la

[153] Alcuni titoli: LUIGI ARDITI, *La Garibaldina: Il soldato del mondo ci chiama*, R33100; ID., *A Vittorio Emanuele Re d'Italia*, R33529; E. BERNARDO, *A Giuseppe Garibaldi*, R33129; CLAUDIO CONTI, *La bandiera dei tre colori*, R39060; CARLO CASTOLDI, *In morte di Vittorio Emanuele II*, L25027, 1878; C. GALLIERI, *Ricordo del Giubileo Pontificale di Pio IX,* L22924; ANTONIO GIUGLINI, *Inno a S. M. Vittorio Emanuele II,* L12213; ANGELO GRAFFIGNA, *L'ultimo istante di Felice Orsini*, aria drammatica (con illustrazione), De Giorgi 136; ID., *Inno a Garibaldi e ai suoi prodi Volontari*, L27294; NUNZIO LI CAUSI, *Op. 2 a Giuseppe Garibaldi. Viva l'Italia*, L16113; RUGGERO MANNA, *La Toscana a Vittorio Emanuele II, L12417;* ANGELO MARIANI, *Il volontario veneziano dopo la pace di Villafranca*, L12201; ID., *La fidanzata del guerriero morto sui campi di Lombardia*, L12203; GIOVANNI MENOZZI, *A Vittorio Emanuele II*, (testo di Carolina Viani, ritratto litografico di G. Parera), L11970; SAVERIO MERCADANTE, *Inno a Vittorio Emanuele Re d'Italia* (con ritratto di Focosi), R38604 e L10804; ID., *Inno a Garibaldi*, L10805; ALESSIO OLIVIERI, Inno di Garibaldi: *All'armi, all'armi*, ossia Inno di Guerra dei Cacciatori delle Alpi: *Si scopron le tombe* (testo di L. Mercantini); LUIGI PANTALEONI, *Vittorio Emanuele II*, inno popolare, (con ritratto), Canti 4488; ID., *A Giuseppe Garibaldi Marte vendicatore*, grido di guerra, (con ritratto di Garibaldi in foggia marziale), Canti 4490; NICOLÒ RICCI, *La vittoria di S. Martino*, L12072; GIOACHINO ROSSINI, *Inno popolare a Pio IX*, R19984 (con ritratto del Papa); GIOVANNI SALGHETTI-DRIOLI, Tre inni di Nicolò Tommaseo: *Dolore e speranza, Le memorie, Coraggio e speranza,* L14666; LUIGI TRUZZI, *Inno a Garibaldi: Si scopron le tombe si levano i morti*, R31407. Sul mito di Roma e Venezia vedi oltre.

[154] Cfr. *Garibaldi arte e storia. Roma, Museo del Palazzo di Venezia, 23 giugno – 31 dicembre 1982; Roma, Museo Centrale del Risorgimento, 23 giugno – 31 dicembre 1982*. I: *Arte*. Catalogo della mostra a cura di R. Grandi, C. Poppi e AA.VV., Centro Di, Firenze 1982. Vale la pena di ricordare, oltre ai numerosi ritratti di Garibaldi sui frontespizi, la raccolta *Brezza di Caprera. Stornelli patriottici* di Nicola De Giosa (L12309 1860 ca.) in cui è inserita una tavola litografica in cui è riprodotto un insolito episodio di vita quotidiana dell'eroe a Caprera.

[155] A. MUSSI, *Cantico nazionale*: *Su cingete o valorosi*, L7005, 1848 ca. «Parole del Cittadino Gius.e Sangregorio».

città lagunare sorge dalla fratellanza e rappresenta signorilità e bellezza (fig. 15).[156] Nella tavola litografica (fig.16) inserita nell'album *Viva l'Italia* di Michele Novaro (autore oggi pressoché dimenticato dell'inno nazionale sul testo di Goffredo Mameli, *Fratelli d'Italia*) con versi di Francesco Dall'Ongaro,[157] l'Italia è rappresentata da Cassani come una donna che per alcuni dettagli potrebbe ricordare la tipologia di Hayez e Maffei della malinconia, se non fosse per una maggior risolutezza nello sguardo, per la tensione della postura e per il fatto che in una mano tiene una spada mentre l'altra è appoggiata sul fascio littorio, simbolo di romanità e del comune vincolo storico che lega le popolazioni italiane; ai suoi piedi uno scudo col gallo, emblema di combattività, e sullo sfondo il mare e il Vesuvio fumante a rappresentare le bellezze del paesaggio italiano. L'immagine mette in luce, tra l'altro, un ritratto guerresco dell'Italia che contrasta con lo stile delle composizioni: i canti popolari contenuti, sia per i soggetti, sia per la versione musicale, assomigliano infatti più a romanze e duetti da camera che a composizioni dai toni epici e marziali.

Il sentimento patriottico non è espresso soltanto in questo repertorio esplicitamente nazionalistico e ideologico, ma traspare dai testi di molte romanze e di canti popolari in cui i temi sentimentali, quelli a carattere sociale e quelli patriottici risultano fusi nella dimensione del vissuto.[158] Si tratta dei lamenti e delle preghiere di madri e fidanzate di soldati, di canti di lavoratori pronti al sacrificio per la patria, di canzoni di personaggi umili e caratteristici la cui esistenza è segnata da vicende o episodi legati al Risorgimento.[159] Vari esempi di questo repertorio sono offerti dalla poesia

[156] FOSCARINI, *Canti del popolo veneziano*, pp.128–129: «Roma xe grande, e Venezia bela / Roma xe santa, e xe Venezia bona; / ma Roma no xe stada sempre quela, / Si ben Venezia sempre equal matrona; / Ga Roma fabricà Romolo e Remo; / Venezia amor, vegnudo a vela e a remo […]».

[157] L12373, 1860–61. La raccolta presenta non pochi motivi d'interesse. Se Michele Novaro (1822–1885) è il compositore dell'inno nazionale italiano, Francesco Dall'Ongaro (1808–1873), patriota, aiutante di Garibaldi ed esule, fu un prolifico letterato e poeta; oggi è ricordato in particolare per le rime in cui, con un linguaggio semplice e popolaresco, commenta le principali vicende del Risorgimento italiano. I testi dell'antologia hanno come titolo: *Il canto del Dragone*, *Italia libera*, *La Livornese*, *L'anello dell'ultimo Doge*, *Danziam!*, *Il Noncello*, *Venezia*, *Il Po*, *La canzone del fabbro-ferrajo*, *L'Emissario*, *Il Knout*, *La donna Lombarda*, *La Bandiera italiana.*

[158] Cfr. a questo proposito GIUSEPPE PETRONIO, *Introduzione* a *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di G. Petronio, UTET, Torino 1959 (rist. 1977), pp. 9–54.

[159] Cfr per es. NICOLA DE GIOSA, *Brezza di Caprera,* stornelli patriottici (n. 1 *La bandiera italiana*, testo di F. Dall'Ongaro, 2. *La sorella del veneto*, testo di Dall'Ongaro, n. 3 *Venezia aspetta* testo di Majerotti, n. 4 *Vero amore* testo di Bianchi, n. 5 *La decorazione,* testo di Dall'Ongaro, n. 6 *Il garibaldino*, testo di Bardare, n. 7 *1859. L'entrata in Milano*, n. 8 *La fidanzata del garibaldino*); CESARE DOMINICETI, *Il lamento dell'esule*, R12399; LUIGI FARINA, *Le ultime ore di Venezia nell'anno 1849*, L13445; VINCENZO GHINASSI, *Offerta di un fiore ad un soldato d'Italia*, R31714; ANGELO MARIANI, *L'amante del volontario italiano*, (testo di Giovanni Pennacchi) L12202; ID., Il canto dell'esule: *Perché la mia canzon*, R24312; MICHELE NOVARO, *La donna italiana*, (testo di Giovanni Bertoldi) L12655, 1861 ca.; EMILIO PIERACCINI, *Madre e patria*, L23723; GIUSEPPE PISTILLI, *La patria* (contiene: n. 1 *Il fiore,* n. 2 *Amor senza speme,* n. 3 *L'orfanella,* n. 4 *Soffia il vento*, barcarola, R37294–37297, 1865 ca.; BARTOLOMEO PISANI, *Album* (contiene: n. 1 *Il Soldato canto caratteristico, n. 2 L'oceano* inno, n. 3 *Cara Italia*, melodia, n. 4 *Io penso a te* canto dell'esule*,* n. 5 *Venite al mar* barcarola, n. 6 *Ave Maria* canto religioso, n. 6 *Odi di un uom che muore,* ultimo canto, testo di Gian Luigi Redaelli, 1785-1815), R35056–35065; TONI PASINI, *La partenza del volontario*, R33726, 1860 ca.; PAOLO SERRAO, *La donna italiana*, ballata, R34234; CAMILLO SIRI, *La vivandiera di Garibaldi*, canzonetta nazionale R37366; G. TARTAGLIONE*, Il povero soldato garibaldino*, R34248; L. ZUCCHELLI, *Ai martiri delle barricate milanesi*, L34932.

di Francesco Dall'Ongaro e dalla musica di Michele Novaro.[160] Ma anche a questo proposito va ricordato un altro modo più diffuso di quanto non possa apparire e di quanto rivelino i cataloghi musicali milanesi, di esprimere musicalmente questo sentimento patriottico comune e familiare, rivestendo con nuovi testi a carattere patriottico musiche preesistenti. Ci riferiamo ancora una volta alla raccolta veneta di Berti e Zacco del 1842. In particolare il brano che chiude la raccolta, *Il disertore*, è un autentico canto patriottico e le vicende del protagonista — strappato alla sua vita quotidiana per essere mandato a combattere in terre lontane «in barbare regioni» dove «né udirà più su quel remoto suolo della natìa favella / i dolci suoni, non vorrà sciorre sconsolato e solo / la melodia dell'itale canzoni»[161] — sono in parte narrate in ottave sopra la tradizionale intonazione della prima ottava tassiana «Canto l'armi pietose e il capitano».[162]

Tornando alle composizioni in cui il patriottismo è colto nella dimensione realistica del quotidiano va osservato che anche a questo proposito si può delineare il parallelo con la pittura coeva e in particolare in quella storica e di genere, cioè in quel «repertorio figurativo di ispirazione popolare ma carico di valenze emotive e simboliche in sintonia con la poetica manzoniana».[163] A questa stessa pittura sembrano ispirarsi gli illustratori dei frontespizi e delle tavole delle edizioni musicali. Ad esempio la litografia di Focosi per *L'amante del volontario italiano* (fig. 17) di Angelo Mariani[164] ritrae, come ne *La preghiera* di Domenico Induno (1842),[165]

[160] Oltre all'inno nazionale italiano di Michele Novaro si ricorda il famoso canto *A Venezia,* (incipit *È fosco l'aere è l'ora bruna e tutta in gemiti*) sui versi di Arnaldo Fusinato (I–Rsc = Roma, Accademia di S. Cecilia, Accademico A–Ms–804) per la capitolazione di Venezia nel 1849.

[161] BERTI-ZACCO, *Le voci del popolo*, p. 129.

[162] La melodia corrisponde a quella riportata nella *Raccolta di canzonette popolari veneziane* come *Canto de' gondolieri veneziani* (R12271, n. 21, pp. 40–41) del 1840, con il «romantico» accompagnamento di pianoforte di Perucchini ed è la medesima di quella utilizzata da Liszt nel poema sinfonico *Tasso, lamento e trionfo* del 1849. Questi rivestimenti non dovevano essere rari, se si pensa alla testimonianza del Tambara riportata più sopra.

[163] Scheda n. 630 in *Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*; e cfr. nelle stesso volume MAZZOCCA, *Arte e rivoluzione. Nuove frontiere espressive negli anni Quaranta*, pp. 165–179.

[164] In *Eco delle riviere di Genova, album vocale*, L12212, 1860 ca.

[165] Una riproduzione è visibile in *Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*, p. 195; cfr. anche la scheda relativa a p. 264 n. 630.

l'immagine devozionale di una pellegrina davanti al tabernacolo, anche se l'impostazione della figura femminile nella tavola sembra rifarsi direttamente a quella della *Derelitta* di Giuseppe Molteni (1845)[166] o ad una sua divulgazione a stampa.[167]

Dopo l'unità d'Italia (1861) nel repertorio patriottico e popolare si nota l'accentuarsi del linguaggio retorico-moralistico, l'apparire di temi relativi al progresso tecnologico e sociale, e la comparsa di raccolte appositamente concepite in funzione dell'educazione del nuovo popolo italiano. Nelle raccolte di Giovanni Varisco, pubblicate dalla Ricordi e dalla Lucca,[168] i soggetti delle composizioni sono quegli stessi fin qui esaminati: il sentimento religioso,[169] i fiori,[170] il «pittoresco»,[171] il sentimentalismo e il populismo[172], i lavori popolari e caratteristici;[173] oltre ai «canti patrii»,[174] non manca poi qualche coro d'opere famose.[175] Del tutto particolari risultano infine gli esercizi, i solfeggi, gli inni di uso didattico che rendono evidente l'uso specifico di tali raccolte.[176] *L'Orfeonista italiano* (R41297 e R41302), per dare un ulteriore esempio, è una antologia di «Canti e Melodie popolari per diverse voci, adottati per l'insegnamento del Canto nelle Scuole Normali, Magistrali e Complementari delle Provincie di Milano, Bergamo, Lodi, Pavia e Verona, allo scopo di uniformare l'insegnamento della musica in Italia» e ottenne riconoscimenti in varie occasioni ufficiali.[177] Questo repertorio, per il quale vennero chiamati in causa «i più felici in-

[166] Se ne veda una riproduzione in *Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*, p. 210.

[167] Una recensione al dipinto di Molteni, a firma Giulio Carcano, comparve in «Gemme d'arti italiane», II [1845], pp. 53–60, a fianco della tavola, un'incisione, con la riproduzione dell'immagine.

[168] *L'Orfeonista Italiano*, R41297 e R41302, *Canti e melodie popolari* R39881–39900 e R39901–39920 e R39921–39940; *Enciclopedia corale* in cinque volumi L21899, L21962–24869, 1873 ca.; *L'Orfeonista Italiano* (fasc. III e IV) L27681 e L27682; *I primi fiori di Fröbel* L27685–27689 e *Nuova raccolta di melodie e canti popolari* L27700, 1879 ca.; *Nuovo canzoniere educativo* L37641 1884 ca.

[169] *Il paternostro* R41293, *Preghiera alla Madonna* R41294, *L'Ave Maria* R39916, il *Salveregina* [*sic*] R41300.

[170] *Il fiore e la nuvola* R39896, *La primavera* R39895, *Il giglio* R39938.

[171] *Il canto del gondoliere* R39927, *Passeggiata solitaria – Riva e Garda* R39918.

[172] *La canzone del mendico* R39908, *La povera madre* R39925, *La mamma* R39883, *L'orfanella* R41298, *I poveri infanti*, L27694.

[173] *La canzone della giardiniera* R39935, *La canzone del fabbro-ferraio* R39933, *Il canto della ricamatrice* L27695

[174] *La ronda della Guardia Nazionale* R35275, *I martiri italiani* L27682, *Voto per la patria* L14331.

[175] La Scena, Coro e Preghiera nel *Mosè* di Rossini R41301 e il coro *Dell'aura tua profetica* dalla *Norma* di Bellini L27679.

[176] Un altro esempio efficace è costituito da *Il canzoniere nazionale. Raccolta di canti popolari patrii, morali e religiosi composti ad uso del popolo italiano* da Corinno Mariotti (R32268–32274, 1860 ca.).

[177] All'esposizione universale di Vienna, all'esposizione didattica di Bologna, ai congressi pedagogici di Napoli e Venezia; vedi il catalogo Lucca, p. 146.

gegni dell'Italia», non da ultimi Metastasio,[178] Silvio Pellico[179] e Giuseppe Parini,[180] risulta ormai consacrato come patrimonio culturale e musicale degli Italiani, comune codice linguistico al quale viene pertanto delegata una funzione didattica ed educativa.[181]

4.0 Qualche considerazione conclusiva

Con Grand-Carteret dobbiamo concordare che l'indagine condotta su questa produzione editoriale da una parte ha permesso di cogliere tratti peculiari di un'epoca nuova e dirompente, e della sua cultura. Dall'altra parte si sono potute anche osservare vaste operazioni indotte dalle case editrici musicali milanesi volte a cogliere e compiacere tendenze ideali e gusti, orientandoli verso un mercato di massa e trascinandoli verso la divulgazione. Se quindi va riconosciuto a questa editoria il merito di essersi fatte carico di ideali e programmi originari del Romanticismo, va anche rilevata la sua funzione nella formazione di stereotipi e luoghi comuni.

In una pagina dedicata all'esotismo, al folklorismo e all'arcaismo nell'Ottocento, Carl Dahlhaus affermava tra l'altro che è una regola estetica generalmente accettata quella per cui la continua ripetizione è antiartistica. D'altra parte dobbiamo convenire che i mezzi che servono alla rappresentazione del folklorico, siano essi letterari, o figurativi, o musicali, devono avere un carattere straordinariamente stereotipato per connotare quel particolare «spirito popolare e nazionale» di cui si fanno espressione. Dunque la produzione di stereotipi è antiartistica, e va quindi valutata non con criteri estetici bensì di funzionalità in un particolare contesto.[182] Rapportate ai casi dell'editoria musicale milanese dell'Ottocento queste considerazioni, e in particolare quelle relative ai criteri di valutazione dell'operato, paiono del tutto condivisibili.[183]

[178] Autore de *Chi ha pazienza ha gloria* R39894 e de *La primavera* R39895.

[179] Autore dei versi di *I miseri ai loro benefattori* R39889.

[180] Autore de *La lode*, R39898.

[181] Sull'utilizzo di tali repertori cfr.: MARIA GRAZIA SITÀ, *Le connotazioni musicali dell'associazionismo milanese*, in *Milano musicale 1861-1897*, a cura di Bianca Maria Antolini, «Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, 5 1999, pp. 232-281 e MARINA VACCARINI GALLARANI, *Aspetti e problemi della didattica musicale a Milano nell'ultimo ventennio dell'Ottocento*, ivi, pp. 351-371.

[182] CARL DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft, Wiesbaden 1980, consultato nella traduzione di Laura Dallapiccola: *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp. 322–330.

[183] Questa ricerca è stata suggerita da Agostina Zecca Laterza, direttrice della Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, alla quale va la mia riconoscenza. Desidero ringraziare inoltre tutto il personale dello stesso Istituto, per la cortesia, sollecitudine e pazienza con la quale ha reso disponibile il materiale consultato. La mia gratitudine va anche, per motivi analoghi, alla direzione e al personale della Civica Raccolta Bertarelli di Milano.

Fig. 1 ANONIMO, *Maria F. Garcia Malibran*. Litografia. Milano, Litog. Vassalli. In *Strenna Musicale*, Ricordi, II 1837

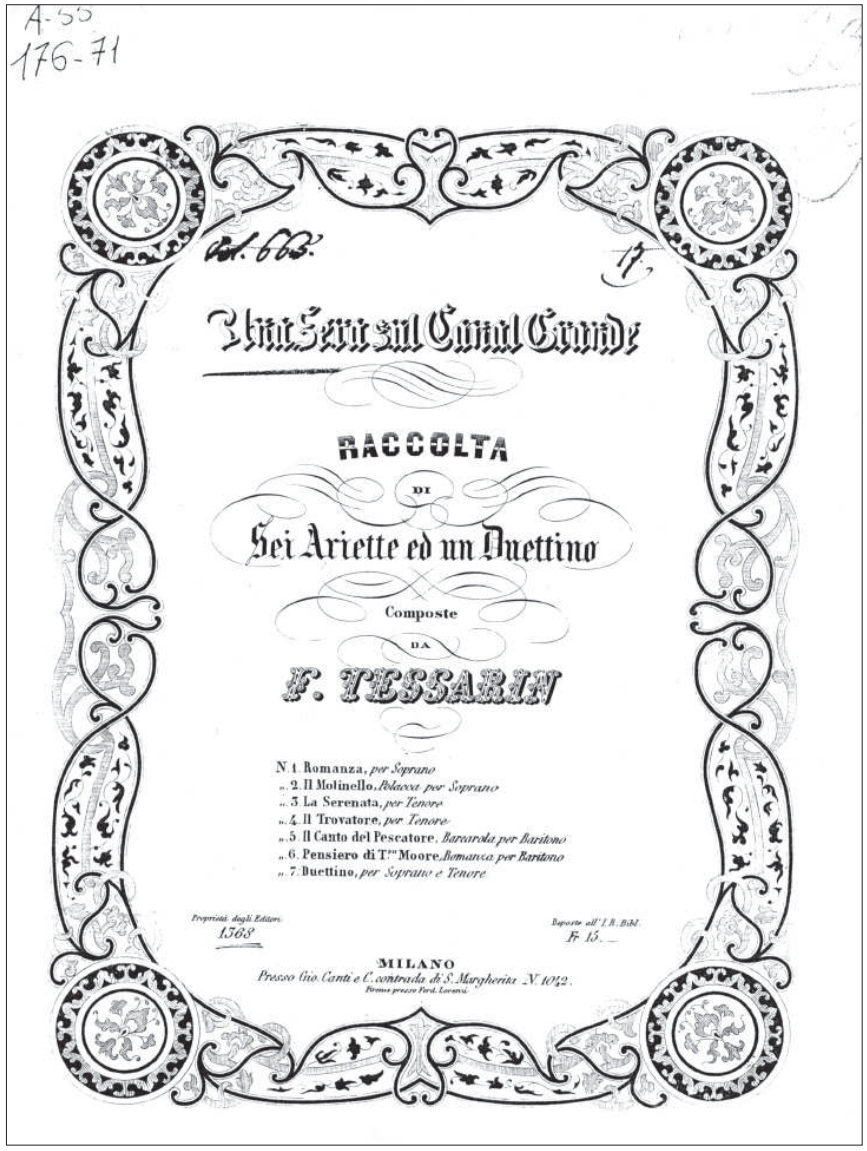

Fig. 2 Frontespizio di FRANCESCO TESSARIN, *Una sera sul Canal Grande*, Canti 1368

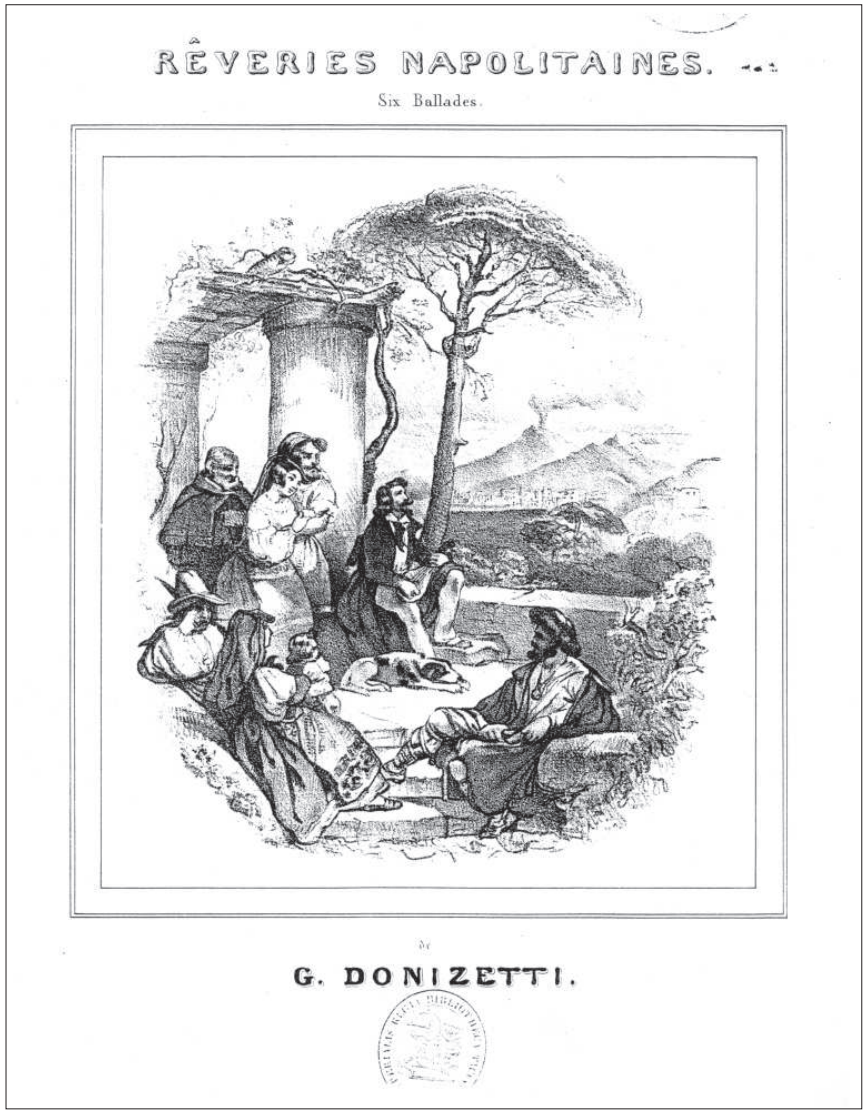

Fig. 3 ANONIMO, *Paesaggio partenopeo con personaggi*. Litografia.
In GAETANO DONIZETTI, *Rêveries napolitaines. Sei ballate*, L2133, 1839.

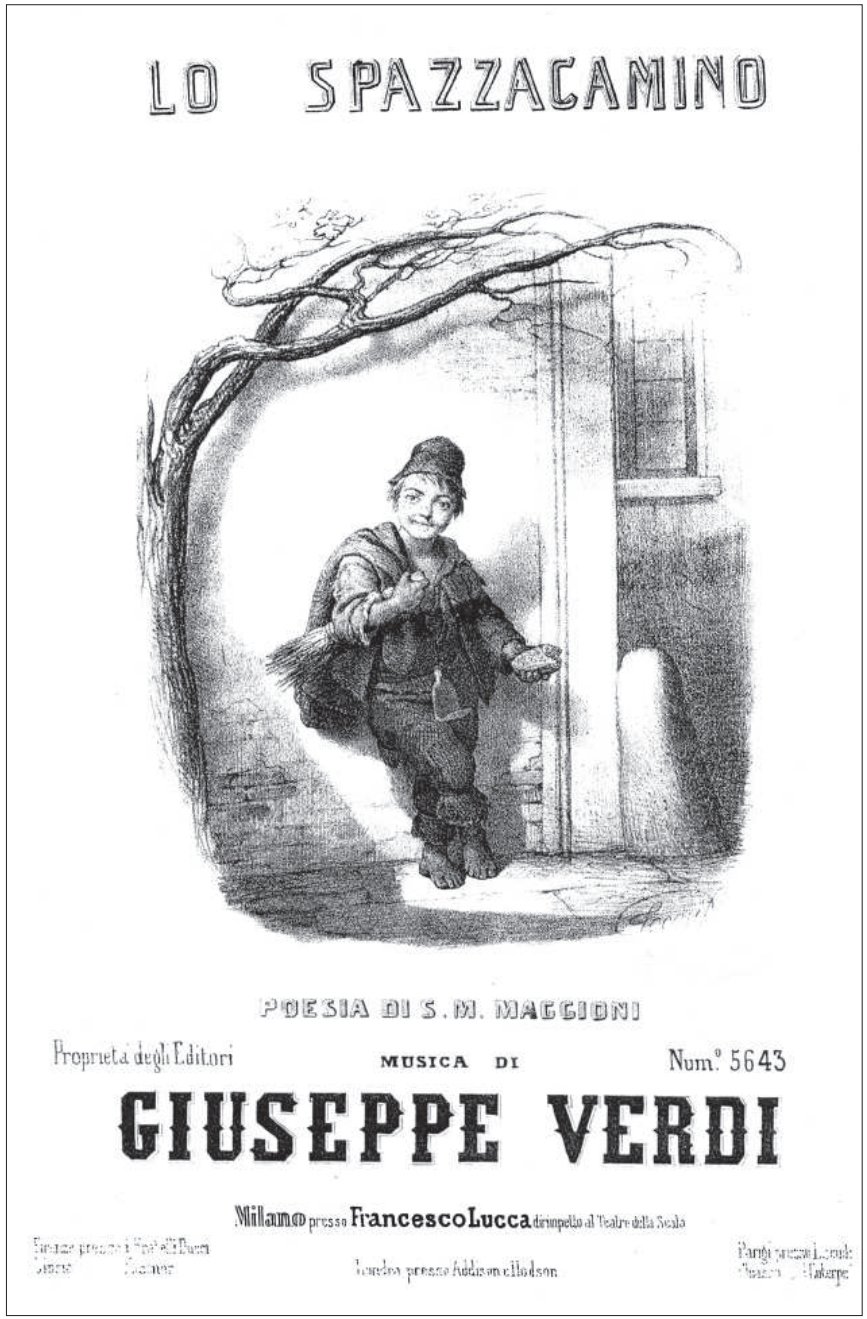

Fig. 4 ROBERTO FOCOSI, *Lo spazzacamino*. Litografia.
In GIUSEPPE VERDI, *6 Romanze*, L5643, 1845

Fig. 5 ANONIMO, *La festa del Redentore a Venezia*. Litografia a colori. In GIACOMO BORTOLINI, *Venezia. Canzoni nazionali della laguna*, R42617–42628, t. a s. 1872.

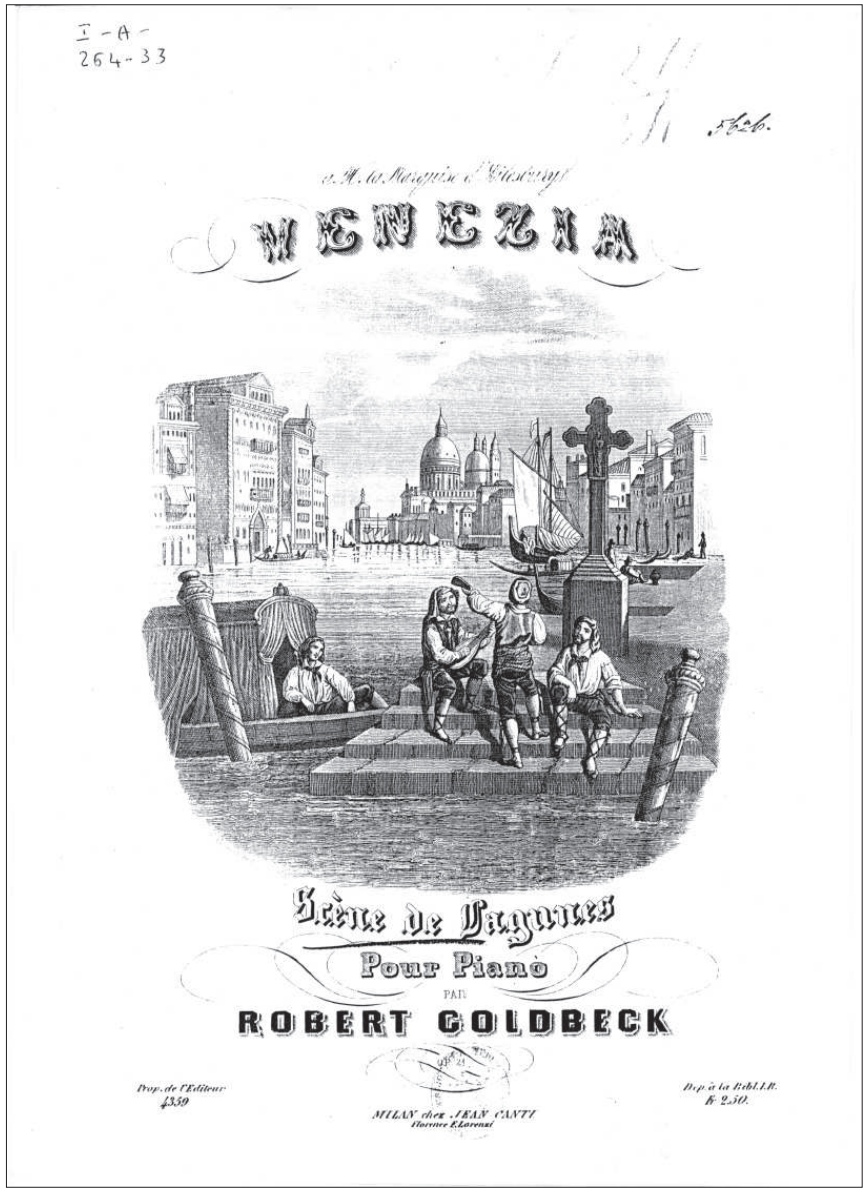

Fig. 6 ANONIMO, *Venezia. Scène de Lagunes*. Xilografia. In R. GOLDBECK, *Venezia. Scène de Lagunes pour piano*, Canti 4359.

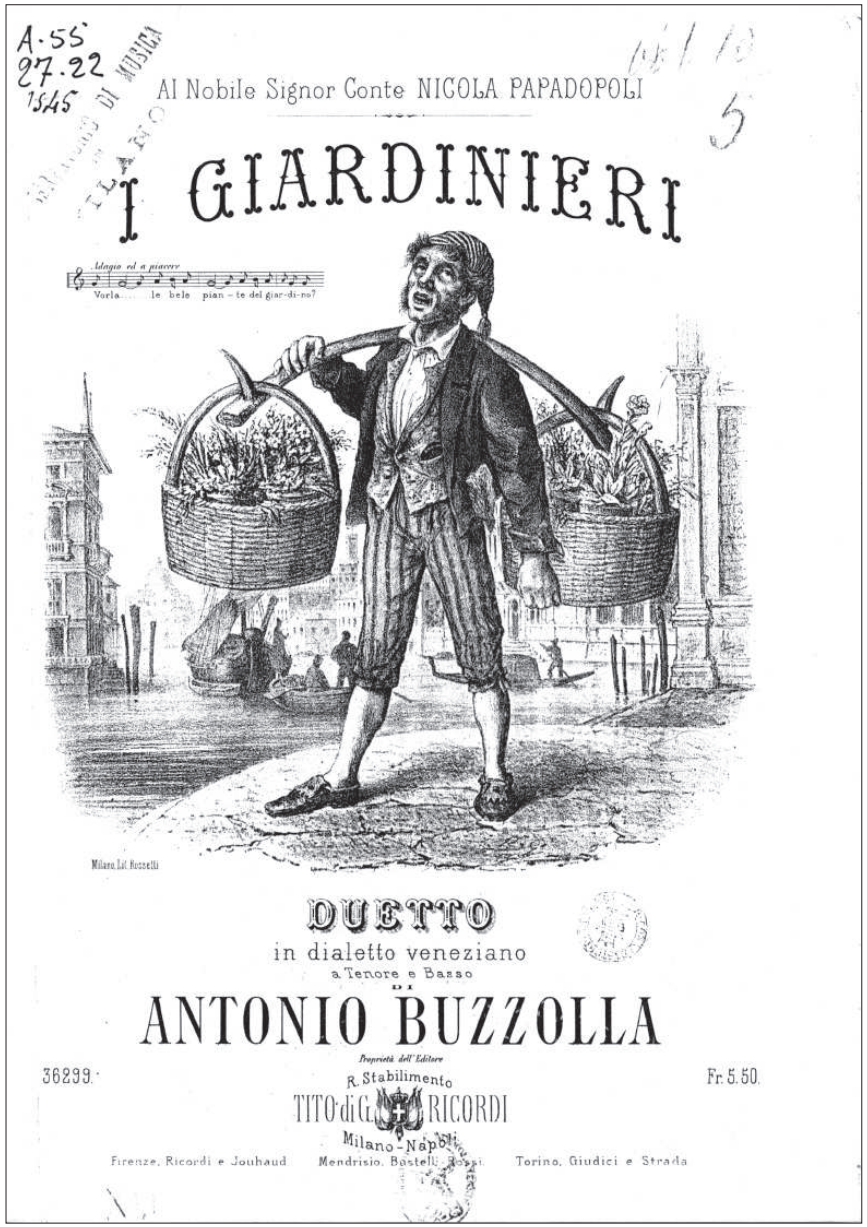

Fig. 7 ANONIMO, *Il venditore di piante da giardino*. Litografia. Milano, lit. Rossetti. In ANTONIO BUZZOLLA, *I giardinieri*, R36299, 1865.

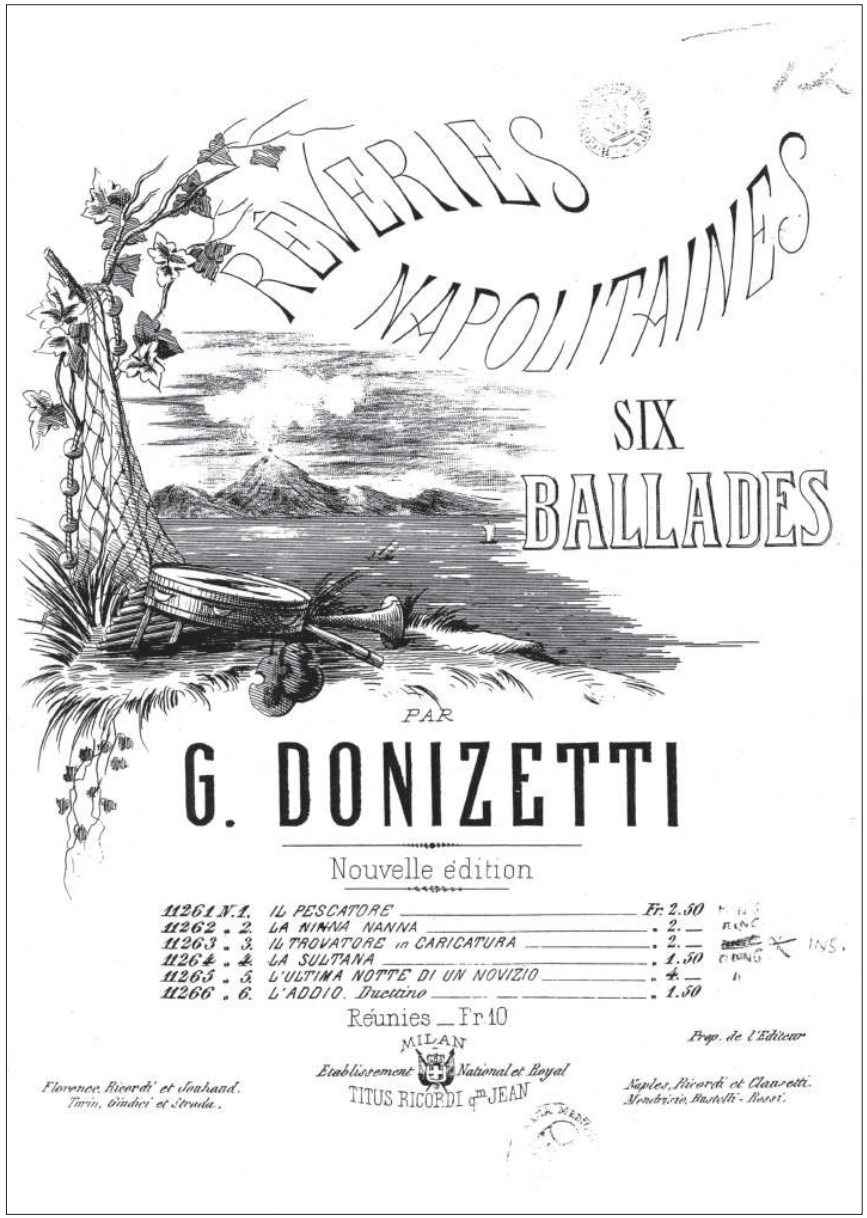

Fig. 8 Frontespizio di GAETANO DONIZETTI, *Rêveries Napolitaines*. R11261-11266. 1865.

Fig. 9 J. M. WILLIAM TURNER, *Ponte dei Sospiri, il palazzo Ducale e la Dogana a Venezia: Canaletto dipinge*. Copia litografica a colori.
In DARIO FABIANI, *Souvenir de Venise*, L15641, 1865 ca.

Fig. 10 ANONIMO, *Ponte dei sospiri*. Litografia a colori.
In TITO MATTEI, *Sull'onda (Venise dort). Remigata*, R43736–38, 1873 ca.

Fig. 11 ROBERTO FOCOSI, *Serenata veneziana*. Litografia a colori. Milano, Lit. Corbetta. In GIACOMO BORTOLINI, *Amori veneziani*, R32431–32438, 1860 ca.

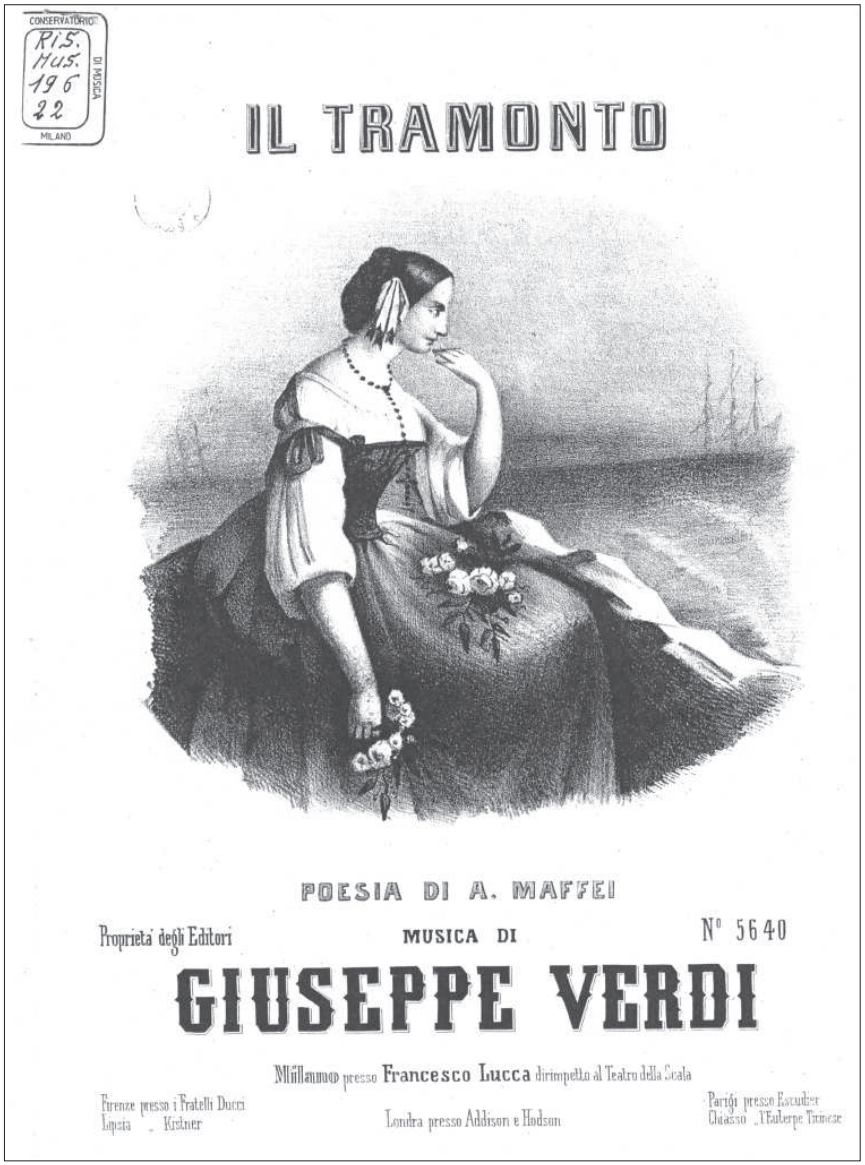

Fig. 12 CONTI, *Il tramonto*. Litografia. In GIUSEPPE VERDI, *Il tramonto*, L5640, 1845

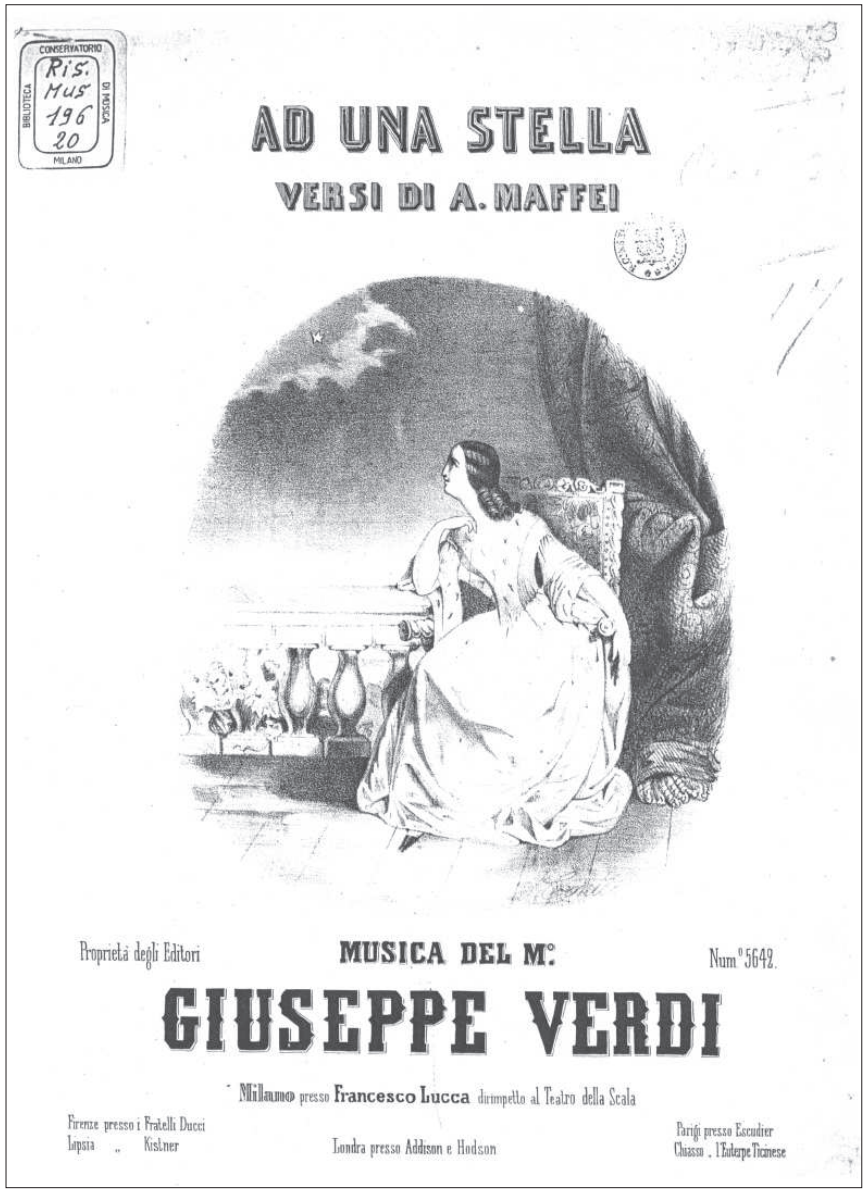

Fig. 13 GANDOLF, *Ad una stella*. Litografia. Torino, Doyen.
In GIUSEPPE VERDI, 6 *romanze*, L5640, 1845

Fig. 14 ANONIMO, *Italia che schiaccia l'aquila imperiale*. Litografia.
In A. MUSSI, *Cantico nazionale: Su cingete o valorosi*, L7005, 1848

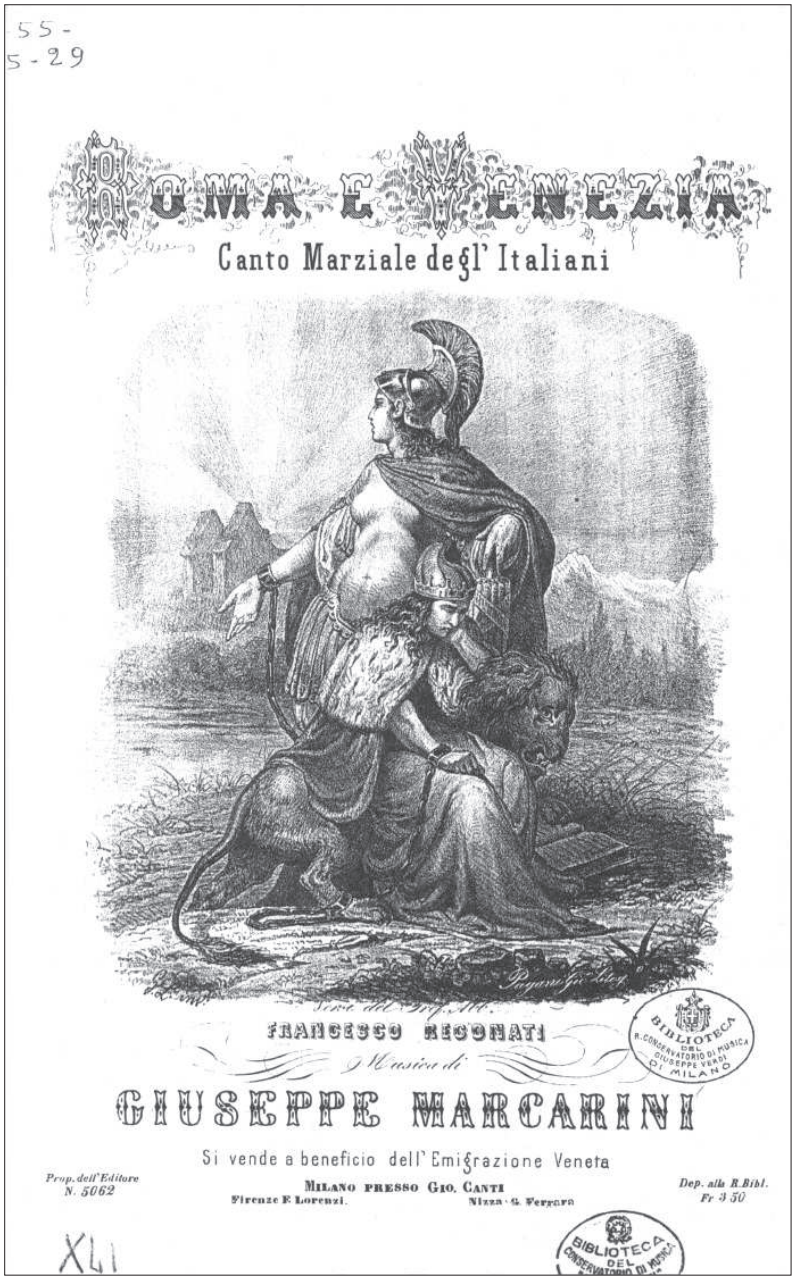

Fig. 15 G. L., *Roma e Venezia*. Litografia. Milano, Pagani Gio. Litog.
In GIUSEPPE MARCARINI, *Roma e Venezia, canto marziale degli italiani*, Canti 5062

Fig. 16 CASSANI, *Allegoria dell'Italia*. Litografia. Milano, lit. Corbetta.
In MICHELE NOVARO, *Viva l'Italia. Canti popolari italiani*, L12373, 1860 ca.

Fig. 17 ROBERTO FOCOSI, *L'amante del volontario italiano*. Litografia. Milano, lit. Corbetta. In ANGELO MARIANI, *Eco delle riviere di Genova*, L12212, 1860 ca.