

CARLIDA STEFFAN

DI TANTE PATRIE. IDENTITÀ REGIONALI E STRATEGIE EDITORIALI NELLA LIRICA VOCALE DA CAMERA DELL'OTTOCENTO

ABSTRACT

Il 150° anniversario dell'unità (2011) non ha esaurito la discussione sulla complessità dei processi identitari. Essi inclusero lo sforzo di costruire una cittadinanza comune attraverso una lingua e una cultura condivisa, pur conservando le declinazioni linguistiche e culturali regionali. Questo contributo indaga – senza affrontare questioni etnografiche – la presenza di pagine 'folkloristiche' e di canti 'popolari' nella lirica vocale da salotto. Si prendono in considerazione le strategie editoriali legate a questo repertorio e le tipizzazioni folkloristiche che rappresentano l'italianità nei salotti europei nella prima metà del secolo (canzone napoletana, barcarola veneziana, poi stornelli toscani). Dopo l'unità si assiste a un ritorno d'interesse per le multiple identità locali: a ciò corrisponde una ricca fioritura di pubblicazioni dedicate ai canti popolari di altre regioni (abruzzesi, siciliani, lombardi).

PAROLE CHIAVE Identità locali, folklore, strategie editoriali, lirica vocale, salotto

SUMMARY

The 150th anniversary of the Italian Unification (2011) did not stop the discussion on the complexity of national identity processes. They included the effort to build a common citizenship through a shared language and culture, while preserving regional linguistic and cultural varieties. This contribution investigates – without addressing ethnographic issues – the presence of 'folk' pages and 'popular' songs in the vocal chamber music. We take into consideration the editorial strategies related to this repertoire and the folkloristic typologies that represent 'italianità' in European salons in the first half of the century (Neapolitan song, Venetian barcarole, then Tuscan stornelli). After the unity there is a return of interest for the multiple local identities: this corresponds to a rich flowering of publications dedicated to the popular songs of other regions (Abruzzo, Sicily, Lombardy).

KEYWORDS Local identities, folklore, editorial strategies, vocal chamber music



Italianità

L'identità nazionale italiana – lo ricordiamo ancora una volta – è un tema assai problematico, soprattutto se ci riferiamo alla fase iniziale della sua costruzione.¹ Ancora più complesso se cerchiamo questa ‘costruzione identitaria’ nell’ambito del ‘paesaggio sonoro’ dell'Italia,² quando si conclude la fase attiva del Risorgimento e l'Italia si ritrova Nazione formata da tante ‘Patrie’, coronando il sogno di una *élite* culturale relativamente ristretta.³

Il 150° anniversario dell'unità (2011) ha offerto un'ulteriore occasione per riflettere in generale sulla complessità di questi processi identitari;⁴ ad esempio la consapevolezza dello sforzo teso a costruire una cittadinanza comune attraverso una lingua ed una cultura condivisa, laddove la Penisola presentava una pluralità di declinazioni linguistiche e culturali che a loro volta costituirono i mattoni essenziali della nuova nazione.⁵

Il principio della nazionalizzazione aveva avuto come presupposto l'identificazione del ‘popolo’, inteso come comunità di cultura e di lingua.⁶ Dall'inizio degli anni Trenta, si era fatto strada anche tra gli intellettuali italiani l'interesse per l'idea di ‘popolo’ e per quello che più tardi si chiamerà ‘folklore’.⁷ Il processo implica un crescendo di attenzione per le municipalità linguistiche e per i dialetti locali.⁸ Il mercato editoriale registra molto bene questo processo, caratterizzato dalla pubblicazione in silloge di testi poetici popolari o popolareggianti (‘canti popolari’). Tali raccolte veicolano immaginari e dialetti che aggiungono nuovi tasselli allo sparuto zoccolo di identità ‘patrie’ già da lungo tempo riconosciute nel contesto italiano ed europeo – Venezia e Napoli principalmente.⁹ Una «varietà e ricchezza di manifestazioni», pur «nelle svariate attitudini», che all'altezza

¹ DI CIOMMO, *I confini dell'identità*.

² SORCE KELLER, *L'Italia in musica*; ROSTAGNO, *Canto, popolo nazione, regionalismo*; TEDESCO, *National Identity*; CAVALLINI, *Folk and Popular as “National”*.

³ Anche se il topos del Risorgimento come fenomeno d'élite è stato messo in discussione dalla storiografia recente.

⁴ PATRIARCA, *Identità*; DI GESÙ, *Una nazione di carta*. In cosa consisterebbe l'italianità? «Il marchio di una nazione può essere analizzato attraverso molte caratteristiche diverse e classificabili, a grandi linee, in associazioni mentali, sensoriali, emotive e razionali», si ricorda pragmaticamente in VIALE, *Che cosa si intende nel mondo per italianità*.

⁵ Cfr. PUTZU – MAZZON, cur., *Lingue, letterature, nazioni*, dove viene sviluppata la riflessione sul concetto di nazione e stato nazionale attraverso una prospettiva che vuole «come elemento centrale il ruolo dei fenomeni culturali quali il discorso sulla lingua come elemento di unità nazionale» (p. 9).

⁶ PUTZU – MAZZON, cur., *Lingue, letterature, nazioni*, p. 17.

⁷ BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*.

⁸ Per uno sguardo generale si veda BRUNI, cur., *L'italiano nelle regioni*.

⁹ Per la tradizione veneziana cfr. PRIVITERA, *Canzoni, ariette, gondole e barchette*; MEINE, cur., *Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana*; Tentacolare è invece la bibliografia relativa alla canzone napoletana; in questo contesto si rimanda a: CARERI – SCIALÒ, cur., *Studi sulla canzone napoletana classica*; PLENIZIO, *Lo core sperduto*; DISTILO, cur., *Guillaume Cottrau. Lettere di un melomane*; SELLER – SCIALÒ, cur., *Passatempi Musicali*.

del 1859 è per il filologo Alessandro D'Ancona prova «dell'unità e medesimezza del carattere nazionale».¹⁰

Questo processo che implica la messa in evidenza delle 'svariate attitudini' di idiomi patrii non si interrompe con la conquista dell'unità nazionale; anzi pare prendere slancio, mentre contemporaneamente la nazione è impegnata a 'fare gli italiani', e molto di questo 'fare' riguarda proprio la condivisione della lingua.¹¹ L'impegno alla convergenza linguistica della nuova nazione non è disgiunto dalla 'salvaguardia' delle singole Patrie e delle loro tradizioni. E, aggiungiamo, anche da un continuo rinnovato interesse per le lingue municipali.¹²

Vogliamo qui chiederci se e in quale modo questi processi abbiano avuto delle ricadute all'interno delle strategie editoriali che orientano la produzione della lirica vocale da camera, considerata soprattutto come pratica musicale significativa all'interno della sociabilità privata dell'Ottocento, sostanzialmente riconducibile allo spazio del 'salotto'.¹³

Descritta nel suo complesso, la lirica vocale da camera dell'Ottocento è un serbatoio eterogeneo, frammentato in brevi pagine vocali (non di rado confezionate in raccolte funzionali alle logiche del mercato editoriale), con strutture formali e scelte testuali assai eterogenee, dove si mescolano con disinvolture stereotipi settecenteschi, poesie romantiche, quadretti 'folkloristici' (pittoreschi) e canti 'popolari'.¹⁴ È a quest'ultima sezione del repertorio¹⁵ che poniamo attenzione, escludendo la questione spinosa del rapporto con la dimensione propriamente etnografica¹⁶ e dando per inevitabile il processo di 'adattamento' (dei testi e/o dei materiali musicali) in ragione della funzionalità del prodotto e del differente

¹⁰ D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, p. 5. Allo stesso modo Attilio Zuccagni Orlandini – a ridosso dell'Unità – mette le mani avanti: «Protesto altresì che nel maggiore bisogno di unione per consolidare il ricupero della indipendenza nazionale, mi guarderei bene dal sottopormi all'accusa di voler ridestare le sopite gare municipali, funesto fomite di cittadine discordie» (ZUCCAGNI ORLANDINI, *Raccolta di dialetti italiani*, p. 4).

¹¹ «Gli addetti al piano culturale per l'Italia unita si trovarono il problema 'lingua comune' e 'intero popolo italiano' risospinto sul tavolo di lavoro soprattutto dai dialetti». L'osservazione si legge nella nota del curatore a TENCA, *Scritti linguistici*, p. 469.

¹² Si rimanda al fondamentale studio di DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, già uscito nel 1963 e ristampato nel corso dei decenni successivi (con aggiunte e osservazioni).

¹³ Per quanto l'ambito del 'salotto' sia un ambiente spazio-temporale difficile da definire, luogo in grado di «filtrare e diffondere tendenze e convinzioni, di creare opinione [...] di agevolare transizioni e mediazioni» (SOLDANI, *Salotti nell'Ottocento*, pp. 556-557).

¹⁴ Tra queste liriche non mancano stereotipi che pur nella ripetitività dell'esercitazione letteraria e delle convenzioni formali dell'intonazione musicale (e dunque senza sollevare coinvolgimenti empatici forti e plateali come avviene per il *medium* della scena operistica) non da meno fissano gli atteggiamenti emotivi di cui è intriso il periodo risorgimentale e post-unitario. Varrà ricordare il topos del trovatore-esule-pellegrino che si lega all'enorme numero di fuoriusciti conseguente al fallimento dei moti rivoluzionari degli anni Venti-Quaranta (STEFFAN, *Cantar per salotti*, pp. 168-169); oppure, dopo le guerre d'Indipendenza, il moltiplicarsi di fragili figure femminili (fidanzate e amanti) che piangono volontari e soldati morti per la Patria (SIRCH, *Musica, letteratura e arti grafiche*, p. 172).

¹⁵ ALLORTO, *La musica vocale da camera dell'Ottocento*, pp. 160-165.

¹⁶ Affrontata, per fare un esempio di ambito napoletano, in MACCHIARELLA, *I Passatemi musicali*, MACCHIARELLA, *Le canzoncine popolari napoletane*.

orizzonte d'ascolto dei fruitori, i quali includono aristocratici e borghesi, diletanti e professionisti, italiani e stranieri.¹⁷ La panoramica proposta potrebbe piuttosto permetterci di osservare l'evoluzione degli atteggiamenti riscontrabili in questi gruppi di consumatori rispetto alla questione delle identità regionali multiple.

Venezia e Napoli

Iniziamo, chiarendo quale tipicizzazione folkloristica offriva la lirica da salotto. Fino alla fine degli anni Trenta troviamo due poli significativi: le canzoni del Regno delle due Sicilie, della città di Napoli in particolare – ancor oggi impiegate come ‘marchio della nazione’ – e la barcarola veneziana.¹⁸

Quest'ultima, già con la canzonetta da battello, sua antenata settecentesca, aveva goduto di una larga circolazione nelle piazze europee (Londra e Parigi) ed era divenuta icona sonora della *venexianità*, pur alternando senza pregiudizi quartine metastasiane e testi in vernacolo, ariette teatrali e paginette ‘folk’.¹⁹ Se ne incaricano diversi compositori, i quali non hanno a disposizione un'editoria in loco (una mossa dell'Austria per spezzare ulteriormente il prestigio secolare dell'ex Serenissima Repubblica) ma incontrano l'interesse degli stabilimenti milanesi: Giovanni Ricordi stampa una trentina di *items* sparsi e nel 1840 concentra nella *Raccolta di canzoni popolari veneziane* intonazioni d'autore (fra i quali solo Giovanni Battista Perucchini²⁰ è un compositore autoctono) su testi in vernacolo e non.²¹ Andando oltre la metà del secolo, è Antonio Buzzolla, che dopo aver affinato la penna compositiva al conservatorio partenopeo si fa specialista delle canzoni in dialetto veneziano; diversi album al suo attivo, usciti tra il 1847 e il 1878 per i tipi degli editori milanesi.²²

Il mercato è dunque sensibile a questo repertorio lagunare (funzionale anche alle richieste del nuovo flusso di visitatori stranieri, che sempre più s'imborghe-sisce nel corso del secolo); sono in molti i compositori – pure non autoctoni – che si cimentano almeno una volta nella scrittura di una ‘canzone veneziana’, ma persiste anche una vera consapevolezza identitaria, la quale – come vedremo – riprende vigore alla fine del secolo. Per il capodanno del 1854 Francesco Maria Piave fa stampare a sue spese un almanacco di «Canzonette Popolari in dialetto», *Amori veneziani* 1853: i versi sono dello stesso librettista e la musica di tale

¹⁷ STEFFAN, *Cantar per salotti*, pp. 233-242.

¹⁸ Ne ha consapevolezza il sacerdote Giustino Quadrari nel suo *Delle arie nazionali dei differenti popoli*, inserito nella prima annata (1836) del periodico napoletano «Polorama Pittresco» (fasc. 4, pp. 30-31). Cfr. PRIVITERA 2010.

¹⁹ STEFFAN, *Ninette e gondolieri nei salons d'Europa*.

²⁰ STEFFAN, *Per un profilo di Giovanni Battista Perucchini*.

²¹ Solo qualche canzone risulta di autore anonimo.

²² SIRCH, *Le canzoni in dialetto veneto di Antonio Buzzolla*, p. 338.

Giuseppe Bortolini.²³ Nell'occasione scrive all'amico Tito Ricordi per promuovere la distribuzione dell'album fuori laguna;²⁴ e lo solletica rammentandogli il marchio di *venexianità* delle canzonette (sia pur frutto di un lavoro a tavolino) custodito nell'immaginario del canto *en plein air* del «popolo» veneziano.

Esso [l'album] non ha alcun merito che di essere venezianissimo perché le sue canzoni come le vedi sono giorno e notte, con luna e senza luna cantate dal nostro buon popolo [...].²⁵

L'altro polo è Napoli. La stagione della canzone partenopea ha come protagonista Guillaume Cottrau. Di padre e madre francese, già a metà degli anni Venti è alla testa dello Stabilimento Girard e si lancia nella ben nota operazione editoriale dei *Passatempi musicali*, dove aggiunge ad un già ricco e variegato materiale esecutivo un buon numero di «canzonette, barcarole, etc nazionali, napoletane e siciliane»: molte sono arrangiate dallo stesso Cottrau (anche partendo da materiali operistici), altre da lui composte, anche se presentate anonime.²⁶ Il napoletano d'adozione punta in partenza sulla *couleur locale* delle due culture – quelle di Trinacria²⁷ e di Partenope (così l'avviso sul «Giornale delle due Sicilie» del 10 novembre 1824) e testa il materiale grazie al meccanismo della sottoscrizione.²⁸ La canzoncina popolare napoletana 'formattata' secondo le esigenze della musica da salotto ha presa sul mercato e Cottrau nei successivi vent'anni continua a rinnovare il catalogo dei *Passatempi* con ulteriori *Supplementi*.²⁹

Poi accarezza un progetto di più ampio respiro e cerca nel giugno del 1829 di coinvolgere la sorella Lina Freppa, che vive a Parigi. In una lettera le parla di una

²³ Poco o nulla sappiamo del Bortolini, ad eccezione appunto che era un «compositore di canzonette popolarissime», come informa la «Gazzetta Musicale di Milano», 31/3 (1876), p. 1, segnalando la sua morte, avvenuta nell'aprile 1875. Nel 1849, durante il governo provvisorio di Venezia, aveva composto *Il ventidue marzo*, «canto popolare italiano» inteso a celebrare la data di proclamazione della Repubblica dopo la cacciata degli Austriaci.

²⁴ «Vedi come ti parlo da potenza a potenza? Diavolo sono editore anch'io, e come tale ti prego di gradire il magnifico Album che t'invio, e di dirmi se ti piacesse incaricartene di farmene smerciar qualche copia [...]». La lettera è del 13 settembre 1854. Milano, Archivio Storico Ricordi, Fondo Corrispondenza, PV4 16b-046 (disponibile <http://www.internetculturale.it/jmms/ic-cuvviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_LLET013231&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>). La raccolta sarà poi ripresa nel catalogo dell'editore milanese: *Amori veneziani. Canzonette popolari in dialetto*, n. l. 32431-32438 [1860].

²⁵ Vedi nota precedente.

²⁶ CALELLA, *Guillaume Cottrau*.

²⁷ La Sicilia, da parte sua, aveva attirato Meyerbeer di passaggio nel 1816; egli annota su fogli volanti canti e danze raccolte tra Palermo, Siracusa e Messina, mettendo insieme una collezione che comprende prodotti di origine 'semicolta' e «materiali più marcatamente tradizionali». Si veda l'*Introduzione* di Sergio Bonazinga (p. 15) a BOSE 1993.

²⁸ A cui aderiscono in buon numero: aristocratici partenopei e stranieri, artisti come William Turner, cantanti professionisti – Ungher, Fodor, Lablache, Rubini – e compositori tra cui Donizetti: cfr. STEFFAN, *Cantar per salotti*, p. 77.

²⁹ Come prodotto editoriale modulabile è distribuito capillarmente, e viene facilmente 'piratato' dagli editori parigini, che infarciscono di canzoncine napoletane le raccolte di riduzioni operistiche e romanze cameristiche (gli *Echos d'Italie*).

«raccolta di canti popolari, di arie nazionali e di danze caratteristiche di tutte le nazioni, con delle note, delle avvertenze e soprattutto delle graziose litografie rappresentanti i costumi e i siti di ciascun paese». Il primo passo da intraprendere per Cottrau è di «ricomporre l'Italia»,³⁰ ovvero aggiungere alle sue ariette napoletane le canzoni tipiche delle altre municipalità. Scrive per questo a Donizetti, al quale chiede di procurarsi delle «ariette Nazionali di qualunque Stato meno che napoletane»³¹ presso il maestro Simon Mayr, bavarese di nascita ma specializzato in canzoni «veneziane, bolognesi, romagnole, etc.».³²

Da parte sua, Donizetti entrò appieno del circuito produttivo della canzone napoletana grazie alla sua lunga residenza nella capitale e ai rapporti con Cottrau.³³ Ricapitolando, se Cottrau scrive canzonette partenopee, ma firma anche una barcarola veneziana (*La mia gondola*); se il germanico Mayr si specializza in ariette lagunari³⁴ e se il bergamasco Donizetti è amato per le canzoni napoletane (mentre il napoletano Luigi Ricci scrive canzoni partenopee o veneziane alla bisogna dell'editore), è giocoforza concludere che la dimensione identitaria e l'aspetto soggettivo dell'origine locale sono assenti per quanto riguarda i compositori, e che i meccanismi produttivi si orientano essenzialmente sui bisogni del mercato editoriale.

Bellini, nella sua ristretta produzione vocale cameristica, non si fa coinvolgere: arbitraria ogni attribuzione al catanese della canzone *Fenesta che lucive*.³⁵ Rossini, da parte sua, resta estraneo a questioni identitarie e ci riporta a nuovamente considerare come Venezia e Napoli si confermino poli di tipizzazione della penisola, in stretto rapporto con l'orizzonte d'attesa dei salotti parigini. Nel 1835 il Pesarese vende all'editore Troupenas una raccolta di ariette e duetti, i cui autografi erano stati concepiti per le collezioni «des financiers et des grand Seigneurs».³⁶ Troupenas li mette in vendita con il titolo di *Soirées Musicales*, anche in formato elegante, provvisto di un'incisione che ritrae un bizzarro montaggio di *cliché* legati all'immagine dell'Italia,³⁷ coerente con le declinazioni musicali, per le quali Rossini usa i versi di Metastasio e dell'esule bolognese Carlo Pepoli. Possiamo tra questi isolare l'arietta *La danza* (testo in lingua), che si appropria di un vorticoso ritmo da tarantella napoletana/siciliana e il duetto *La regata*, quadretto pittoresco che descrive l'annuale competizione acquatica veneziana con grande naturalezza, attraverso versi in uno pseudo vernacolo veneziano, coniato

³⁰ DISTILO, cur., *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane*, p. 19. Il progetto si sarebbe poi ulteriormente allargato «alle arie svizzere, alle danze boeme, alla canzoni provenzali, ai bolero, alle seguidiglie, sirventesi, alle melodie russe, polacche, svedesi».

³¹ Donizetti, pressato da Cottrau, il 22 maggio 1829 scrive da Napoli al padre Andrea: «Vi prego di portarvi dall'ottimo M.^o Mayr, e dirli se avesse frà la sua tanta musica delle ariette Nazionali di qualunque Stato meno che napoletane, che sarei pregato di somministrare qui ad un raccoglitore per farne un Tomo» (ZAVADINI, *Donizetti*, pp. 266-267).

³² DISTILO, cur., *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane*, p. 19

³³ SELLER, *La musica vocale da camera*.

³⁴ Poche in realtà raggiungono la stampa nel corso dell'Ottocento.

³⁵ DI MAURO, *Il caso Fenesta che lucive*.

³⁶ STEFFAN, "...dans les Collections d'Autographes".

³⁷ *Ibid.*, p. 141.

dal Pepoli bolognese!³⁸ Quanto poco l'operazione possa essere letta in termini identitari, o di criptopatriottismo, lo si deduce da una lettera dell'attore/patriota Gustavo Modena che ambirebbe ben altra musica dal Rossini «che scrive romanze per le botteghe dei mercanti».³⁹

Intermezzo mazziniano

Nel 1824 esce un *Saggio di poesie contadinesche*, stampato anonimo sulla «Gazzetta di Parma», ma riconducibile ai patrioti Atanasio Basetti e Paolo Oppici. Con gli anni Trenta le raccolte di 'canti popolari' si moltiplicano; nella lista troviamo il *Saggio de' canti popolari* della provincia di Marittima e Campagna di Pietro Ercole Visconti (1830), i *Canti toscani, illirici e greci* di Niccolò Tommaseo, *I Canti dei campagnuoli toscani*, i *Canti veronesi*, i *Canti popolari siciliani* – ed altri ancora. Non sempre queste raccolte hanno un esplicito fine politico; possiamo considerare invece il loro contributo ad una consapevolezza identitaria 'municipale'.

Giuseppe Mazzini negli stessi anni s'interessa alla poesia popolare nel saggio sulla *Letteratura poetica della Boemia* del 1833.⁴⁰ Ma nemmeno per lui le categorie sono così chiare; ancor meno quando questi testi ('canti popolari') vengono messi in musica. Qualche anno più tardi, pare durante l'esilio nella campagna bernese, mette per iscritto un canto con accompagnamento di pianoforte, *Dove sei tu, fioretto?*, che vorrebbe essere il *Canto delle mandriane bernesi*,⁴¹ anche se rimangono ben poche tracce di *folk* e rimanda piuttosto ai moduli salottieri che Rossini impiega per la sua *Pastorella della Alpi*, che include nella silloge parigina del 1835.⁴²

All'altezza del 1840, «richiesto di scrivere un articolo sui canti popolari italiani», Mazzini dimostra un atteggiamento più consapevole; cerca, attraverso

³⁸ Noto soprattutto per il libretto dei *Puritani*, Carlo Pepoli è stato uno specialista di poesia per lirica da camera; dopo Parigi si trasferisce a Londra e continua a scrivere versi per musica da salotto, tra cui quadretti di genere (*I mestieri*) e liriche ispirate alle feste campestri delle *Giardinaie di Val d'Arno*, comuni – annota lo stesso Pepoli nella prefazione della sua ultima raccolta a stampa (PEPOLI, *Versi*) – «a Italia, Francia, Inghilterra, ed Europa». Lontano dalla Nazione, comunque, i suoi versi guardano direttamente ai modelli colti accademici, non al canto popolare.

³⁹ GRANDI, cur., *Scritti e discorsi*, p. 252. La lettera è del 1836.

⁴⁰ «E le poesie primitive, e i canti nazionali son documenti preziosi a chi cerca in esse, oltre il pregio letterario, e l'elemento poetico, l'espressione del pensiero intimo delle moltitudini, e l'elemento civile» (MAZZINI, *Letteratura poetica della Boemia*, p. 378).

⁴¹ Il facsimile è stampato fra le pagine 186 e 187 in MAZZINI, *Epistolario*; è trascritto in D'ETTORE, *Mazzini musicologo*, pp. 22-23. Mazzini pare abbia tradotto direttamente i versi dal tedesco (PALADINI, *Mazzini inedito*), ma non è stato possibile identificare il testo originale. Quanto alle modalità della trascrizione Mazzini potrebbe aver avuto sotto gli occhi una raccolta di canti nazionali svizzeri (WYSS, cur., *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de ranz de vaches et chansons nationales de la Suisse*), già giunta alla sua quarta edizione.

⁴² Cfr. CD allegato a BALLARDINI – D'ETTORE, cur., *Mazzini pensatore*.

l'amico e compositore Andrea Gambini, «una collezione, un certo numero di canti e melodie *popolari* italiane».

Dico *popolari*, nel vero senso, intendendo non variazioni o altro su certi temi più facili, ma canti del popolo, come ce ne sono tanti in Toscana e nel Napoletano, melodie delle quali non si sa l'autore e che il popolo canta.⁴³

Non trova ciò che va cercando; dice espressamente che non sono le canzoni napoletane di Donizetti che gli interessano e constata con incredulità la mancanza di questi prodotti nel mercato editoriale:

attribuisco a difetto dei nostri mercanti di musica il non trovarsi quello ch'io cerco: ho sentito io tante arie popolari, in dialetto napoletano, bellissime, che pare impossibile che non le abbiano notate e raccolte.⁴⁴

La partita per Mazzini pare si chiuda qui.

Stornelli toscani (e non)

Sono gli stornelli toscani a segnare un nuovo ingresso significativo del canto popolare all'interno dei salotti. Nella prefazione alla sua raccolta, l'abate Giuseppe Tigri, professore di lettere e direttore del Liceo Forteguerri di Pistoia, ricorda Luigi Gordigiani come «distintissimo maestro per la novità e semplicità che ha dato alle arie, tenendosi sempre a quel bel genere dell'idillio, facile e popolare».⁴⁵

Gordigiani, compositore oggi del tutto trascurato, era considerato al suo tempo lo 'Schuberto italiano' per la raffinatezza delle liriche vocali da salotto, divenute famosissime in tutta Europa.⁴⁶ Aveva fatto il suo punto di forza proprio nella composizione degli stornelli, che «colla semplicità della cantilena popolare traducono con tanta efficacia le festività, la grazia ed il pulito parlare dei Toscani».⁴⁷ Anche per Gordigiani, come lo era stato ragionevolmente per Cottrau, il primo incontro con il 'canto popolare' è accidentale: pare abbia trovato da un rivenditore di libri usati una raccolta di canti popolari, i quali rappresentavano vuoi per l'immaginario vuoi per costruzione metrica una folata di novità rispetto ai *topoi* testuali impiegati nella lirica da camera. Del tutto accidentale pare poi il titolo dato da Gordigiani a queste liriche da salotto:

Gli venner giù dalla penna nuovissime nell'aurea lor semplicità e lontano affatto da ogni forma convenzionale fin allora praticata, né sapendo per la insolita

⁴³ Così in una lettera alla madre (8 luglio 1840): MAZZINI, *Epistolario*, pp. 186-187.

⁴⁴ Lettera alla madre (25 agosto 1840): MAZZINI, *Epistolario*, p. 233.

⁴⁵ TIGRI, *Canti popolari toscani*, p. XLI.

⁴⁶ MELONCELLI, *Gordigiani*; CIMARUSTI, *The Songs of Luigi Gordigiani*.

⁴⁷ «Gazzetta Musicale di Milano», 18/19 (1860), p. 148.

forma come intitolarle, ne accettò il titolo dal titolo del libro che glie ne aveva porto l'occasione chiamandole Canti popolari toscani.⁴⁸

La prima raccolta è degli anni Quaranta, ma il boom editoriale si verifica nei decenni successivi, grazie al prestigio internazionale raccolto dal compositore toscano, conseguenza del servizio prima alle dipendenze del conte Demidoff, poi del principe Poniatovsky che gli apre i più prestigiosi *salons* europei (da Vienna a Londra). Da qui l'interesse editoriale interno ed esterno, dove domina l'etichetta di *Canti popolari toscani* e si veicolano immagini della Toscana: *Gli stornelli d'Arezzo*, *I Canti fiesolani*, *L'eco di Boboli*. Se nelle prime raccolte ci sono effettivamente testi poetici attinti dalle raccolte del Tommaseo e del Tigri, nelle altre i versi sono firmati anche dallo stesso Gordigiani, dalla figlia Leontina, ma anche da Felice, figlio di Guillaume Cottrau.⁴⁹

Non abbiamo strumenti per ricostruire la vita, l'articolazione e la stratificazione dei salotti in cui questi *Canti* venivano realizzati; né le tipologie dei contatti comunicativi; possiamo tuttavia considerare che gli stornelli del Gordigiani veicolavano la lingua toscana, la favella letteraria della Penisola, e che i dilettanti stranieri fruitori di questo repertorio erano in buona parte le stesse dame che prendevano regolari lezioni di lingua italiana, molto spesso impartita da esuli politici che ne avevano fatto il loro principale sostentamento.

Tra gli autori dei testi 'popolari' impiegati da Gordigiani vanno tuttavia isolate alcune figure impegnate appieno nel Risorgimento italiano, come Arcangelo Berettoni, Ottavio Tasca, Giuseppe Giusti e Francesco Dall'Ongaro. Quest'ultimo, figura emblematica di impegno patriottico, è da ritenersi uno specialista di stornelli toscani, esemplati sul modello popolare ma adattati agli scottanti sentimenti politici a partire dal '48. Lo stornello è definito dall'autore «veloce come Garibaldi, tenace come Mazzini, sicuro come Orsini».⁵⁰ La formula usata è il risultato di una messa a punto che lo rende funzionale al messaggio politico:

Io cominciai prolisso: poi mi ridussi a quattro strofe: ora m'accorgo che il popolo non ne impara per lo più che una sola, e l'abbreviai; appresi pure che l'endecasillabo è il verso italiano per eccellenza. [...] L'ho detto fino dal 1847 ai poeti di Siena, eccitandoli a sposare l'idea politica agli stornelli del popolo.⁵¹

L'osservazione s'appunta sul «ritornello dei tre colori [Il brigidino]», ove si mescolano folklore senese e patriottismo: il brigidino è una coccarda colorata bianca e rossa alla quale si aggiunge una foglia verde di verbena.

⁴⁸ Così nel profilo biografico steso da Luigi Ferdinando Casamorata nel 1860, citato in ALLORTO, *La musica vocale da camera dell'Ottocento*, p. 161.

⁴⁹ CIMARUSTI, *The Songs of Luigi Gordigiani* p. 190.

⁵⁰ DALL'ONGARO, *Stornelli italiani*, p. 6. In una lettera a Giuseppe Arnaud datata 1 aprile dello stesso anno, sempre a proposito di stornelli, il poeta precisa: «Pochi ne scrissi nel lungo esiglio, e non sono fra i buoni. Sono fiori che hanno bisogno di quest'aria e di questo sole» (DE GUBERNATIS, *Francesco Dall'Ongaro*, p. 220).

⁵¹ Lettera del 9 aprile 1862 a Giuseppe Arnaud (DE GUBERNATIS, *Francesco Dall'Ongaro*, pp. 220-221).

Viene intonato da Gordigiani nel cruciale 1848 e prontamente stampato da Ricordi, prudenzialmente a Firenze: conosce una diffusione straordinaria.⁵² Giuseppe Verdi lo mette in musica (come *cadeau* destinato all'album privato dell'amico Giuseppe Piroli) nel maggio del 1861, mentre siede sui banchi del neoeletto Parlamento torinese.⁵³

Una Nazione e tante Patrie

Cosa accade quando la 'nazione' trova il suo compimento istituzionale? Riprendiamo la distinzione fra popolo e nazione. Essa rimbalza nei dizionari coevi: il primo è inteso come 'un aggregato di persone appartenenti a un comune o municipio o parrocchia', mentre «la Nazione» resta un «complesso di parlanti la stessa lingua e governati con medesime leggi», precisando che si «dirà la Nazione italiana, francese; non la nazione lodigiana, senese».⁵⁴

Ettore Scipione Righi, nel suo *Saggio di Canti popolari veronesi* del 1863 precisa che «La *poesia nazionale* può talora e di spesso diventar anche *popolare*, ma è ben più difficile che la *popolare* diventi *nazionale*, ove non rifletta un sentimento che accidentalmente coincida con quello di tutta la nazione».⁵⁵ Dunque non era facile far transitare la poesia popolare nella poesia della nazione. Peraltro nel momento in cui ci si misura all'interno di un unico contenitore – la nazione appunto – si evidenziano le differenze regionali.

Nel 1860 Luigi Carlo Farini, dittatore di Emilia e Romagna, dispone la creazione della Deputazione di Storia Patria «per le province di Romagna», per le «per le antiche province modenesi» e «per le province parmensi». Nel 1862 vennero istituite quelle per la Toscana e via via le altre, per lo più come trasformazione di preesistenti «Società storiche». La Deputazione di Storia Patria per le Venezie nasce nel 1873 e due anni dopo quella napoletana. Alla luce di quanto osservato all'inizio parrebbe di poter dire che Napoli e Venezia in qualche modo avevano meno esigenza di scavare nelle proprie tradizioni e nella loro identità. Solo nel 1883 venne creato l'Istituto Storico Italiano con il compito di coordinare le varie Deputazioni.⁵⁶

Le società si considerano al servizio della 'patria' comunale, e il loro scopo è di salvaguardare/ricostruire l'identità locale; pur non essendoci grandi dibattiti sulla

⁵² «Corse tutta l'Italia in un attimo: e Garibaldi mi disse di averlo cantato a Montevideo prima d'imbarcarsi per l'Italia. Si diffuse senza nome d'autore, e fu attribuito a quasi tutti i poeti viventi. Il popolo lo adottò come suo, e alterato e corretto si canta nelle terre toscane, e ha posto fra i canti originali del popolo. Più di venti maestri, ultimamente anche Verdi, l'hanno posto in musica» (DE GUBERNATIS, *Francesco Dall'Ongaro*, p. 221).

⁵³ STEFFAN, *Songs*, p. 414.

⁵⁴ Lo si legge in TOMMASEO, *Nuovo dizionario, ad vocem* «Gente, popolo, nazione».

⁵⁵ RIGHI, *Saggio di Canti popolari veronesi*, p. xv.

⁵⁶ BISTARELLI, cur., *La storia della storia patria*.

lingua, possiamo considerare che il fenomeno in qualche modo richiamava interesse anche sulla 'lingua' della patria (che non è quella della nazione).

E nel repertorio vocale da salotto? È possibile osservare una qualche ricaduta di questa fase 'patria' nelle strategie del mercato editoriale? La ricerca avrebbe bisogno di ulteriori ricognizioni e riflessioni, ma possiamo constatare che sul mercato editoriale si contano ormai diverse raccolte di 'canti popolari', che prestano attenzione ad ambiti regionali poco considerati in precedenza (lombardo, abruzzese, siciliano, etc..). Anche se non sempre i testi intonati mantengono integra la lezione dialettale e comunque sono accompagnati dalla versificazione italiana.

Qualche esempio sulla diversa natura e sulla ricezione di queste raccolte. Giulio Ricordi, classe 1840, editore e compositore apprezzato, si era già interessato ai canti popolari lombardi. Torna ad occuparsene nel 1881 e cura (con Gialdino Gialdini) una raccolta di 50 canti popolari della Lombardia,⁵⁷ dove sostanzialmente si comporta come Cottrau quanto all'arrangiamento musicale. La raccolta presenta testi tradotti in versi italiani da Antonio Zanardini (pochi quelli in dialetto): una strategia plausibile per poter vendere il prodotto nel circuito nazionale ed oltre controllato dallo Stabilimento milanese.⁵⁸

Nel 1879 Ricordi aveva iniziato la lavorazione dei *Canti popolari abruzzesi*, composta di quindici brevi canti provvisti di versione ritmica in italiano, trascritti a due voci da Francesco Paolo Tosti, originario di Francavilla e specialista indiscusso della romanza da salotto.⁵⁹ Come evidenziano alcune dediche apposte ai *Canti* elaborati da Tosti, che dagli anni Ottanta aveva concentrato la sua attività professionale nei circoli di Londra, la stampa milanese convergeva verso il progetto di cultura regionale contemporanea che trovava il punto di incontro nel cenacolo raccolto attorno al pittore Francesco Paolo Michietti.⁶⁰

Allo stesso modo, nel 1883, Ricordi pianifica l'uscita dell'*Eco della Sicilia*, affidandosi al catanese Francesco Paolo Frontini⁶¹ che, a sua volta, può contare sul confronto con il famoso demologo Francesco Pitré. Ci interessa sottolineare come per Frontini, che certamente aveva sotto gli occhi le raccolte dell'editore milanese, la 'tinta' della canzone insulare finisse per avvicinarsi a 'tradizioni' sonore extrapeninsulari.⁶² E come, nella paginetta di presentazione della raccolta, il catanese prenda le distanze dall'inevitabile circolazione di moduli melodici popolari tra le varie patrie:

⁵⁷ *Eco della Lombardia*, n. l. 46961.

⁵⁸ Nel 1877 Ricordi aveva inoltre realizzato una corposa raccolta (ben 150 canzoni) intitolata *Eco di Napoli*.

⁵⁹ SANVITALE, *Il canto di una vita*.

⁶⁰ SANVITALE, *Tosti abruzzese*.

⁶¹ FRONTINI, *Eco della Sicilia*. Ringrazio Maria Rosa De Luca per aver condiviso le sue ricerche sul compositore catanese e discusso questo mio testo. Su Frontini si veda GIORDANO, *Musiche popolari siciliane fra salotti e campagne*.

⁶² Tanto da dire che: «le nostre canzoni hanno un carattere speciale che si allontana dal lombardo, e dal napoletano, mentre si avvicina moltissimo allo spagnolo e all'arabo» (NASELLI, *Giuseppe Pitré*, p. 7).

è risaputo, come molte delle più briose ed allegre canzoni del napoletano e dell'Italia meridionale, vanno e fanno il giro dell'isola con delle false forme dialettali; e così si dica anche di qualche patetica e amorosa cantilena siciliana, che va nel vicino continente – da ciò, il facile inganno di crederle del paese ove si cantano.⁶³

In conclusione: una coscienza di identità regionalistica resta evidente nella recezione dei prodotti editoriali sopradescritti; anzi pare rafforzarsi. Lo si misuri insieme: nel 1888 a Francavilla, nel sopra ricordato cenacolo di Francesco Paolo Michetti, viene inaugurata l'iniziativa di legare la creazione di una canzone in dialetto al lunedì dopo Pasqua, giorno di festa popolare;⁶⁴ nel 1891 a Milano viene indetto il concorso di composizione per la canzone lombarda;⁶⁵ e a Venezia, sulla falsariga della festa partenopea della Madonna di Piedigrotta, il concorso per la canzone veneziana in occasione della festa tradizionale del Redentore. La competizione è in questo caso sostenuta dal giornale satirico «Sior Tonin Bonagrazia», convinto sostenitore dell'identità municipale («ricondere a l'altezza de le so gloriose tradition la canzon veneziana e meterla in caso de poter contrastar el campo tra nu e la invadente canzoneta napoletana»), favorita dalla conservazione del patrimonio musicale popolare («convinto de contar qualcosa ne la conservazione de quel patrimonio comun preziosissimo che xe la *venezianità*»)⁶⁶.

Tutto questo, tuttavia, non indebolisce la possibilità di riconoscere a questa pluralità di 'testi' e 'canti' popolari, messi in circolazione dal mercato editoriale, una funzione di *medium* nel processo di condivisione tra le culture e, perché no, anche di strumento didattico per la messa a convergenza delle diverse entità linguistiche nella nuova 'Italia'.

⁶³ FRONTINI, *Eco della Sicilia*, n.l. 48549.

⁶⁴ Fa notizia sulle pagine della «Gazzetta Musicale di Milano» (SANVITALE, *Il canto di una vita*, p. 222), ma già i giornali locali, come «Il Pallano» (30 marzo), riportano: «Or in casa Michetti s'è pensato: perché non facciamo ogni anno in questa festa una canzone nuova abruzzese? Detto fatto. Tommaso Bruni ha composto la canzone, Tosti l'ha musicata, oggi Pepe la canterà a trenta o quaranta contadinelle, e lunedì sera nel largo del Convento si canterà la canzone abruzzese di Tosti, che sarà la prima della serie» (SANVITALE, *Il canto di una vita*, p. 26). La «canzone» a due voci, dal sapore di «schietta ed immediata espressione popolare» (SANVITALE, *Il canto di una vita*, p. 224) non venne mai stampata; resta un ulteriore bell'esempio di 'invenzione' della tradizione popolare!

⁶⁵ Guglielmo Andreoli, segnalatosi nella terza edizione del concorso, stampa quattro *Canzoni Lombarde* per canto e pianoforte, presso l'editore Buffa, s.n.l. [1893]. Siamo certo di fronte a trasformazioni sociali che preludono alla musica di consumo, ma forse è lecito interrogarsi se vi sia qualche rapporto con la consapevolezza di un primato lombardo irrisolto (rispetto a Firenze e Roma) sulla questione della lingua (ANCESCHI, «*La verità sfacciata*», p. 73).

⁶⁶ *Per un concorso*, «Sior Tonin Bonagrazia», 28 settembre 1890, riportato in DELFINO, *Pier Adolfo Tirindelli*, p. 552.

BIBLIOGRAFIA

- Romanze e duetti da camera*, in *Musica del Risorgimento*, booklet del CD allegato a «Amadeus», 256, 2011.
- ALLORTO, Riccardo, *La musica vocale da camera dell'Ottocento nei cataloghi degli editori Ricordi e Lucca*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, EDT, Torino 2001, pp. 147-165.
- ANCESCHI, Giuseppe, “*La verità sfacciata*”. *Appunti per una storia dei rapporti fra lingua e dialetti*, Olschki, Firenze 1996.
- BALLARDINI, Franco – D’ETTORRE, Fabio Renato, *Mazzini pensatore, umanista, musicista amatore*, LIM, Lucca 2011.
- BISTARELLI, Agostino, a cura di, *La storia della storia patria. Società, Deputazioni e Istituti storici nazionali nella costruzione dell'Italia*, Viella, Roma 2012.
- BRUNI, Francesco, a cura di, *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionale*, Utet, Torino 1997 (Grande dizionario della lingua italiana).
- BURKE, Peter, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano 1980 (ed. or. *Popular Culture in Early Modern Europe*, 1978).
- CALELLA, Laura, *Guillaume Cottrau e l'“invenzione” della canzone napoletana*, diss., Università di Pavia, a.a. 2002-2003.
- CARERI, Enrico – SCIALÒ, Pasquale, a cura di, *Studi sulla canzone napoletana classica*, LIM, Lucca 2008.
- CAVALLINI, Ivano, *Folk and Popular as “National”: The Invention of the Italian Unity through Poetry and Music*, in *Franjo Ksaver Kuhac (1834-1911). Glazbena Historiografija i identitet / Musical Historiography and Identity*, ed. by Vjera Katalinić e Stanislav Tuksar, HMD, Zagreb 2013, pp. 217-224.
- CIMARUSTI, Thomas Michael, *The Songs of Luigi Gordigiani (1806-1860)*, “*Lo Schuberto Italiano*”, diss., The Florida States University, Tallahassee 2007.
- D’ANCONA, Alessandro, *La poesia popolare italiana*, Mariani, Firenze 1858.
- D’ETTORRE, Fabio Renato, *Mazzini musicologo e chitarrista amatore*, in *Mazzini pensatore, umanista, musicista amatore*, pp. 11-25.
- DALL’ONGARO, Francesco, *Stornelli italiani*, Daelli, Milano 1861.
- DE GUBERNATIS, Angelo, *Francesco Dall’Ongaro e il suo epistolario scelto. Ricordi e spogli*, Editrice dell’Associazione, Firenze 1875.
- DE MAURO, Tullio, *Storia linguistica dell’Italia unita*, Laterza, Bari-Roma 2017.
- DELFINO, Camilla, *Pier Adolfo Tirindelli: gli anni veneziani (1884-1896)*, in *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, EDT, Torino 2001, pp. 539-582.

- DI CIOMMO, Enrica, *I confini dell'identità. Teorie e modelli di nazione in Italia*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- DI GESÙ, Matteo, *Una nazione di carta. Tradizione letteraria e identità italiana*, Carocci, Roma 2013.
- DI MAURO, Raffaele, *Il caso Fenesta che lucive: enigma quasi risolto*, in CARERI – SCIALÒ, cur., *Studi sulla canzone napoletana classica*, pp. 195-240.
- DISTILO, Massimo, a cura di, *Guillaume Cottrau. Lettere di un melomane con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, Laruffa, Reggio Calabria 2010.
- FRONTINI, Francesco Paolo, *Eco della Sicilia. 50 Canti popolari Siciliani*, Ricordi, Milano 1883.
- GRANDI, Terenzio, a cura di, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma 1957.
- GIORDANO, Giuseppe, *Musiche popolari siciliane fra salotti e campagne: Francesco Paolo Frontini*, in *Figure dell'etnografia musicale europea. Materiali Persistenze Trasformazioni*, a cura di Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo 2016 (Suoni&Culture, 1).
- MACCHIARELLA, Ignazio, *I Passatempi musicali, una fonte indiretta della musica di tradizione orale*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale. Atti del convegno di Morcone 19-21 aprile 1990*, a cura di Rosa Cafiero e Marina Marino, Jason, Reggio Calabria 1999, vol. 1, pp. 183-193.
- MACCHIARELLA, Ignazio, *Le canzoncine popolari napoletane dei Passatempi musicali: una "piccola tradizione" della musica*, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, LIM, Lucca 2000, pp. 59-77.
- MAZZINI, Giuseppe, *Epistolario*, in Giuseppe MAZZINI, *Scritti editi ed inediti*, vol. XIX, Galeati, Imola 1914.
- MAZZINI, Giuseppe, *Letteratura poetica della Boemia*, in Giuseppe MAZZINI, *Scritti editi ed inediti*, vol. I, Galeati, Imola 1906, pp. 375-381.
- MEINE, Sabine, a cura di, *Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, con la collaborazione di Henrike Rost, Viella, Roma 2015.
- MELONCELLI, Raul, *ad vocem «Gordigiani, Luigi»*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 58 (2002), <[• 220 •](http://www.treccani.it/enciclopedia/gordigiani_(Dizionario-Biografico)/>.</p><p>NASELLI, Carmelina, <i>Giuseppe Pitрэ, la musica popolare e il carteggio inedito col Maestro Francesco Paolo Frontini</i>, in <i>Pitrэ e Salomone Marino</i>, a cura di Antonio Pasqualino, Flaccovio, Palermo 1966, p. 5.</p></div><div data-bbox=)

- PALADINI, Carlo, *Mazzini inedito: un suo autografo musicale*, «La Domenica del Corriere», 12-19 marzo 1910, p. 13.
- PATRIARCA, Silvana, *Identità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Bari-Roma 2010 / *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PEPOLI, Carlo, *Versi*, Chiantore, Pinerolo 1858.
- PLENIZIO, Gianfranco, *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Guida, Napoli 2009.
- PRIVITERA, Massimo, *Canzoni, ariette, gondole e barchette*, in *La canzone, il mare. Atti del Convegno Università di Napoli Federico II, 3 giugno 2011*, a cura di Enrico Careri e Simona Frasca, LIM, Lucca 2012 (Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana, 2).
- PRIVITERA, Massimo, *Musica nel "Poliorama Pittoresco"*, «teCLa», 1/2(2010), pp. 4-27.
- PUTZU, Ignazio – MAZZON, Gabriella, a cura di, *Lingue, letterature, nazioni. Centri e periferie tra Europa e Mediterraneo*, a cura di, FrancoAngeli, Milano 2012.
- RIGHI, Ettore Scipione, *Saggio di Canti popolari veronesi*, 1863.
- ROSTAGNO, Antonio, *Canto, popolo, nazione, regionalismo: concetti in continuo divenire*, in *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti, Atti del Convegno Napoli, casa Murolo-Palazzo Maddaloni, 4-5 giugno 2010*, a cura di Enrico Careri e Anita Pesce, LIM, Lucca 2011 (Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana, 1), pp. 53-72.
- SANVITALE, Francesco, *Il canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, EDT, Torino 1996.
- SANVITALE, Francesco, *Tosti abruzzese, in Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte di Francesco Paolo Tosti*, vol. II (*Romanze di ispirazione abruzzese*), Ricordi, Milano, 1991, pp. 3-8.
- SELLER, Francesca, *La musica vocale da camera di Donizetti a Napoli: percorsi artistici ed editoriali*, in *Il teatro di Donizetti. Atti dei Convegni delle Celebrazioni*, I, *La vocalità e i cantanti (Bergamo 25-27 settembre 1997)*, a cura di Francesco Bellotto e Paolo Fabbri, Fondazione Donizetti, Bergamo 2001, pp. 109-124.
- SELLER, Francesca – SCIALÒ, Pasquale, a cura di, *Passatempi Musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, Guida, Napoli 2013.
- SIRCH, Licia, *Le canzoni in dialetto veneto di Antonio Buzzolla*, in *Antonio Buzzolla. Una vita musicale nella Venezia romantica*, a cura di Francesco Passadore e Licia Sirch, Minelliana, Rovigo 1994, pp. 327-369.

- SIRCH, Licia, *Musica, letteratura e arti grafiche. La lirica da camera e l'editoria a Milano nell'età romantica*, in *Canoni bibliografici*, Atti del convegno (Perugia, 1-6 settembre 1996), Contributi italiani, a cura di Licia Sirch, LIM, Lucca 2001, pp. 131-191.
- SOLDANI, Simonetta, *Salotti nell'Ottocento: qualche riflessione*, in *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, a cura di Maria Luisa Betri ed Elena Brambilla, Marsilio, Venezia 2001, pp. 553-568.
- SORCE KELLER, Marcello, *L'Italia in musica: ricostruzione ad ampi squarci (e un po' temeraria) di un'identità problematica*, «Musica/ Realtà», 30/89 (2009), pp. 115-130.
- STEFFAN, Carlida, *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2007 (Musicalia. Annuario Internazionale di Studi Musicologici, 2).
- STEFFAN, Carlida, "...dans les Collections d'Autographes des financiers et des grands Seigneurs...". *Note dal cantiere dell'edizione critica delle Soirées musicales*, in *Alle più care immagini. Atti delle due giornate di studi rossiniani in memoria di Arrigo Quattrocchi* ("La Sapienza" - Università di Roma, 27-28 maggio 2011), a cura di Daniela Macchione, direzione scientifica di Philip Gossett, il Saggiatore, Milano 2016, pp. 139-155.
- STEFFAN, Carlida, *Ninette e gondolieri nei salons d'Europa. Osservazioni sparse sulla barcarola (veneziana?) e qualche cenno su Rossini e Perucchini*, in MEINE, cur., *Barcarola. Il canto del gondoliere nella vita quotidiana e nell'immaginazione artistica*, pp. 53-67.
- STEFFAN, Carlida, *Per un profilo di Giovanni Battista Perucchini*, in *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini*, a cura di Maria Rosa De Luca, Graziella Seminara e Carlida Steffan, LIM, Lucca 2018 (ConNotazioni, 13), pp. 3-21.
- STEFFAN, Carlida, *ad vocem «Songs»*, in *The Cambridge Verdi Encyclopedia*, ed. by Roberta Montemorra Marvin, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 411-414.
- TEDESCO, Anna, *National Identity, National Music and Popular Music in the Italian Music Press during the Long 19th Century*, «Studia Musicologica», 52/1-4 (2011), pp. 259-270.
- TENCA, Carlo, *Scritti linguistici*, a cura di Angelo Stella, Ricciardi, Milano-Napoli 1974.
- TIGRI, Giuseppe, a cura di, *Canti popolari toscani. Raccolti e annotati da Giuseppe Tigri*, Barbèra-Bianchi, Firenze 1856.
- TOMMASEO, Niccolò, *Nuovo dizionario de' sinonimi della lingua italiana*, Vieuksseux, Firenze 1838.

VIALE, Riccardo, *Che cosa si intende nel mondo per italianità*, «Il Sole 24 Ore», 10 marzo 2012, <<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-03-10/cosa-intende-mondo-italianita-131435.shtml?uuid=Abwfy05E>>.

WYSS, Johann Rudolf, hrsg. von, *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de ranz de vaches et chansons nationales de la Suisse*, Burgdorfer, Bern 1826.

ZAVADINI, Guido, *Donizetti. Vita. Musiche. Epistolario*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo, 1948.

ZUCCAGNI ORLANDINI, Attilio, *Raccolta di dialetti italiani con illustrazioni etnologiche*, Tofani, Firenze 1864.



NOTA BIOGRAFICA Carlida Steffan ha curato *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento* (1992) e l'edizione critica delle liriche da camera di Bellini (Ricordi, 2012); sta lavorando all'edizione delle *Soirées musicales* di Rossini (Bärenreiter) e delle romanze di Verdi (Ricordi-Chicago University Press). Ha pubblicato *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo* (2007). Con Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara ha curato *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini* (2018).

BIOGRAPHICAL NOTE Carlida Steffan has edited *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento* (1992) and the critical edition of Bellini's songs (Ricordi, 2012); she is currently working on the critical edition of Rossini's *Soirées musicales* (Bärenreiter) and Verdi's songs (Ricordi-Chicago University Press). Steffan is author of *Cantar per salotti. La musica vocale italiana da camera (1800-1850). Testi, contesti e consumo* (2007) and she served as co-editor (with Maria Rosa De Luca e Graziella Seminara) of *Un nobile veneziano in Europa. Teatro e musica nelle carte di Giovanni Battista Perucchini* (2018).