

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Dipartimento di Letterature Moderne

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
(LM-14)

Tesi di Laurea Magistrale

VIRGINIA MARIANI, MUSICISTA GENOVESE TRA OTTO E NOVECENTO

Relatore
Prof. Raffaele Mellace

Correlatore
Prof. Andrea Aveto

Candidata:
Ilaria Zonca

Anno Accademico 2025/2026

“Per tutti questi secoli le donne hanno svolto la funzione di specchi, dotati della magica e deliziosa proprietà di riflettere la figura dell'uomo a grandezza doppia del naturale”.

Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*.

“Non la riconoscete? Guardate...Mi adunghia con gli artigli roventi, si cela sotto le maschere più assurde e impensate... Kreisler! Scuotiti! Lo vedi il bianco spettro dai rossi occhi sfavillanti in agguato, le mani ossute protese verso di te? È la follia! Oh tetro miraggio, perchè mi trascini con te nei tuoi vortici?”

E.T.A Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier. Kreisleriana*.

I - CONTESTO STORICO E SOCIALE TRA OTTO E NOVECENTO

La musica strumentale in Italia

La “Belle Époque”

Le “donne compositrici”, profilo storico-sociale

Il melodramma italiano e il lavoro del compositore d’opera

Biografia di Virginia Mariani Campolieti.

II - COMPOSIZIONI STRUMENTALI

Casa Editrice Ricordi

Riviste pubblicate da Casa Ricordi, ruolo della rivista nel contesto più ampio

Altri periodici musicali e culturali; L’ «Almanacco della donna italiana»

Le composizioni strumentali e vocali di Virginia Mariani

Stefano Golinelli

Il pianoforte nell’Ottocento

III - IL MELODRAMMA: DAL SOGNO ALLA VITA

Il libretto

Il librettista Fulvio Fulgonio

Analisi del melodramma

Conclusioni

Bibliografia consultata

Sitografia consultata

I - CONTESTO STORICO E SOCIALE TRA OTTO E NOVECENTO

LA MUSICA STRUMENTALE IN ITALIA

Nel corso dell'Ottocento la produzione di un repertorio significativo di musica strumentale italiana si era ormai fortemente ridimensionata e diventata marginale nei confronti del passato. Una situazione che aveva portato il teatro d'opera a imporsi come forma musicale dominante nello scenario italiano. Il melodramma rappresentava un genere musicale di successo ma anche un vero e proprio fenomeno sociale in grado di coinvolgere diversi strati della popolazione e di influenzare profondamente il gusto del pubblico¹. Nella vita culturale italiana, il teatro d'opera occupava un ruolo centrale estendendosi capillarmente dalle grandi capitali musicali come Milano, Napoli, Venezia fino alle cittadine di provincia. I teatri erano luoghi di aggregazione fondamentali e la stagione lirica era uno degli eventi più attesi dell'anno. L'interesse del pubblico, dei critici e degli impresari era rivolto quasi esclusivamente al melodramma. La musica strumentale, sia orchestrale che cameristica, acquistava un'importanza secondaria. I compositori italiani erano raramente incoraggiati a cimentarsi nell'ambito strumentale, questo perché mancavano sia un pubblico consono sia strutture in grado di sostenere una produzione continuativa e regolare di musica strumentale. Molti musicisti si vedranno costretti a espatriare come accaduto nel Settecento. Nei paesi dell'Europa centrale, in particolare nei territori di lingua tedesca, la musica strumentale godeva di un grande prestigio ed era sostenuta da un sistema stabile di istituzioni musicali: sale da concerto, orchestre stabili e conservatori. Vi saranno compositori predominanti del primo Ottocento strumentale italiano come Niccolò Paganini e Luigi Cherubini, che svolgeranno gran parte della loro attività artistica fuori dall'Italia, contribuendo così al successo della musica strumentale europea ma lasciando l'area nazionale priva di una tradizione autonoma e continuativa in questo settore. Nonostante il forte predominio del melodramma, la musica strumentale non scomparve mai del tutto dalla scena italiana. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, si assistette a un graduale tentativo di recupero e valorizzazione di questo repertorio. Rivestirà un ruolo di primaria

¹ Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica, vol. IV. Il Novecento*, Rugginenti, Milano 2002, p. 75.

importanza Giuseppe Martucci (1856-1909), musicista e pianista di origine napoletana, considerato il principale promotore della rinascita della musica strumentale italiana. Martucci, riconosciuto come compositore e direttore d'orchestra, si impegnerà attivamente nella diffusione della musica sinfonica e cameristica all'interno dei programmi dei concerti italiani. Accanto a Martucci, numerosi interpreti ed esecutori daranno un contributo fondamentale alla diffusione e all'educazione della musica strumentale. Questi, svolgeranno un'intensa attività concertistica ma anche didattica. Si ricordano ad esempio il celebre contrabbassista Giovanni Bottesini (1821-1889), noto per aver portato ed elevato il contrabbasso come strumento solistico, il pianista e compositore Stefano Golinelli (1818-1891), musicista centrale nella vita musicale bolognese, e Giovanni Sgambati (1841-1914), attivo soprattutto a Roma e profondamente impegnato nella promozione della musica strumentale tedesca in Italia². Attraverso concerti, insegnamento e composizione, questi musicisti contribuirono alla formazione di un nuovo pubblico e alla crescita di una maggiore consapevolezza della musica strumentale. Dal punto di vista stilistico, i compositori italiani dell'Ottocento che si dedicarono alla musica strumentale guardarono con particolare attenzione ai modelli della tradizione germanica. All'epoca, era il punto di riferimento più autorevole. Le influenze di compositori come Beethoven, Schumann e Liszt furono determinanti per quanto riguarda gli stili musicali. L'assimilazione di questi stili, o meglio di questi modelli, consentì ai musicisti italiani di sviluppare un linguaggio strumentale più articolato e anche consapevole, ponendo così le basi per una lenta ma importante rinascita della musica strumentale. L'affermarsi di istituzioni concertistiche come la Società del Quartetto di Milano, fondata nel 1864, rappresentò un momento di svolta fondamentale. In un ambiente culturale in cui il predominio era dato dal melodramma, tali società si proposero come veri e propri centri di educazione musicale e di diffusione di un repertorio che guardava con consapevolezza alla grande tradizione strumentale europea. Attraverso una programmazione volta alla qualità artistica e alla valorizzazione del canone classico-romantico, promossero l'ascolto di opere di Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven, contribuendo alla formazione di un pubblico più consapevole e maturo, favorendo la progressiva affermazione di una concezione della musica come linguaggio autonomo e non sempre subordinato alla dimensione teatrale. Queste istituzioni svolgeranno un ruolo determinante nel creare la situazione per una rinascita della produzione strumentale italiana che poté confrontarsi con i modelli formali e stilistici della tradizione sinfonica e cameristica mitteleuropea. La Società del Quartetto non si limitò a proporsi come luogo di esecuzione, ma

² *Ivi*, p. 76.

divenne un vero laboratorio culturale, capace di stimolare il dibattito estetico e di incentivare la composizione di musica strumentale. Il musicista Giuseppe Martucci, all'interno di questo processo di rinnovamento verrà considerato da una buona parte della critica come uno dei primi e più significativi promotori del cosiddetto sinfonismo italiano. La sua affermazione avvenne anche grazie ai riconoscimenti ottenuti nei concorsi promossi dalla Società del Quartetto, che ne sancirono il valore artistico e ne favorirono la diffusione. Grazie soprattutto al sostegno di un mecenate che mise a sua disposizione l'Orchestra Napoletana, permettendogli così di ampliare il proprio raggio d'azione come pianista, compositore e direttore d'orchestra. Martucci incarnò una figura di musicista "moderno", in grado di collegare l'attività esecutiva con una produzione compositiva orientata verso forme strumentali in dialogo con la tradizione tedesca e francese.

Nonostante questi primi segni di cambiamento, è solo nei primi anni del Novecento che la musica strumentale italiana conosce un vero e proprio rinnovamento strutturale che può essere riconducibile all'emergere della cosiddetta "generazione dell'Ottanta". Una definizione coniata dal musicologo Massimo Mila³. Con questa espressione si fa riferimento a un gruppo di compositori che risultano essere accomunati da una prossimità anagrafica, essere nati intorno al 1880, e da una consapevolezza storica e culturale condivisa. Questi compositori avvertirono l'urgenza di riattivare la tradizione strumentale italiana e, di restituire alla musica strumentale un ruolo fondamentale e centrale nella vita artistica nazionale. Il tratto particolare di questa generazione risiede nell'intenzione di superare l'isolamento culturale che aveva caratterizzato la musica italiana dell'Ottocento, aprendo il linguaggio compositivo a un confronto diretto con le esperienze europee contemporanee. Non si può definire un caso che questi compositori siano coetanei. Musicisti quali Maurice Ravel, Arnold Schönberg e Igor Stravinskij, saranno protagonisti di alcune delle più profonde e radicali trasformazioni del linguaggio musicale del primo Novecento. I musicisti italiani della "generazione dell'Ottanta" non aderiranno in modo uniforme alle avanguardie ma parteciperanno comunque al clima di rinnovamento internazionale. Lo faranno elaborando soluzioni personali conciliando così modernità e tradizione. I principali sostenitori di questo nuovo orientamento furono Ottorino Respighi (1879-1936), Ildebrando Pizzetti (1880-1968) e Alfredo Casella (1883-1947). Ognuno di loro contribuì in modo peculiare al rinnovamento della musica strumentale italiana. Respighi attraverso una raffinata ricerca timbrica e un rinnovato interesse per il passato musicale italiano; Pizzetti attraverso una concezione del linguaggio musicale fortemente

³ Raffaele Mellace, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Carocci Editore, Roma 2019, p. 482.

legata alla dimensione espressiva e alla tradizione vocale; Casella invece con un atteggiamento più sperimentale. Ad eccezione di Pizzetti, questi compositori, completarono la propria formazione all'estero. Questa occasione, gli permetterà di entrare in un contatto diretto con le correnti musicali europee più avanzate. Esperienza che risultò determinante per quanto riguarda la costruzione di un linguaggio compositivo in grado di superare i confini nazionali e di saper inserire la musica strumentale italiana in un contesto internazionale più ampio.

Gli orientamenti estetici e culturali che li accomunava erano⁴:

- un atteggiamento fortemente critico nei confronti del melodramma dell'Ottocento;
- la rivendicazione della grandezza e del primato dell'Italia nell'ambito della musica strumentale;
- una rivalutazione del patrimonio musicale preottocentesco;
- la promozione di iniziative in campo editoriale finalizzate alla pubblicazione di musiche antiche e inedite;
- la rifondazione di un repertorio strumentale orchestrale e cameristico;
- ricorso a materiali folklorici volto alla creazione di una musica nazionale italiana;
- assimilazione delle innovazioni sostanziali acquisite dalle scuole nazionali francese, tedesca, russa;
- scelte linguistiche arcaizzanti inserite in composizioni originali.

È necessario considerare come nell'Italia dell'Ottocento non si fosse sviluppata una tradizione di musica folkloristica autenticamente intesa e paragonabile a quella presente in altri contesti europei, come potrebbe essere l'area slava o quella mitteleuropea. Il patrimonio musicale popolare italiano risultava frammentario e privo di un processo di sistematizzazione nazionale. Questa lacuna, venne colmata nei contesti urbani e borghesi da una produzione musicale di carattere leggero e d'intrattenimento che era fortemente influenzata dai modelli austro-tedeschi, come dimostra la diffusione capillare di valzer, polke e mazurche. Allo stesso tempo, in parallelo, si può dire che un ruolo significativo fu svolto dai repertori popolari riconducibili alla canzone d'autore. All'interno di questi, si impose con particolare evidenza la tradizione napoletana che risultava essere

⁴ Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica, vol. IV. Il Novecento*, Rugginenti, Milano 2002, pp. 76- 77.

contraddistinta da una raffinata elaborazione formale e da una solida trasmissione scritta, che ne fece un unicum nell'area italiana. Questa situazione storica e culturale, nel primo Novecento, si riflette all'interno della produzione colta. Da un lato è possibile affermare che si assiste alla piena adesione di numerosi compositori italiani ai generi strumentali della tradizione europea e questo lo si può vedere attraverso opere che testimoniano una rinnovata attenzione alla forma e alla scrittura cameristica e sinfonica. Risultano dunque emblematiche alcune composizioni come la *Sonata per violino* e il *Quintetto con pianoforte* di Ottorino Respighi, la *Sonata per violino* di Francesco Guarnieri, i *nove Quartetti per archi* di Gian Francesco Malipiero, nonché la *Serenata per piccola orchestra* e le *tre Sinfonie* di Alfredo Casella. Queste opere hanno la capacità di reinserire la musica italiana all'interno di un dialogo europeo, superando così la tradizionale egemonia del melodramma. Dall'altro lato, invece, emerge una nuova tensione estetica e ideologica che può essere riconducibile al riferimento di una civiltà musicale più antica e che viene individuata prevalentemente nel patrimonio strumentale e vocale dei secoli XVII e XVIII. Questo orientamento è spesso definito in termini di "arcaizzante" o "neoclassico" e si concretizza in una serie di lavori che assumono il passato non come oggetto di mera imitazione ma come materiale da poter rielaborare secondo una sensibilità moderna. Ne sono esempi significativi la *Cimarosiana* (1922), la *Vivaldiana* (1952) e la *Gabrieliana* (1971) di Malipiero, così come la *Scarlattiana* (1926) e la *Paganiniana* (1942) di Casella, opere nelle quali si trova il richiamo a modelli più antichi⁵. In tale contesto assume particolare rilievo il rinnovato interesse per il canto gregoriano e per la polifonia rinascimentale, fenomeno che non rimase confinato all'ambito della ricerca musicologica, ma trovò un'esplicita legittimazione istituzionale. Questa tendenza ricevette infatti un sostegno ufficiale da parte della Chiesa cattolica con il *Motu proprio* sulla musica sacra emanato nel 1903 dal neoeletto papa Pio X⁶. Il pontefice, attraverso questo documento, prescriveva il recupero del canto gregoriano e della polifonia classica (di matrice palestriniana) come linguaggi privilegiati e normativi della liturgia cattolica. Tutto questo contribuì a consolidare e rafforzare una visione della musica sacra fondata sui principi di: sobrietà formale, chiarezza contrappuntistica e primato del testo liturgico, influenzando così anche il dibattito estetico e compositivo. Tra i compositori che manifestarono in maniera più esplicita la tensione verso una restaurazione della musica sacra e liturgica si annoverano Giovanni Tebaldini (1864–1952) e Lorenzo Perosi (1872–1956). Quest'ultimo, in particolare, si impose come figura centrale del rinnovamento della musica ecclesiastica italiana

⁵ Raffaele Mellace, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Carocci Editore, Roma 2019, p. 483.

⁶ *Ivi*, 484.

grazie a una vastissima produzione di composizioni sacrali e corali, nonché di oratori che conobbero, a cavallo tra Otto e Novecento, una straordinaria fortuna esecutiva. Opere come *La risurrezione di Cristo* (Roma, 1898) e *Il Natale del Redentore* (Como, 1899) rivestono, in primis, un ruolo di grande importanza per il loro successo contemporaneo, ma anche per aver contribuito in modo decisivo al risveglio dell'interesse allo studio delle origini storiche e formali dell'oratorio musicale riuscendo a porre questo genere al centro di una rinnovata riflessione musicologica ed estetica. I compositori della cosiddetta "generazione dell'Ottanta" trovarono un sostegno teorico e ideologico in un nucleo significativo di critici e musicologi, tra i quali spiccano Fausto Torrefranca (1883–1955), principale esponente di questa corrente critica, e Giannotto Bastianelli (1883–1927). La loro attività si configurò come un progetto consapevole di revisione storiografica della tradizione musicale nazionale che era volto in particolare al recupero del patrimonio strumentale italiano del Sei e del Settecento. Torrefranca, in aperta polemica con la visione allora dominante all'estero, sosteneva che proprio il Settecento italiano dovesse essere riconosciuto come il secolo della piena affermazione del concerto, della sonata e della sinfonia e si contrapponeva all'idea secondo cui la cultura musicale italiana sarebbe stata quasi esclusivamente identificabile con il melodramma. Si può affermare che il suo atteggiamento dichiaratamente antioperistico, lo portò a formulare aspre e dure critiche nei confronti del compositore Giacomo Puccini. Lo accusò di preoccuparsi di più di assecondare la voga dominante e il gusto del pubblico invece di orientarsi verso una ricerca più rigorosa e autonoma nel campo del sinfonismo puro. Bastianelli, dal canto suo, svolse un'intensa attività intellettuale collaborando con la rivista fiorentina «La Voce» e fondando insieme a Ildebrando Pizzetti, nel 1914 la rivista «Dissonanza», concepita come una sorta di emanazione musicale dell'esperienza vociana e come spazio di confronto per le istanze più avanzate del dibattito estetico-musicale del tempo. Invece, sul piano filosofico ed estetico, un'influenza determinante sul pensiero critico-musicale italiano fu esercitata dall'idealismo di Benedetto Croce, il quale, nella sua opera *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, elaborò una concezione dell'arte intesa come intuizione lirica e come contemplazione del sentimento⁷. Si può affermare che, secondo questa visione, le differenze tecniche e materiali tra le varie arti venivano poste in secondo piano, questo consentiva di inserire il fenomeno musicale all'interno di una prospettiva più ampia e interdisciplinare. Tutto questo influenzò a lungo la critica musicale italiana che la orientò prevalentemente verso l'analisi degli aspetti espressivi ed estetici piuttosto che verso un'indagine strutturale o tecnico-compositiva. Un esempio può essere rappresentato dalla rivista «La Rassegna

⁷ Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica, vol. IV. Il Novecento*, Rugginenti, Milano 2002, p. 79.

Musicale» fondata nel 1928 da Guido M. Gatti (1892–1973)⁸. Divenne una piattaforma privilegiata per la nuova generazione di critici musicali che individuarono proprio in Benedetto Croce un fondamentale punto di riferimento dal punto di vista teorico. Sempre riguardo la rivista, l'approfondimento delle problematiche estetiche legate alla musica contemporanea, era il fulcro dell'attività della rivista ed erano considerate come elemento essenziale per la comprensione dei linguaggi musicali del presente. Accanto a questa linea idealistico-estetica, in parallelo, si sviluppò, un filone di ricerca di carattere storico-filologico e storiografico, rappresentato dalla «La Rivista Musicale Italiana» fondata a Torino nel 1894. La rivista si configurò come uno strumento di diffusione di studi eruditi e rigorosamente documentati ispirati ai modelli della musicologia tedesca di matrice positivista. Tra i principali esponenti di questa nascente musicologia italiana possiamo trovare Oscar Chilesotti (1848–1916) e Luigi Torchi (1858–1920), il cui merito fondamentale fu quello di promuovere importanti iniziative editoriali finalizzate al recupero e alla valorizzazione del repertorio musicale del passato, come dimostrano anche le raccolte di musiche italiane composte tra il XIV e il XVIII secolo⁹. Non è invece possibile, per quanto riguarda l'effettiva incidenza di tali ricerche in campo musicologico, riuscire a stabilire con una dovuta precisione un rapporto diretto causa-effetto sull'attività creativa dei compositori della generazione dell'Ottanta. Si può tuttavia ipotizzare l'esistenza di un'influenza indiretta che viene esercitata soprattutto attraverso la formazione di un gusto culturale diffuso, sensibile al recupero arcaizzante e alla rivalutazione critica della tradizione musicale nazionale. All'interno di questo gruppo generazionale, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella si collocano senza dubbio tra le figure più avanzate e sperimentali orientate verso un linguaggio innovativo e una consapevole rielaborazione del passato. Al contrario, Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti, pur partecipando al medesimo clima di rinnovamento, mostrano nella scrittura delle loro partiture una più marcata persistenza di tratti stilistici che sono riconducibili alla tradizione tardo-romantica.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

Con l'espressione *Belle époque* si designa convenzionalmente l'arco temporale compreso tra gli ultimi decenni del XIX secolo e lo scoppio della Prima guerra mondiale. Periodo che, nel contesto europeo, fu percepito dal punto di vista retrospettivo come un'epoca di relativa stabilità politica, espansione economica e di diffusa fiducia nel progresso scientifico e tecnologico¹⁰. Fu questa fiducia a dare un'accelerazione ai processi di modernizzazione urbana, allo sviluppo delle infrastrutture. Si ridisegnarono i rapporti tra arte, società e mercato. Per quanto concerne il caso italiano, la *Belle époque* assume delle connotazioni peculiari. Infatti, l'Italia post-unitaria, si presenta come una realtà nazionale ancora in fase di consolidamento istituzionale e identitario ed è caratterizzata da profonde disuguaglianze territoriali. In questo quadro, le arti e in particolare la musica svolgono un ruolo centrale quale strumento di coesione simbolica e di autorappresentazione collettiva. L'Italia della *Belle époque* conosce, soprattutto nelle aree settentrionali, un significativo sviluppo urbano e industriale. Si assiste così alla crescita della borghesia imprenditoriale e professionale. Questa classe oltre a guidare l'economia nazionale diviene anche il principale soggetto fruitore e promotore della vita culturale. Le grandi città diventano spazi privilegiati di sperimentazione artistica, nei quali si moltiplicano i luoghi di ritrovo della borghesia come teatri, caffè-concerto, sale da concerto, circoli culturali, e si intensifica il dibattito sul ruolo dell'arte nella società moderna che oscilla tra funzione edonistica, valore educativo e impegno etico-civile. Se volgiamo lo sguardo al panorama musicale italiano tra Otto e Novecento, il melodramma continua a occupare una posizione egemonica. L'opera lirica rappresenta una forma d'arte ma anche un autentico fenomeno sociale che è radicato nell'immaginario collettivo e strettamente connesso alla costruzione dell'identità nazionale. Il teatro d'opera diventa uno spazio in cui si riflettono tensioni politiche, aspirazioni sociali e mutamenti del gusto. Tuttavia, proprio nel periodo della *Belle époque* si inizia a intuire che un'epoca sta finendo ed emergono segnali sempre più evidenti di crisi del modello operistico ottocentesco. Da una parte il successo del verismo musicale testimonia l'adattamento dell'opera lirica alle esigenze del pubblico borghese; dall'altra, si sviluppa una crescente attenzione verso la musica strumentale, cameristica e sinfonica.

¹⁰ Edilio Frassoni, *Due secoli di musica a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980, I, pp. 393-394.

Il verismo musicale inizia con *Cavalleria rusticana* (Milano 1890), di Mascagni, e più che illustrare il vero si impegna a “fingere” che in teatro accada come nella vita reale¹¹. Quello che importava ai veristi era che il pubblico potesse identificarsi con le situazioni emotive e con i personaggi delineati nel libretto e nella musica. Puccini, ad esempio, si appella a un vero che è dato dalla plausibilità dei sentimenti, delle situazioni e delle passioni che il pubblico stesso deve poter riconoscere chiaramente. Desiderava testi fatti di immagini familiari mentre dal punto di vista della tecnica vocale presentava caratteristiche peculiari come ad esempio le melodie sono a breve respiro o di lunghezza irregolare, con frequenti variazioni metriche; nei periodi melodici brevi, talvolta interrotti dalle pause, spesso la voce sale gradualmente in un crescendo d'intensità, dal registro medio a quello acuto, come nel duetto tenore-soprano *Bada Santuzza schiavo non son*. La tradizione del canto virtuosistico di agilità viene abbandonata. Si noterà la presenza di note acute prese di scatto, troncature improvvise, accenti e ritmi colti dal linguaggio parlato, negli istanti di catastrofe il canto sfocia spesso nel parlato o in una forma di grido che consiste in una sola nota acuta di brevissima durata o in una nota di lungo valore troncata di colpo. L'orchestra invece ha il compito di condurre un discorso musicale autonomo o di raddoppiare la linea melodica nei momenti di maggiore tensione emotiva¹². Il verismo, con la sua predilezione per ambienti popolari, passioni violente e situazioni di forte impatto emotivo, risponde alle aspettative di un pubblico borghese attratto da una rappresentazione “realistica” e immediata dei conflitti umani. A Genova, come nel resto d'Italia, i cartelloni lirici a partire dal 1891 risultano dominati dai nomi di Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Umberto Giordano, Francesco Cilea e Ruggero Leoncavallo¹³. Tuttavia, la stagione propriamente verista si rivela relativamente breve. La produzione pucciniana pur includendo episodi di intenso realismo drammatico (come nel secondo atto de *La fanciulla del West* o ne *Il tabarro*, forse l'opera più ascrivibile al verismo), tende progressivamente ad attenuare il crudo naturalismo attraverso una raffinata elaborazione orchestrale e una profonda partecipazione lirica per quanto riguarda i personaggi. Il clima della Belle Époque si riflette in maniera emblematica nel secondo atto de *La bohème*, in *Iris* di Mascagni, in *Fedora* di Giordano e in *Adriana Lecouvreur* di Cilea. Si può notare che l'elemento sentimentale si intreccia con una dimensione spettacolare. Questa è la risposta alle richieste di un pubblico agiato e che manifesta il desiderio di riconoscersi in un teatro elegante,

¹¹ Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica, vol. III. L'Ottocento: La musica strumentale e il teatro d'opera*, Rugginenti, Milano 2011, p. 223.

¹² *Ibidem*.

¹³ Edilio Frassoni, *Due secoli di musica a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980, I, p. 395.

coinvolgente e accessibile. Lo spettacolo lirico diviene uno dei “lussi” della borghesia urbana. La presenza del pianoforte nelle abitazioni private testimonia la diffusione domestica della pratica musicale e i ceti meno abbienti tendono a imitare i modelli culturali della classe dominante, tutto questo avviene in un processo di progressiva omologazione dei gusti. È opportuno sottolineare che in questo contesto si collocano figure come Alberto Franchetti e Lorenzo Perosi che a Genova ottennero ampi riconoscimenti pur collocandosi in una posizione per certi versi controcorrente. La loro produzione, rispettivamente orientata verso una sintesi tra Wagner e Meyerbeer (Franchetti), e verso una, più ardita tra la tradizione liturgica gregoriana e l’esperienza operistica modernamente intesa (Perosi)¹⁴. Genova, tra la fine dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento, occupa una posizione di particolare rilievo nel panorama italiano. L’affermarsi di una solida borghesia imprenditoriale contribuisce a ridefinire i rapporti sociali e a consolidare una domanda culturale sempre più consapevole e organizzata. Il Teatro Carlo Felice diventa il principale centro di irradiazione musicale cittadina. Tra il 1900 e il 1914 vi vengono rappresentate le opere fondamentali di Richard Wagner (*la Tetralogia*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Parsifal*) questo va a testimoniare un’apertura verso il repertorio tedesco e segna un momento di svolta dal punto di vista della ricezione musicale italiana. L’estetica wagneriana, fondata su un’idea totalizzante di dramma musicale e su una concezione mitico-filosofica dell’arte, appare in tensione con quella parte di edonismo mondano della Belle Époque. Il messaggio wagneriano, incentrato sul tema della rinuncia e sul confronto con un destino distruttore, si pone in netto contrasto con l’ottimismo superficiale del tempo e questo susciterà a Genova ardenti sostenitori e aspri oppositori. Diversa fu la ricezione di Richard Strauss, la cui *Salomè* (1905) giunge a Genova già nel 1911. Nonostante la carica scandalosa del soggetto tratto da Oscar Wilde e le audacie armoniche della partitura, il pubblico borghese sembra cogliere nella musica di Strauss una forma di compromesso con l’edonismo e la sensibilità decadente che appartiene alle classi dominanti. Strauss appare più prossimo allo spirito della Belle époque rispetto a Wagner.¹⁵ La successiva rappresentazione di *Arabella*, opera intrisa di nostalgia per il mondo viennese fin de siècle, conferma questa affinità. In questo clima segnato dalle contraddizioni, segnato anche dalla “compresenza” di Wagner e Strauss, nasce uno dei più significativi sodalizi musicali genovesi: la Giovine Orchestra Genovese. La sua fondazione testimonia la volontà collettiva di promuovere e incentivare la musica strumentale e di orientare la vita musicale cittadina verso traguardi di

¹⁴ *Ivi*, p. 396.

¹⁵ *Ibidem*.

maggiore impegno culturale, contribuendo così a superare l'esclusiva centralità del melodramma. Nel 1909 il Carlo Felice ospita il *Boris Godunov* di Modest Petrovič Musorgskij, questo rappresenta il segnale di un'apertura verso il repertorio russo. L'assenza di compositori come Glinka, Smetana e Dvořák evidenzia una ricezione ancora parziale delle scuole nazionali dell'Europa centro-orientale. Il caso del *Principe Igor*, si rivela emblematico poiché rappresentato in numerose città italiane ed europee ma non a Genova. Testimonianza di scelte artistiche non sempre allineate alle tendenze internazionali. Lo scoppio della Prima guerra mondiale segna una brusca interruzione di questo fervore culturale. Durante il conflitto, il Teatro Carlo Felice sospende l'attività operistica. Una decisione che può essere interpretata come espressione di disagio morale di fronte alla prosecuzione dello spettacolo in un momento di tragedia collettiva mentre migliaia di giovani italiani combattono e muoiono sui fronti del Carso, dell'Albania, del Cadore e del Montello¹⁶. Invece, al contrario, altri teatri italiani continuano la programmazione lirica. Si evidenziano così differenti modalità di reazione alla crisi bellica. La guerra pone fine, anche da un punto di vista simbolico, alla stagione della Belle époque. Si assiste al crollo delle fragilità e si dissolve quell'illusione di progresso lineare che aveva caratterizzato l'immaginario europeo di fine secolo. Ponendo l'attenzione sul caso genovese, si chiude una fase di grande e intensa trasformazione economica e culturale, ma si apre anche la strada a nuove dinamiche destinate a ridefinire il contesto musicale e sociale del primo dopoguerra.

¹⁶ Edilio Frassoni, *Due secoli di musica a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980, I, p. 394.

L’“oblio delle compositrici” nella storiografia musicale occidentale costituisce un dato ormai ampiamente riconosciuto dalla ricerca musicologica contemporanea. Le indagini promosse a partire dagli anni Settanta del Novecento dalla storiografia femminile anglosassone e divulgate anche attraverso il lavoro di studiose e promotrici culturali come Patricia Adkins Chiti hanno evidenziato come l’assenza delle donne dai manuali non sia riconducibile a una scarsa vena creativa ma da una vera e propria esclusione di sistema dai luoghi del sapere e della formazione musicale. Questo ha determinato una rimozione progressiva della presenza femminile dalla memoria collettiva. Nel corso dell’Ottocento, sebbene emergano figure di indiscusso rilievo quali Fanny Mendelssohn e Clara Schumann, l’attività compositiva femminile rimase prevalentemente confinata alla sfera privata e domestica¹⁷. Le convenzioni sociali borghesi che attribuivano alla donna un ruolo principalmente familiare, favorivano lo studio della musicale come competenza culturale ma tendevano a dissuadere una sua declinazione di tipo professionale e pubblica. La pratica musicale femminile veniva così incoraggiata in quanto espressione di raffinatezza domestica ma non veniva ancora considerata una produzione artistica autonoma e pubblicamente riconosciuta. L’accesso alle istituzioni e ai ruoli ufficiali di insegnamento costituì un passaggio cruciale in questo processo che possiamo definire di emancipazione. Fino alla seconda metà del XIX secolo, le donne, furono in larga misura escluse dai conservatori e dalle accademie musicali; tuttavia, vi sono alcune eccezioni che risultano particolarmente significative. Jeanne-Louise Farrenc, ad esempio, ottenne nel 1842 la cattedra di pianoforte presso il Conservatorio di Parigi. Rappresentò un caso emblematico di riconoscimento istituzionale. Analogamente Clara Schumann ricoprì l’incarico di docente di pianoforte al Conservatorio di Francoforte tra il 1878 e il 1892, consolidando una posizione professionale. Queste citate sono alcune delle esperienze che anticiparono un progressivo mutamento che avrebbe trovato piena attuazione solo alle soglie del Novecento¹⁸.

L’apertura dei conservatori alle donne segnò infatti un momento decisivo: rese formalmente possibile intraprendere una carriera compositiva pubblica e favorì l’accesso ai cosiddetti “generi maggiori” che tradizionalmente erano riservati alla sfera maschile quali la sinfonia e il melodramma. In Francia si affermarono figure come Louise Bertin e la stessa Farrenc; in Inghilterra

¹⁷ *Enciclopedia della Musica*, Garzanti, Milano 2003 pp. 582-583.

¹⁸ *Ibidem*.

Ethel Smyth che si distinse sia per la produzione operistica e sinfonica e sia per il suo impegno nel movimento suffragista; in Germania emerse la pianista, critica e compositrice Luise Adolpha Le Beau; negli Stati Uniti Amy Beach rappresentò una delle prime autrici a ottenere un riconoscimento significativo nel repertorio sinfonico¹⁹. Queste personalità vanno a testimoniare una ridefinizione dei confini professionali e simbolici entro cui le donne potevano operare. Nel Novecento questa tendenza subisce un'ulteriore accelerazione. Le trasformazioni sociali, l'emancipazione femminile e l'apertura delle università, determinarono una crescita considerevole delle compositrici, in particolare modo nell'area anglosassone e scandinava. Cambiò, in parallelo, la percezione stessa del ruolo femminile nella musica. Le compositrici furono interpreti o autrici di repertori considerati "minori" ma non solo, poichè parteciparono attivamente alle trasformazioni del linguaggio musicale e alle principali correnti sperimentali del secolo²⁰. Assume particolare rilievo la figura di Nadia Boulanger. La sua influenza pedagogica si estese su generazioni di compositori francesi e americani della prima metà del Novecento contribuendo anche alla diffusione di nuove istanze estetiche. La presenza di Germaine Tailleferre all'interno del Gruppo dei Sei testimonia l'inclusione di una compositrice in uno dei movimenti più significativi dell'avanguardia parigina. In un'epoca più recente, la produzione di Sofija Gubajdulina è caratterizzata dalla ricerca timbrica e spirituale e si colloca tra le esperienze più rilevanti della musica contemporanea²¹. L'analisi storico-sociale della presenza femminile nella composizione musicale evidenzia un percorso complesso, segnato da ostacoli strutturali e conquiste decisive. Il recupero e la valorizzazione delle compositrici, non rappresentano soltanto un'operazione di integrazione storiografica ma impongono un ripensamento critico dei criteri di costruzione del canone e delle dinamiche di potere che hanno dal punto di vista storico regolato l'accesso alla produzione artistica. Considerando questa prospettiva, lo studio delle donne compositrici potrebbe andare a colmare una lacuna contribuendo a ridefinire in senso più inclusivo e anche articolato la narrazione della storia della musica.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

IL MELODRAMMA ITALIANO E IL LAVORO DEL COMPOSITORE

Nel panorama della storia culturale italiana, il melodramma rappresenta il fenomeno artistico più significativo per continuità, diffusione e successo internazionale. Nel corso dell'intero XIX secolo si affermò come forma d'arte privilegiata da un pubblico in grado di coinvolgere tutte le classi sociali: dalle élite aristocratiche e borghesi fino agli strati popolari. Questa straordinaria capacità di penetrazione sociale rese il melodramma un'esperienza estetica e uno strumento privilegiato di aggregazione collettiva. In un contesto storico segnato dal processo risorgimentale e dalla progressiva unificazione politica, l'opera lirica contribuì a elaborare un immaginario comune. Offrì modelli simbolici, linguaggi emotivi e narrazioni capaci di alimentare il sentimento unitario. Tra Otto e Novecento, l'importanza sociale del melodramma trovò ulteriore conferma in nuovi spazi teatrali, tra cui i cosiddetti "politeama"²². Termine che indicava strutture caratterizzate da un'ampia capienza e da una programmazione diversificata. Questi edifici potevano accogliere un pubblico sempre più numeroso ed erano la prova della centralità dell'opera nella vita culturale cittadina. Per quella fascia di pubblico più benestante o più preparata a livello culturale, gli editori musicali provvedevano alla pubblicazione sia delle partiture integrali sia dei singoli numeri operistici. In questo modo favorivano una fruizione domestica e colta del repertorio²³. Dal momento che l'opera costituiva il centro della vita sociale, i compositori risultavano scarsamente incentivati a dedicarsi alla musica strumentale pura. Se un giovane autore era intenzionato a intraprendere una carriera di successo doveva di fatto rivolgersi alla composizione operistica. Non deve sorprendere se i maggiori esponenti del romanticismo musicale italiano abbiano concentrato le proprie energie creative quasi esclusivamente nel campo del melodramma come ad esempio il pesarese Gioachino Rossini, il catanese Vincenzo Bellini, il bergamasco Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi, nato nei pressi di Parma. Figure che incarnano questa tendenza. Le loro opere sapranno dominare le scene italiane e conquisteranno rapidamente anche i teatri europei. Con l'introduzione del diritto d'autore nel 1865, in seguito alla proclamazione del Regno d'Italia si assiste a un momento di svolta nel sistema produttivo del melodramma²⁴. Questo modificò in modo sostanziale le dinamiche

²² Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica, vol. III. L'Ottocento: La musica strumentale e il teatro d'opera*, Rugginenti, Milano 2011, p.177.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p.179.

economiche e professionali: rafforza la tutela delle opere ma impone ritmi di produzione intensi. I compositori dovevano fornire sempre nuove partiture con rapidità e continuità all'interno di un contesto competitivo che lasciava poco spazio a pause di riflessione. L'originalità assoluta non costituiva l'unico parametro di valutazione. Quello che contava era la capacità di essere pronti e disponibili tempestivamente alle esigenze dei teatri e degli impresari. Le opere venivano spesso composte in tempi estremamente brevi e redatte con notevole rapidità esecutiva pur restando suscettibili di modifiche durante le prove di scena, specialmente per adattarsi alle richieste o alle caratteristiche vocali dei cantanti. Si possono ricordare i casi di Gioachino Rossini, che completò le circa seicento pagine de *Il barbiere di Siviglia* in soli diciannove giorni, e di Gaetano Donizetti, il quale compose *L'elisir d'amore* nell'arco di tempo di appena due settimane²⁵. Tali episodi, lungi dall'essere eccezioni isolate, testimoniano la natura artigianale ma al tempo stesso altamente specializzata del mestiere del compositore d'opera nell'Ottocento italiano. Dal punto di vista strutturale, l'organizzazione formale del melodramma italiano ottocentesco si basa sull'alternanza di grandi unità autonome (i cosiddetti “numeri” musicali) quali risultano essere funzionali allo sviluppo del discorso drammatico. Ogni numero è articolato in più sezioni internamente compiute e differenziate per tempo, tonalità, caratteri stilistico-musicali e organico vocale. Si distinguono così recitativi accompagnati, arie solistiche, duetti, terzetti e pezzi d'assieme, fino agli interventi corali. All'interno di ogni numero si alternano sezioni cinetiche, caratterizzate da maggiore dinamismo ritmico e drammatico, e sezioni statiche, di natura più lirica e contemplativa. Questa articolazione modulare pur nella sua apparente convenzionalità, garantiva un equilibrio tra esigenza narrativa e valorizzazione del virtuosismo vocale, favorendo la configurazione di un sistema formale altamente codificato ma capace di grande efficacia teatrale. È opportuno precisare che tale articolazione non costituisce uno schema rigidamente vincolante bensì un modello di riferimento, una griglia formale di massima che il compositore può scegliere di rispettare, modificare o persino trasgredire in funzione delle esigenze espressive e drammaturgiche dell'opera²⁶. La tradizione del melodramma ottocentesco, infatti, pur fondandosi su convenzioni consolidate, lascia spazio a margini di flessibilità che consentono all'autore di intervenire creativamente sulla struttura.

Riassumendo sinteticamente i principali tratti drammatico musicali delle diverse sezioni che compongono il cosiddetto “pezzo chiuso”, è possibile distinguere le seguenti fasi²⁷:

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, pp. 208-209-210.

²⁷ *Ivi*, p. 210.

0. Scena.

La scena ha la funzione di predisporre il contesto emotivo e narrativo che precede il pezzo chiuso. Al suo interno è possibile trovare momenti statici, di carattere contemplativo o riflessivo, alternati a momenti più dinamici, in cui l'azione comincia a delinearsi. La scrittura musicale tende a sostenere la declamazione del testo favorendo la chiarezza dell'intreccio e la comprensione dei rapporti tra i personaggi.

1. Tempo di attacco.

Questa sezione coincide con l'avvio del conflitto drammatico. Si realizza uno scontro dialettico tra i personaggi, talvolta nello stile cosiddetto "parlante", caratterizzato da un andamento più serrato e da una maggiore aderenza alla parola. L'elemento culminante del tempo di attacco è rappresentato dalla sua conclusione, in cui interviene un colpo di scena che cambia la situazione drammatica.

2. Adagio o Cantabile.

In seguito al colpo di scena, la tensione drammatica si traduce in un momento di espansione lirica. L'adagio (o cantabile) costituisce il vertice espressivo del numero: qui il sentimento trova piena manifestazione e si attua una sorta di mediazione poetica dell'evento appena accaduto. I personaggi, pur reagendo individualmente, partecipano spesso a una dimensione lirica condivisa, in cui l'interiorità viene messa in primo piano rispetto all'azione esteriore.

3. Tempo di mezzo.

Il tempo di mezzo riprende alcuni tratti del tempo di attacco. Il tempo riprende a scorrere. Può introdurre un ulteriore colpo di scena o consolidare le conseguenze di quello precedente, preparando il terreno alla conclusione del numero. Potrebbero esserci l'entrata di un nuovo personaggio.

4. Cabaletta.

La cabaletta rappresenta la sezione conclusiva ed è caratterizzata da un tempo più mosso e di conseguenza da un marcato slancio ritmico. Essa esprime la nuova situazione determinatasi a seguito degli eventi precedenti: potrebbe trattarsi di una decisione risoluta, di un proposito vendicativo, di un'esplosione di gioia o di disperazione. La scrittura tende a valorizzare l'energia vocale e il virtuosismo conferendo alla chiusura un carattere incisivo e spettacolare.

Ciascuna di queste sezioni è contraddistinta da significativi cambiamenti di metro poetico, tempo musicale e tonalità, elementi che contribuiscono a marcare con chiarezza le articolazioni interne del

numero e a sottolinearne la progressione drammatica. Tale organizzazione modulare, pur fondata su convenzioni riconoscibili, non deve essere intesa come un dispositivo meccanico, bensì come una struttura dinamica, suscettibile di adattamenti²⁸. Compositori come Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi accolsero e allo stesso tempo trasformarono la struttura tradizionale del melodramma. Verdi mostrò una tendenza a piegare le forme convenzionali alle esigenze dello sviluppo drammatico, cercando di subordinare l'architettura musicale alla coerenza teatrale. La sua ricerca tese a instaurare un rapporto sempre più stretto tra contenuto musicale ed evoluzione dell'azione scenica come anche tra scrittura vocale e definizione psicologica dei personaggi. Da questo ne deriva una concezione del melodramma in cui la forma non è più fine a sé stessa ma diventa uno strumento espressivo funzionale alla costruzione di una drammaturgia musicalmente integrata.

²⁸ *Ivi*, p. 211.

Nel 1869 il panorama musicale europeo si presentava particolarmente vivo e segnato da una pluralità di linguaggi espressivi: Johannes Brahms dava alle stampe i celebri *Liebeslieder-Walzer* op. 52, un raffinato esempio di scrittura corale da camera che univa la dimensione intima del salotto borghese alla complessità della tradizione contrappuntistica, Pëtr Il'ič Čajkovskij componeva alcune delle sue romanze per voce e pianoforte, mentre Franz Liszt lavorava a pagine celebrative come la *Cantata per il giubileo di Beethoven*. In Italia, il melodramma continuava a occupare una posizione di dominio: opere come *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi, rappresentata con successo anche al Teatro Pagliano di Firenze (oggi Teatro Verdi), confermavano il primato del teatro musicale nella vita culturale nazionale.

È proprio in questo contesto che nasce a Genova Virginia Mariani Campolieti (1869–1941), compositrice, pianista e direttrice d'orchestra. La sua traiettoria artistica si colloca in un momento di grandi trasformazioni politiche, sociali e culturali. La sua esistenza attraversa l'arco temporale compreso tra l'Italia nel primo decennio dell'Unità agli ultimi anni del regime fascista e si configura come esperienza biografica e professionale inscritta in un passaggio epocale: dall'assestamento dello Stato nazionale alle tensioni non solo ideologiche ma anche istituzionali del primo Novecento. La sua giovinezza e l'avvio della carriera si svolsero sotto i regni di Umberto I e successivamente di Vittorio Emanuele III. Mariani, figlia di un militare, fu costretta sin dall'infanzia a frequenti trasferimenti, questo comportò una certa discontinuità dal punto di vista logistico ma le consentì anche di entrare in contatto con ambienti culturali differenti e fare la conoscenza di molteplici maestri. La formazione musicale della giovane Mariani si sviluppò dunque attraverso un percorso articolato, nel quale emerse precocemente un talento non comune nell'ambito pianistico e compositivo. Il momento di svolta si ebbe nel 1883, quando Virginia fece ingresso nel Liceo Musicale Rossini di Pesaro, si trattava di un'istituzione di primaria importanza nel panorama formativo italiano dell'epoca²⁹. Qui ebbe modo di perfezionarsi in pianoforte sotto la guida di Mario Vitali e in composizione con Carlo Pedrotti, figure di rilievo nella didattica musicale del secondo Ottocento³⁰. Il suo percorso di studi si concluse nel 1892 con il conseguimento del diploma

²⁹ Andrea Sessa, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Olschki, Firenze 2003, p. 301.

³⁰*Ibidem*.

in entrambe le discipline. Questo risultato attesta una preparazione completa e poliedrica che non riguarda solamente la dimensione esecutiva ma si estende alla padronanza delle tecniche compositive.

³¹ immagine 1,2

³² immagine 3

³³ immagine 4

Nello stesso anno, Mariani conseguì un importante riconoscimento vincendo il premio Bodojra con la cantata *Apoteosi di Rossini*³⁴ per soprano, tenore, coro e orchestra. Questa occasione non rappresenterà soltanto un successo personale ma si inserirà da un punto di vista simbolico in una linea di continuità con la tradizione operistica italiana incarnata da Gioachino Rossini, la cui eredità era particolarmente sentita a Pesaro. L' *Apoteosi di Rossini* è la testimonianza di un'assimilazione dei modelli celebrativi e corali caratteristici della cultura musicale post-unitaria ma anche la precoce capacità di una giovane compositrice in grado di misurarsi con forme ampie e organici complessi. Tutto questo comporta un'anticipazione di quella versatilità che avrebbe caratterizzato la sua futura attività tra: salotto, podio e teatro d'opera.

³¹ Annuario scolastico, Pesaro 1891, p. 21. Appare l'elenco degli allievi licenziati.

³² *Annuario scolastico*, Pesaro 1891, p. 34. Appare il programma del saggio svolto dagli allievi del Liceo Musicale Rossini.

³³ Bollettino del primo centenario rossiniano p. 120. Riguarda il saggio finale degli alunni del Liceo Musicale di Pesaro e riporta un augurio alle tre sorelle Mariani, che usciranno dalle mura del Liceo e che saranno destinate ad una luminosa carriera nell'arte.

³⁴ *Ibidem*.

Come attestato dalla «Gazzetta Musicale di Milano», *L'Apoteosi di Rossini* rappresentò per Mariani una significativa prova di tipo compositivo ma le valse anche l'assegnazione del premio Bodojra, un riconoscimento strettamente connesso agli ambienti conservatoriali italiani della seconda metà dell'Ottocento. L'onorificenza veniva conferita al miglior allievo di composizione che si era distinto per un lavoro caratterizzato da un esplicito e sostanziale riferimento tematico alla figura di Gioachino Rossini. L'importanza del componimento risiede nella sua duplice funzione: esso costituisce un esercizio di alto profilo stilistico e formale, capace di misurarsi con un modello autorevole e ormai canonizzato ma anche si iscrive pienamente nel filone di quelle elaborazioni celebrative e commemorative nate in seguito alla morte del maestro pesarese. Attraverso la scelta del soggetto rossiniano, Mariani partecipa consapevolmente a quel processo di monumentalizzazione simbolica e questo contribuirà a trasformare Rossini in un'emblema dell'identità musicale nazionale. *L'Apoteosi* non appare come un semplice omaggio ma come un atto di adesione a un discorso culturale più ampio che è volto a consolidare una tradizione e a riaffermarne i valori fondativi nel contesto postumo. Il conseguimento del premio Bodojra assume un valore che trascende il piano strettamente didattico: certifica l'ingresso della compositrice in una comunità artistica basata su criteri di eccellenza, legittimazione istituzionale e continuità storica. È significativo che tutto questo si collochi in un ambiente ancora largamente dominato da presenze maschili, ma che dimostra una progressiva apertura all'emergere di figure femminili dotate di una preparazione tecnica e di una forte personalità artistica. Mariani si inserisce in questo scenario di lenta trasformazione mettendo in luce le tensioni e le opportunità che caratterizzavano il sistema musicale italiano di fine Ottocento. Si può avanzare un'ipotesi ovvero che l'episodio del premio Bodojra e la composizione *L'Apoteosi di Rossini* possono essere interpretati come un momento fondante della sua identità artistica: un punto di convergenza tra formazione accademica e adesione a un orizzonte culturale condiviso. La formazione rigorosa e ben solida acquisita in ambito conservatoriale costituì la base di una carriera destinata a svilupparsi su molteplici piani. La sua attività artistica si concentrò in particolare tra Firenze e Milano. In questi contesti riuscì a conquistare visibilità e riconoscimenti. Mariani non solo si affermò come interprete e compositrice ma parteciperà anche attivamente alla vita concertistica. Si esibirà anche insieme alle sorelle inserendosi così in una rete di relazioni professionali.

La ricezione critica riguardo l'attività concertistica delle sorelle Mariani sarà caratterizzata da un tono elogiativo. Verranno sottolineate la competenza tecnica, la solidità interpretativa e la capacità di distinguersi in un ambito musicale ancora fortemente competitivo e in particolar modo connotato da gerarchie di genere. Le cronache dell'epoca evidenziano la coesione dell'ensemble familiare e l'equilibrio esecutivo raggiunto. Le tre musiciste dimostreranno di riuscire a coniugare precisione formale ed espressività. Queste qualità erano ritenute imprescindibili nella prassi concertistica di fine Ottocento. Una testimonianza si può rintracciare nelle pagine della «Gazzetta Musicale di Milano» che negli anni 1893 e 1896 diede notizia di alcune esibizioni pubbliche delle tre sorelle. In entrambi i casi si trattò di concerti organizzati a scopo benefico a favore della “Cucina malati poveri”. Il mondo artistico dimostrerà di dare il proprio contributo a questa iniziativa assistenziale. La partecipazione delle tre sorelle Mariani è molto importante per diversi motivi: la consolidazione della visibilità pubblica ma anche la costruzione di un'immagine di artiste impegnate sul piano civile e filantropico. Tutto questo era in linea con una sensibilità diffusa nell'ambiente borghese dell'epoca. Le recensioni mettono in luce come le tre musiciste sapessero imporsi all'attenzione del pubblico e della critica per la qualità delle loro interpretazioni. In particolare, Virginia, si distinse nel ruolo di pianista accompagnatrice un ruolo che richiedeva competenze tecniche raffinate, capacità di ascolto e un'acuta sensibilità nel valorizzare l'interprete principale. La critica riconobbe in lei alcune caratteristiche che verranno esplicitate come ad esempio un controllo sicuro del fraseggio, una padronanza dinamica e una discrezione espressiva tali da garantire coesione all'esecuzione complessiva. L'attività concertistica testimonia il consolidamento della reputazione artistica delle sorelle Mariani ma anche il loro inserimento in circuiti di rilievo.

³⁵ «Gazzetta Musicale di Milano», 47 (1892), p. 553.

Le tre musiciste contribuirono attivamente alla vita musicale cittadina affermandosi come presenze stabili e apprezzate. Da queste testimonianze è possibile ipotizzare che l'apporto femminile iniziava a conquistare una visibilità sempre più significativa. Parallelamente all'intensa attività concertistica in qualità di pianista, Virginia Mariani si dedicherà anche alla direzione d'orchestra. Si trattava di un ambito che, nel contesto italiano di fine Ottocento, rimaneva quasi esclusivamente prerogativa maschile. Questo ruolo rappresentò un'evoluzione professionale. Avere la possibilità di dirigere un'orchestra voleva dire esercitare un'autorità pubblica, incarnando una figura carismatica che l'immaginario collettivo dell'epoca faticava ad associare al genere femminile. L'esperienza direttoriale di Mariani assunse un valore simbolico ovvero contribuì a incrinare stereotipi consolidati e forse riuscì a porre una riflessione sui confini delle possibilità professionali femminili nel sistema musicale. Il catalogo delle sue composizioni appare ampio e articolato, prevede musica vocale e pianistica, cui si affiancano lavori corali, pagine orchestrali, inni e romanze. La presenza di questa varietà testimonia una personalità creativa poliedrica che è in grado di muoversi e di confrontarsi con generi diversi compreso quello teatrale. L'esordio nel melodramma avvenne con *Dal sogno alla vita*, rappresentato a Vercelli presso il Teatro Civico il 15 febbraio del 1898, su libretto di Fulvio Fulgonio³⁶. L'opera fu pubblicata dalla Casa Ricordi e questo elemento conferisce un rilievo particolare: l'ingresso nel catalogo della più prestigiosa casa editrice musicale italiana costituiva una forma di legittimazione professionale di primaria importanza. Il melodramma sempre sotto la direzione della stessa compositrice sarà soggetto a ulteriori riprese. Al Politeama Genovese sarà messo in scena nel 1899 e successivamente al Teatro Storchi nel 1900, circostanza che conferma il riconoscimento delle competenze direttoriali di Mariani in contesti teatrali di rilievo. La collaborazione con la Casa Ricordi si estese alla pubblicazione di raccolte destinate all'infanzia, le 30 canzoncine per bambini. Questa attenzione pedagogica s'inseriva coerentemente nella tradizione educativa borghese del tempo.

In un'epoca in cui le donne musiciste vedevano le proprie opere confinate in circuiti ristretti, Mariani, riuscì a superare i limiti imposti da un sistema piuttosto rigido che riservava loro ambiti considerati più "decorosi" come il pianoforte in ambito domestico o il canto salottiero. La pubblicazione di un melodramma presso Ricordi e il ruolo assunto quale la direzione d'orchestra segneranno il superamento dello status di dilettante o di compositrice di musica da salotto. Il

³⁶ Andrea Sessa, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Olschki, Firenze 2003, p. 301.

percorso di Virginia Mariani si colloca all'interno di una dinamica che presenta una progressiva ridefinizione dei ruoli di genere. Riuscirà ad affermarsi come figura autorevole e innovativa accanto ad altre presenze femminili come Caterina Pestelli, a Firenze. Mariani riuscirà a distinguersi per la sua versatilità ed eclettismo. La padronanza dimostrata nei diversi ambiti della produzione musicale dalla musica sacra all'opera, dalla scrittura didattica alla produzione strumentale e corale, è sintomo di una formazione solida e completa. La sua versatilità rivela una consapevolezza strutturale dei linguaggi compositivi e delle forme, maturata attraverso un rigoroso percorso di studi e una costante pratica professionale. In questo senso assume anche un valore paradigmatico: per le aspiranti musiciste che ambivano a intraprendere una carriera professionale, Mariani, offriva un modello concreto di affermazione nel sistema musicale nazionale. Il contesto entro cui si collocò era dominato dall'egemonia del melodramma e, negli ultimi decenni dell'Ottocento, dall'affermazione del Verismo operistico. Compositori come Giacomo Puccini, Pietro Mascagni e Ruggero Leoncavallo incarnavano una nuova sensibilità drammaturgica e musicale che dimostrava di essere orientata verso un'intensificazione dell'espressione emotiva con una maggiore aderenza al dato realistico e un linguaggio armonico più audace rispetto alla tradizione precedente. Significava quindi confrontarsi con modelli autorevoli e con aspettative estetiche fortemente codificate. Mariani si innestò consapevolmente all'interno di questo clima, aderendo ai generi e alle convenzioni in voga. La rappresentazione del 1899 al Politeama Genovese offrì alla critica l'occasione di valutare la sua prova teatrale in un contesto significativo. Le recensioni definirono l'opera «la prima manifestazione artistica di una mente colta e di un animo gentile, ispirato a serene idealità musicali», aggiungendo che «non esitiamo quindi nell'affermare che nella giovane compositrice v'è fibra promettente di operista»³⁷. Parole che risultano essere particolarmente eloquenti: vi è un riconoscimento della qualità culturale e della sensibilità estetica dell'autrice inoltre ne legittimano l'ingresso in un ambito tradizionalmente considerato il vertice della gerarchia musicale. Il riferimento alla «fibra promettente di operista» suggerisce un apprezzamento contingente, quasi di una vocazione autentica al teatro musicale.

Alla luce di tutto questo Mariani si misura con il linguaggio dominante dell'epoca e al contempo contribuisce a ridefinire l'orizzonte delle possibilità professionali femminili. La sua competenza nei diversi generi attesta una formazione equiparabile a quella dei compositori uomini, e si può anche tradurre in un gesto culturale capace di incidere sulle dinamiche di inclusione ed esclusione che caratterizzavano l'ambito musicale italiano fin de siècle.

³⁷ Edilio Frassoni, *Due secoli di musica a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980, I, p. 467.

Per delineare un quadro d'insieme della programmazione operistica genovese nell'anno della rappresentazione del melodramma di Virginia Mariani, è opportuno considerare il repertorio che occupava stabilmente le scene cittadine. I cartelloni teatrali confermano la centralità di un canone ormai consolidato, accanto alle più recenti affermazioni del teatro verista. Tra gli autori maggiormente rappresentati figuravano anzitutto i protagonisti della grande tradizione ottocentesca italiana: Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini e Giuseppe Verdi, i cui titoli costituivano l'ossatura del repertorio lirico nazionale e garantivano continuità tra tradizione belcantistica, dramma romantico e teatro musicale maturo. Accanto a questi nomi canonici si imponevano le voci più rappresentative della nuova generazione verista, quali Ruggero Leoncavallo e Giacomo Puccini, ormai stabilmente inseriti nei circuiti produttivi e distributivi del melodramma italiano. Un simile panorama testimonia come la scena genovese fosse pienamente integrata nel sistema operistico nazionale, oscillando tra la riproposizione dei capolavori del passato recente e l'apertura alle istanze estetiche contemporanee. In questo contesto, la messa in scena di un'opera composta e diretta da una donna assume un rilievo ancora più marcato. Non si trattava di un episodio confinato a circuiti marginali, bensì di un inserimento all'interno di una programmazione dominata dai massimi esponenti del teatro musicale italiano. La presenza, nello stesso anno e nella medesima città, di opere firmate da autori ormai canonizzati e di un melodramma composto da Virginia Mariani consente dunque di valutare con maggiore precisione la portata della sua affermazione. Mariani non si rifugiò in contesti marginali, ma scelse di confrontarsi con modelli autorevoli e con un pubblico abituato a standard elevati. Proprio alla luce di questo confronto, la ricezione positiva della sua opera acquista un significato ancora più rilevante nel quadro culturale e professionale dell'Italia fin de siècle.

³⁸ *Ivi*, p. 467, 464, 465.

Virginia Mariani si unì in matrimonio con Nicola Maria Campolieti, appartenente a una delle più note e facoltose famiglie di Tersoglio.

³⁹ immagine 13

La figura di Campolieti si distingue per un profilo complesso in cui l'impegno militare si intreccia con interessi letterari e patriottici maturati sin dalla giovinezza. Animato da ideali di libertà e da un sentimento nazionale profondamente radicato nella cultura post-unitaria, frequentò l'Accademia militare, senza tuttavia rinunciare al culto della poesia e della scrittura in versi. La sua produzione letteraria comprende componimenti quali *Addio a Parma* e *A Giacomo Leopardi* in occasione del primo centenario. Sono testi che rivelano un orientamento lirico intriso di tensione civile e memoria culturale⁴⁰. Particolarmente significativo risulta il componimento *L'Inno dei Minatori* che fu scritto nel 1905 in occasione dell'inaugurazione del traforo del Sempione. L'inno fu successivamente musicato dalla moglie Virginia Mariani, esempio emblematico di una collaborazione artistica e condivisione ideale all'interno della coppia. La parola poetica e la scrittura musicale si integravano così in un progetto celebrativo che univa patriottismo, modernità e tensione etica. Oltre all'attività letteraria, Campolieti, si distinse per meriti militari. Considerato un ufficiale di valore, per le azioni compiute alle pendici del Lagazuoi durante il primo conflitto mondiale gli venne conferita la Medaglia d'Argento al Valor Militare. Era un riconoscimento che attestava il coraggio e la dedizione dimostrati in un contesto bellico particolarmente aspro. Nel settembre 1917 fu assegnato al Quartier Generale del XVIII Corpo d'Armata della 4^a Armata, incarico che mantenne fino ai primi mesi del 1918, quando fu ricoverato presso l'ospedale di guerra n. 72 di Montegaldella, in provincia di Vicenza. Il 27 maggio 1918 si spense all'età di cinquantatré anni. L'atto di morte riporta come causa del decesso una complessa patologia cardiovascolare e neurologica, la fine di una vita segnata dall'intreccio tra impegno militare e sensibilità culturale. La memoria di Campolieti è stata preservata nella sua città natale, Termoli, dove gli sono stati dedicati una scuola e una via nei pressi del Duomo. Segni tangibili di un riconoscimento civico che intreccia dimensione locale e memoria nazionale. L'unione con una figura di tale profilo contribuì a collocare Virginia

³⁹ Certificato Atto di Matrimonio, conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica "N. Paganini", Genova.

⁴⁰ <https://www.frontedolomitico.it/Uomini/protagonisti/CampolietiNicolaMaria.html> (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

Mariani entro un ambiente sociale e culturale caratterizzato da prestigio, patriottismo e apertura agli ideali civili del tempo. Il dialogo tra la dimensione artistica della compositrice e l'impegno letterario e militare del marito restituisce l'immagine di un sodalizio fondato su una comune tensione etica e culturale. È un concreto esempio in cui musica, poesia e senso della patria si saldavano in un orizzonte condiviso.

Nel 1905 nacque Luigi (1905–1975), destinato a raccogliere e sviluppare l'eredità musicale materna. Affermandosi a sua volta come musicista e compositore di rilievo nel panorama europeo del Novecento. La sua formazione si svolse inizialmente in Italia: si diplomò in pianoforte e in corno presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano uno dei centri propulsori della cultura musicale nazionale. All'interno dello stesso conservatorio intraprese lo studio della composizione consolidando una preparazione teorica e tecnica che si sarebbe rivelata fondamentale per lo sviluppo della sua scrittura. Animato dal desiderio di perfezionarsi e di confrontarsi con l'ambiente musicale internazionale, Luigi, si trasferì a Parigi non a caso era la città che nei primi decenni del XX secolo costituiva uno dei fulcri della modernità artistica europea. Qui ebbe l'opportunità di studiare composizione sotto la guida di Paul Dukas, divenendone in breve tempo uno degli allievi più stimati⁴¹. L'influenza di Dukas, noto per la raffinatezza delle armonie e dei timbri,⁴² contribuì in modo significativo alla definizione dello stile compositivo di Luigi. Grazie al suo maestro Luigi si orienterà verso una scrittura colta, raffinata, equilibrata e attentamente strutturata. Darà prova di essere un musicista raffinato e dotato di solida preparazione strumentale. Luigi si fece presto conoscere anche al di fuori dei confini nazionali grazie a un'intensa attività concertistica, come pianista ma anche come autore di composizioni che ottennero una discreta diffusione in ambito europeo. La sua produzione abbraccia generi diversi con particolare attenzione alla musica sinfonica e cameristica. Tra le opere più significative si ricordano un *Quartetto d'archi*, una *Sonata per violino e pianoforte* e una *Toccata per pianoforte*. Quest'ultima pubblicata dalla storica casa editrice Casa Ricordi, elemento che testimonia il riconoscimento istituzionale del suo valore compositivo. Luigi sviluppò inoltre una rilevante carriera in ambito teatrale e didattico. Per molti anni ricoprì il ruolo di direttore d'orchestra per il repertorio italiano e tedesco presso l'Opéra de Paris. Incarico di grande responsabilità che lo pose al centro di un vivace contesto internazionale. Con questo ruolo egli contribuì alla diffusione e all'interpretazione del melodramma europeo, dimostrando competenze musicali, organizzative e direttoriali. Fu anche nominato accompagnatore

⁴¹ https://www.pizzicato.ch/biografie_detail.php?id=222&lang=i (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

⁴² <https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-dukas/> (consultato da ultimo il 24 marzo 2026)

al pianoforte nella classe di canto dell'École Supérieure de Paris. Questa nomina evidenzia la stima di cui godeva nell'ambiente accademico parigino e il suo coinvolgimento nella formazione delle nuove generazioni di interpreti. Per quanto concerne la produzione strumentale, si segnalano composizioni quali l'*Andante pastorale - Allegro per corno e pianoforte*, i *Capricci e impressioni per arpa* e i *Dieci studiati in forma di Preludi*, destinati all'arpa. Sono tutte opere che ci forniscono un dato verso un interesse specifico per le caratteristiche timbriche e tecniche di strumenti meno centrali nel repertorio tradizionale. Presentano una scrittura attenta all'equilibrio formale e alla valorizzazione delle peculiarità espressive di ciascun organico. Una particolare attenzione è riservata all'arpa. Il compositore rivela una sensibilità per le sonorità delicate e per le atmosfere di matrice impressionistica (sonorità presenti anche in Dukas) anche grazie al contatto con l'ambiente musicale francese. Luigi si configura come un musicista completo (compositore, pianista, direttore e didatta) capace di muoversi con disinvoltura tra Italia e Francia e di contribuire attraverso la propria attività artistica e pedagogica, al dialogo culturale tra le due tradizioni musicali.

Gli ultimi decenni della vita di Virginia Mariani coincidono con un periodo storico di profonda trasformazione politica e sociale in Italia: caratterizzato dall'ascesa al potere di Benito Mussolini e dall'instaurazione del regime fascista a partire dai primi anni Venti. Questo contesto segnò inevitabilmente la vita culturale e artistica del Paese. Vi saranno ripercussioni sulle istituzioni musicali, sulla libertà di espressione e sulle opportunità professionali per musicisti e compositori. L'attività di Mariani seppur radicata in una solida tradizione musicale si svolse in un ambiente segnato da: un forte controllo politico e dalla promozione di ideali nazionalisti (tutti fattori che plasmarono in modo significativo le possibilità di diffusione e riconoscimento della sua opera).

Come risulta dall'atto di morte, Virginia Mariani Campolieti si spense a Milano il 5 gennaio 1941, all'età di 71 anni. Vedova di guerra e pensionata dello Stato. La sua vita si concluse in un contesto storico segnato dalle tensioni del secondo conflitto mondiale e dalle trasformazioni sociali ed economiche che ne derivavano. Il suo percorso personale e professionale fu contraddistinto da un grande impegno musicale e dedizione alla cultura. Grazie alle fonti documentarie e all'eredità artistica e pedagogica che lasciò è possibile fare queste affermazioni. Inoltre la musicista ha dimostrato di essere riuscita a dare un contributo fondamentale al panorama musicale e culturale italiano di primo Novecento.

⁴³ immagine 14

⁴³ Certificato di morte di Virginia Mariani Campolieti, conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica N. Paganini, Genova

II - COMPOSIZIONI STRUMENTALI

CASA EDITRICE RICORDI

Fino alla metà del XIX secolo la gestione del successo o dell'insuccesso di una stagione operistica era affidata prevalentemente all'impresario teatrale che rappresentava una figura cardine in merito all'organizzazione produttiva del melodramma italiano. In un sistema ancora privo di una regolamentazione moderna del diritto d'autore in cui l'impresario svolgeva una funzione amministrativa e assumeva anche un ruolo imprenditoriale. A tutti gli effetti si configurava come un vero e proprio "industriale dello spettacolo". Doveva essere in grado di gestire contemporaneamente più stagioni operistiche in diverse città italiane e, in alcuni casi, anche oltre i confini nazionali⁴⁴. Nel periodo dell'Italia preunitaria l'impresario aveva il compito di commissionare i libretti, musiche, scene, macchine teatrali e di coordinare l'intero processo produttivo dello spettacolo; curava i rapporti con le autorità governative e con gli organi di censura. Elemento tutt'altro che secondario e che non si poteva trascurare considerando il contesto politico frammentato e caratterizzato da rigidi controlli amministrativi. La sua attività richiedeva competenze e abilità di diverso genere piuttosto articolate: artistiche, economiche e diplomatiche. Tra le figure più di maggior rilievo si distingue Domenico Barbaja (1778-1841) protagonista assoluto della scena operistica tra Napoli e Milano. Era legato da rapporti di amicizia e collaborazione con Gioachino Rossini. Si distinse anche come promotore di talenti destinati a lasciare un segno duraturo nella storia del melodramma tra cui Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti. Accanto a Barbaja, operarono impresari di rilievo come Alessandro Lanari e Bartolomeo Merelli. In un sistema produttivo sempre più complesso riuscirono a dare il loro contributo significativo per quanto riguarda la strutturazione di un sistema produttivo sempre più articolato, complesso e competitivo.⁴⁵ A partire dalla metà dell'Ottocento, l'assetto dell'organizzazione operistica subì una trasformazione radicale. La causa si poteva individuare nell'affermarsi graduale degli editori musicali e dall'introduzione di una nuova legislazione riguardo il diritto d'autore. I diritti sulle partiture che in precedenza erano gestiti per buona parte dall'impresario, vennero

⁴⁴ Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica*, vol. III, Rugginenti, Milano 2011, p. 182.

⁴⁵ *Ibidem*.

progressivamente trasferiti all'editore. Questo implicava uno spostamento piuttosto significativo degli equilibri di potere all'interno del sistema teatrale. Dal 1850 circa gli editori iniziarono a compiere alcune operazioni come ad esempio pubblicare le opere e a commissionarle direttamente ma anche controllare la qualità esecutiva e fornire disposizioni sceniche dettagliate. In questo modo incidevano in maniera determinante sulle modalità di rappresentazione. I libretti, con questa nuova organizzazione, venivano stampati in forma standardizzata che poteva essere utile per le successive riprese dell'opera e commercializzati dagli editori, detentori dei diritti. Il musicista di teatro, al fine di tutelare i propri interessi economici e artistici, agiva sempre più in sinergia con l'editore. S'instaurava così un rapporto contrattuale con il fine di proteggere l'integrità dell'opera e garantirne una corretta esecuzione. L'editoria musicale non aveva solo il compito di diffondere le opere ma assunse anche un ruolo centrale nella scoperta e nella promozione di giovani compositori. Venivano avviati alla carriera operistica attraverso contratti regolati da condizioni precise in cui si definivano i diritti, gli obblighi e le percentuali sui proventi. Non è da sorprendersi se i principali editori si affermeranno a Milano, città divenuta centro propulsore della vita operistica italiana soprattutto grazie al prestigio del Teatro alla Scala e al fermento del dibattito culturale. Ed è proprio in questo contesto che nel 1808 si colloca la fondazione della Casa Ricordi ad opera di Giovanni Ricordi che sarà destinata a divenire il principale polo editoriale della produzione operistica italiana. La casa editrice giunse a detenere il monopolio su una parte significativa del repertorio più vitale dell'Ottocento e del primo Novecento, pubblicando e promuovendo, tra gli altri, Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini⁴⁶. La Casa Ricordi rappresentò il primo esempio in Italia di editore capace di affermarsi come intermediario commerciale e come autentico attore culturale e imprenditoriale. Un passaggio particolarmente significativo fu l'acquisizione, nel 1825, della biblioteca musicale del Teatro alla Scala. Quest'azione contribuirà a consolidare in modo duraturo il legame strutturale tra editore e istituzione teatrale. Una simile connessione consentiva a Ricordi di: fornire materiale orchestrale e partiture aggiornate ai teatri, di monitorare le modalità di esecuzione delle opere (garantendo la fedeltà alle intenzioni autoriali) e di influenzare la scelta del repertorio attraverso la selezione delle opere da stampare e promuovere. È opportuno sottolineare che sul piano giuridico ed economico, Ricordi, elaborò strategie innovative per la tutela dei diritti degli autori. Decise di stipulare contratti dettagliati con i compositori con l'intento di gestire le richieste di noleggio e di riproduzione delle partiture e di riconoscere agli autori una quota sui ricavi derivanti dalle rappresentazioni. Dopo la morte di Tito Ricordi, la guida della casa editrice passò a Giulio Ricordi

⁴⁶ *Ibidem*.

che riuscirà a rafforzare ulteriormente la dimensione imprenditoriale e artistica. Giulio assunse un ruolo di consigliere e promotore; sosterrà professionalmente ed economicamente Giacomo Puccini e promuoverà compositori come Amilcare Ponchielli, Alfredo Catalani e Umberto Giordano.

Nel corso dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento, la Casa Ricordi consolidò la propria presenza attraverso l'apertura di sedi e lo sviluppo di una fitta rete di distribuzione a Napoli, Firenze, Roma, Londra, Parigi e Palermo. La sua tendenza sarà quella di configurarsi come un'impresa di respiro europeo. Questa espansione favorirà una diffusione sempre più capillare del repertorio operistico italiano oltre i confini nazionali. Amplierà e incrementerà in modo significativo le possibilità di esecuzione e di commercializzazione delle opere contribuendo in maniera decisiva all'internazionalizzazione del melodramma italiano⁴⁷.

⁴⁷ <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET001119> (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

RIVISTE PUBBLICATE DA CASA RICORDI, RUOLO DELLA RIVISTA NEL CONTESTO PIÙ AMPIO.

Nel quadro delle strategie imprenditoriali e culturali messe in atto dalla casa editrice fondata da Giovanni Ricordi, la produzione di partiture non rappresentò l'unico ambito in cui la casa editrice diede il suo contributo. Accanto all'attività editoriale in senso stretto si sviluppò anche una significativa iniziativa nel settore della stampa periodica specializzata. Questa non rispondeva solamente a finalità riguardanti la promozione commerciale del catalogo ma mirava anche alla creazione di un vero e proprio spazio di legittimazione culturale per la musica italiana⁴⁸.

Immagine 15,16

In questa prospettiva si colloca la fondazione de La «Gazzetta Musicale di Milano»⁴⁹. Sarà destinata a divenire uno dei periodici musicali italiani più influenti e longevi tra Otto e Novecento. Rivista pubblicata dal 1842 al 1902, rappresentò un osservatorio privilegiato sul contesto musicale sia nazionale che internazionale. Anche al di fuori dei confini della penisola riuscirà a contribuire in maniera determinante riguardo l'ampliamento della visibilità degli autori italiani. L'iniziativa si inseriva in un progetto più ampio volto alla costruzione di un sistema musicale moderno, nel quale editoria, produzione teatrale e critica giornalistica risultavano strettamente connesse. Attraverso la diffusione di recensioni, notizie e riflessioni estetiche, il periodico svolse una funzione di mediazione culturale. Aveva la capacità di orientare il gusto del pubblico e di partecipare attivamente al dibattito teorico e critico sull'opera lirica e sul repertorio strumentale. Inizialmente era pubblicata con cadenza settimanale la domenica, successivamente sarà spostata al giovedì. La rivista mantenne questa periodicità per oltre sessant'anni. Un segno della solidità del progetto editoriale e della sua capacità di intercettare un pubblico colto e professionalmente coinvolto nel mondo musicale. I contenuti si articolavano in diverse sezioni ciascuna dedicata a determinati ambiti della vita musicale. A farsi spazio vi erano recensioni di rappresentazioni operistiche,

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

concerti e attività musicali nelle principali città italiane; cronache dedicate a compositori, nuove partiture e iniziative editoriali; discussioni di carattere estetico e questioni tecniche inerenti alla composizione e all'esecuzione. In un contesto in cui la stampa musicale specializzata era ancora poco diffusa e risultava limitata, la rivista si impose come un vero e proprio forum di dibattito critico. Contribuì alla circolazione di idee e alla definizione di categorie interpretative condivise. Oltre alla dimensione strettamente musicale il periodico dedicava un ampio spazio alla vita culturale milanese. Venivano incluse rassegne di spettacoli e notizie relative al fermento artistico della città. L'impianto editoriale si ispirava ai modelli della pubblicistica musicale tedesca e francese. Veniva ripresa sia l'organizzazione dei contenuti sia l'attenzione per l'approfondimento teorico e la critica argomentata. Un'apertura di questo calibro, verso il contesto internazionale, rafforzò ulteriormente la funzione della rivista come strumento di dialogo tra la tradizione italiana e il contesto europeo. Di particolare interesse fu anche l'iniziativa di allegare al periodico, con cadenza mensile, una composizione musicale successivamente raccolta, al termine dell'anno, in un volume intitolato *Antologia classica musicale*. Questa pratica oltre a incentivare la diffusione del repertorio rafforzava il legame tra produzione editoriale e divulgazione culturale. In modo significativo offriva ai lettori materiali concreti per l'esecuzione e lo studio. Le vicende politiche del tempo influenzarono direttamente la storia della rivista. In occasione delle Cinque Giornate di Milano, insurrezione che ebbe luogo nel marzo 1848 (nell'ambito dei moti risorgimentali), la pubblicazione subì una prima interruzione. Alla ripresa delle attività, il periodico assunse temporaneamente il titolo di «Gazzetta Musicale di Milano ed Eco delle notizie politiche» in cui presentava la peculiarità di segnalare un'esplicita apertura ai temi civili e patriottici che attraversavano la società italiana del tempo. Già dal luglio dello stesso anno, la rivista tornò a una configurazione esclusivamente musicale, abbandonando la componente politico-informativa e riaffermando la propria identità di organo specialistico⁵⁰. L'esperienza della «Gazzetta Musicale di Milano» evidenzia come l'editoria musicale ottocentesca non fosse limitata solo alla produzione di spartiti. Si configurava invece come un sistema complesso e articolato di promozione, legittimazione e costruzione del discorso musicale. Attraverso la rivista, la casa editrice consolidò la propria posizione nel mercato e contribuì in maniera decisiva alla formazione di un'opinione pubblica musicale e alla definizione di un'identità culturale nazionale in costante dialogo con l'Europa.

⁵⁰ *Ibidem*.

Accanto all'esperienza, ormai consolidata, de la «Gazzetta Musicale di Milano», la casa editrice Ricordi promosse ulteriori iniziative periodiche che erano pensate per intercettare un pubblico più ampio e diversificato. Tra queste si colloca la Rivista Minima⁵¹. Pubblicazione che rappresenta un passaggio interessante nell'evoluzione della strategie editoriali ricordiane. L'obiettivo era quello di riuscire a coniugare intrattenimento, divulgazione culturale e promozione indiretta dell'attività musicale. La rivista esordì nel 1865. La sua prima fase di pubblicazione si protrasse fino al 1866, seguita da un'interruzione sino al 1870. Riprese le uscite nel 1871, proseguendo (seppur con progressiva perdita di slancio) fino al 1878. In origine era concepita come supplemento de la «Gazzetta Musicale di Milano», la «Rivista Minima» riuscì ben presto ad acquisire un'autonomia redazionale (già dopo il primo anno di vita). Si potrà notare che riuscirà ad ottenere un proprio profilo editoriale e un'identità culturale distinta. Il progetto fu ideato da Antonio Ghislanzoni, figura poliedrica ed estremamente versatile. Attiva come librettista, cantante e uomo di lettere. Successivamente affiancato dall'amico e critico teatrale Salvatore Farina. Fu soprattutto Ghislanzoni a imprimere alla rivista il proprio carattere distintivo. Curava e interveniva direttamente la redazione degli articoli, la composizione di racconti e la progettazione di nuove rubriche. Contribuiva a definire un'impostazione agile, brillante e volutamente distante dai toni accademici più rigidi e severi. Fin dal primo numero, pubblicato nel 1865, l'intento dichiarato era quello di offrire ai lettori un periodico che non risultasse “nulla di pesante”. Una formula programmatica e rivelatrice. Dietro quella scelta è possibile intravedere una precisa strategia culturale: proporre contenuti accessibili capaci di attrarre un pubblico trasversale per ceti e formazione. La rivista accoglieva generi diversi: prosa, poesia, novelle, rubriche dedicate alle arti, ai teatri, alle mode e, naturalmente, alla musica, presentate in una forma comprensibile e accattivante. In questo senso, la «Rivista Minima» si poneva come prodotto editoriale ibrido. Sospeso a metà strada tra la rivista letteraria, il foglio d'intrattenimento e il periodico musicale. Dal punto di vista storico-culturale l'esperienza della «Rivista Minima» può essere interpretata come un tentativo di ampliare il pubblico dell'editoria ricordiana. Era possibile fare questo intercettando non soltanto professionisti e appassionati di musica (già fidelizzati attraverso La «Gazzetta Musicale di Milano») ma anche un pubblico borghese interessato a una lettura leggera, aggiornata e

⁵¹ *Ibidem*.

culturalmente stimolante. La scelta di integrare temi artistici e mondani rifletteva la trasformazione del consumo culturale nell'Italia postunitaria. Caratterizzata dunque da una crescente alfabetizzazione e dall'emergere di nuovi spazi di socialità urbana. Con il passare degli anni, la rivista andò progressivamente affievolendosi. Questi segnali di affaticamento sono dovuti alle difficoltà strutturali di sostenere un progetto editoriale che cercava di mantenere un equilibrio delicato tra divulgazione e qualità letteraria. Nonostante tutto, la «Rivista Minima» rimane un tassello significativo nella storia dell'editoria musicale e culturale italiana del secondo Ottocento. Testimonia infatti la volontà della casa Ricordi di sperimentare linguaggi e formule editoriali differenti, adattandosi ai mutamenti del pubblico e alle trasformazioni del mercato culturale.

Immagine 19,20

Nel quadro del progressivo rinnovamento delle strategie editoriali della casa Ricordi, agli inizi del Novecento, si colloca la fondazione di «Musica e Musicisti»⁵². Un periodico sottotitolato Rivista illustrata bimestrale che venne presentato a partire dal 1902. L'intento era quello di ampliare l'orizzonte tematico oltre l'ambito strettamente musicale. L'iniziativa rispondeva all'esigenza di adeguare l'offerta editoriale ai mutamenti del gusto e della sensibilità del pubblico di inizio secolo. Si parla di un contesto culturale che era sempre più orientato verso l'interdisciplinarietà e la dimensione internazionale. In una prima fase, la rivista venne distribuita in omaggio insieme a la «Gazzetta Musicale di Milano» assumendo il ruolo di prodotto complementare. Questa scelta sembra voler mirare a introdurre gradualmente i lettori a una formula editoriale nuova ovvero a un diverso modo di concepire la divulgazione musicale. Il formato tascabile, agile e maneggevole rispecchiava una volontà di modernizzazione da un punto di vista contenutistico e materiale. Questo appariva in linea con le trasformazioni dell'editoria periodica europea. Particolarmente rilevante era l'apparato iconografico. La rivista si distingueva per la ricchezza di illustrazioni e per la cura grafica delle copertine che erano affidate ai migliori disegnatori e cartellonisti attivi presso le Officine Grafiche Ricordi che costituiva il centro nevralgico della produzione visiva dell'azienda e laboratorio di sperimentazione nel campo della grafica pubblicitaria e artistica. L'obiettivo strategico della casa editrice era quello di sostituire progressivamente la «Gazzetta Musicale di

⁵² *Ibidem*.

Milano» con un periodico che sapesse interpretare la “mutazione dei tempi”. Con questa affermazione s’intende il passaggio da una cultura ottocentesca che è fondata prevalentemente sul dibattito critico e sulla centralità del teatro d’opera a una più ampia concezione delle arti e della comunicazione visiva. Nel 1903 «Musica e Musicisti» assunse ufficialmente il ruolo di erede della storica testata. Divenne un mensile e nel sottotitolo e nell’indicazione dell’anno di pubblicazione (58°) mantenne esplicitamente la continuità con il periodico fondato nel 1842. In questo modo si sottolineava una successione simbolica e istituzionale. Dal punto di vista del contenuto la rivista si caratterizzò per un’apertura sistematica alle arti affini. Accanto alla musica trovavano spazio la pittura, la scultura e l’architettura. Tutto questo secondo un’ottica di dialogo tra i diversi linguaggi espressivi. Un’attenzione particolare era riservata anche alla fotografia, medium emergente che incarnava la modernità visiva del nuovo secolo. Per mezzo di servizi e reportage provenienti da diversi contesti internazionali la fotografia permetteva di costruire uno sguardo più ampio e aggiornato sul mondo contemporaneo. Questa dimensione cosmopolita andava a ridefinire il profilo di una casa editrice che non era più soltanto promotrice della tradizione operistica italiana ma anche interlocutrice attiva nel circuito culturale europeo e globale. Accanto a tutto ciò non mancavano quelle sezioni dedicate alla moda femminile. La loro presenza era segno di un ampliamento ulteriore del pubblico di riferimento e di una crescente attenzione alla cultura materiale e ai costumi sociali. Le novelle pubblicate a puntate e le biografie di artisti contemporanei erano accompagnate da un ricco apparato iconografico. Testo e immagine si integravano e dialogavano secondo una logica editoriale moderna che si dimostrava in grado di coniugare informazione, intrattenimento e valorizzazione estetica.

Immagine 21,22

Nel 1906 la casa Ricordi inaugurò una nuova fase della propria produzione periodica con la nascita di «Ars et Labor»⁵³. Testata che si colloca in continuità diretta con la precedente esperienza di «Musica e Musicisti» di cui assunse sostanzialmente l’impianto editoriale modificandone però il titolo in senso più ampio e programmatico. La scelta della nuova denominazione rifletteva la volontà di coniugare dimensione estetica e modernità produttiva. Il 1906 fu un anno particolarmente significativo per la città di Milano: segnata dall’Esposizione Internazionale del Sempione, organizzata appunto in occasione dell’apertura del traforo del Sempione. In questo contesto di

⁵³ Ibidem

celebrazione del progresso tecnico-industriale e di affermazione della città come capitale economica e culturale del Paese, l'avvio di «Ars et Labor» appare tutt'altro che casuale. La rivista si inseriva in un orizzonte simbolico in cui arte, industria e comunicazione visiva concorrevano alla costruzione dell'immagine di una nazione moderna e proiettata verso l'Europa. Dal punto di vista strutturale invece il periodico mantenne l'impostazione della testata precedente ovvero uscita mensile, apertura a contributi e reportage dal panorama artistico internazionale, attenzione alle arti figurative, alla musica e ai fenomeni culturali contemporanei. Le copertine, affidate a grafici e illustratori legati all'ambiente delle Officine Grafiche Ricordi, continuarono a rappresentare un elemento distintivo. Esprimevano le tendenze della grafica moderna e confermavano il ruolo dell'azienda come centro propulsore anche nel campo dell'arte applicata e della comunicazione visiva. Sotto la direzione di Giulio Ricordi, figura centrale nel rinnovamento dell'editoria musicale italiana tra Otto e Novecento, «Ars et Labor» consolidò ulteriormente quella prospettiva interdisciplinare già delineata negli anni precedenti. La rivista si collocava come uno spazio di sintesi tra arti, tecnica e società e questo contribuiva a diffondere un'idea integrata di cultura nella quale la musica dialogava con la pittura, l'architettura, la fotografia e le nuove forme della comunicazione illustrata. La pubblicazione cessò nel dicembre 1912, anno della scomparsa di Giulio Ricordi. Evento che segnò simbolicamente la fine di una stagione dell'editoria ricordiana. Tuttavia, l'annuncio apparso nel numero 12 non presentava la cessazione come una chiusura definitiva, bensì come una trasformazione. La testata venne infatti incorporata ne «Il Secolo XX», periodico popolare illustrato pubblicato dall'editore Treves, dando così vita a un'operazione di fusione che testimonia le dinamiche di concentrazione e ridefinizione del mercato editoriale nei primi decenni del Novecento. La parabola di «Ars et Labor» rappresenta l'ultimo capitolo di un percorso iniziato con la stampa musicale specialistica ottocentesca e che si era gradualmente evoluto verso forme editoriali sempre più ibride e interdisciplinari⁵⁴. Attraverso queste esperienze, la casa Ricordi consoliderà la propria centralità nel sistema musicale italiano e si affermerà come protagonista della modernizzazione culturale del Paese, dando prova di interpretare e accompagnare le trasformazioni estetiche, tecnologiche e sociali tra XIX e XX secolo.

Immagine 23,24

⁵⁴ *Ibidem*.

All'indomani della conclusione dell'esperienza di «Ars et Labor» e nel clima di profonda trasformazione culturale seguito al primo conflitto mondiale, la casa Ricordi avviò nel 1919 una nuova iniziativa editoriale: «Musica d'oggi»⁵⁵. La testata si presentava con un sottotitolo programmatico *Rassegna internazionale bibliografica e di critica*. Ne delineava con chiarezza l'ambizione e l'orientamento metodologico. L'obiettivo dichiarato era quello di colmare una lacuna nel panorama editoriale italiano nel campo bibliografico-musicale. In un'epoca caratterizzata da una crescente produzione di studi musicologici, cataloghi e pubblicazioni specialistiche, la rivista intendeva offrire uno strumento sistematico di aggiornamento e orientamento. Decise di alternare il bollettino bibliografico ad articoli di cronaca musicale, interventi critici, rubriche di curiosità e sezioni di varietà. Un'impostazione del genere rifletteva una duplice tensione. Da un lato, l'esigenza di rigore scientifico e documentario; dall'altro invece la volontà di mantenere un contatto vivo con l'attualità musicale e con un pubblico non esclusivamente accademico. «Musica d'oggi» inizialmente era stata concepita con cadenza trimestrale. Successivamente conobbe un riscontro talmente favorevole da parte dei lettori da trasformarsi in periodico mensile nel giro di pochi anni. Questo passaggio può testimoniare la capacità della rivista di intercettare un bisogno reale di informazione qualificata e di aggiornamento costante in un settore in progressiva istituzionalizzazione come quello degli studi musicologici e della critica musicale del primo Novecento. La continuità della pubblicazione venne tuttavia messa a dura prova dagli eventi bellici. Nel 1942 fu annunciata una sospensione temporanea dell'attività, con l'auspicio di una ripresa al termine della guerra. Le vicende storiche si rivelarono però ben più drammatiche. Il bombardamento della notte del 13 agosto 1943, che colpì duramente Milano e le strutture della casa Ricordi, inflisse un grave danno all'azienda tanto da essere costretti a interrompere bruscamente una tradizione editoriale ormai consolidata. La rivista riapparve soltanto nel gennaio 1958, in un contesto profondamente mutato sotto il profilo culturale ed economico. Le prime uscite del secondo dopoguerra furono irregolari, segno delle difficoltà organizzative e finanziarie che accompagnarono la ricostruzione; successivamente, la pubblicazione si stabilizzò, proseguendo fino al 1965. Questa seconda fase si inserisce nel quadro del rinnovamento della vita musicale italiana del dopoguerra. Era caratterizzata dalla nascita di nuove istituzioni, dall'affermazione della musicologia come disciplina universitaria e dall'apertura ai linguaggi della contemporaneità. L'esperienza di «Musica d'oggi» rappresenta un momento significativo nella storia dell'editoria musicale italiana del Novecento. Segnerà il passaggio da una concezione prevalentemente divulgativa e illustrata del

⁵⁵ *Ibidem*.

periodico artistico a un modello più specialistico, orientato soprattutto alla documentazione bibliografica e alla riflessione critica internazionale⁵⁶. La rivista contribuì a consolidare il ruolo della casa Ricordi come protagonista dell'industria musicale e come interlocutrice autorevole nel dibattito culturale e scientifico del secolo breve.

Immagine 25,26

Nel quadro delle iniziative volte a promuovere la diffusione della musica strumentale nell'Italia post unitaria un ruolo di rilievo fu svolto dalla «Società del Quartetto di Milano»⁵⁷. Istituzione nata a Milano nel 1864 con l'intento di orientare il gusto del pubblico verso il repertorio cameristico e sinfonico. In un contesto culturale che era fortemente dominato dall'opera lirica la fondazione della Società rappresentò un tentativo consapevole di riequilibrare il panorama musicale nazionale. Lo fece favorendo l'ascolto e la conoscenza della musica strumentale europea. Tra i principali promotori dell'iniziativa si distinse Tito Ricordi, figlio del fondatore della casa musicale Ricordi. Musicista, oltre che editore, Tito intuì la necessità di affiancare all'attività editoriale un'azione diretta di educazione e formazione del pubblico. La gestione della Società venne successivamente affidata al figlio Giulio Ricordi che sarà destinato a segnare profondamente la storia dell'editoria musicale italiana. Tito Ricordi promosse la nascita di un organo ufficiale di informazione e divulgazione con il titolo «Giornale della Società del Quartetto». Decise di affidare la direzione al compositore e direttore d'orchestra Alberto Mazzucato che in seguito sarebbe divenuto direttore del Conservatorio di Milano. La rivista si proponeva come strumento di sostegno teorico e critico all'attività della Società contribuendo alla costruzione di un discorso pubblico attorno alla musica strumentale e alla sua funzione culturale. Fin dalle prime pagine, il Giornale si caratterizzò per un approccio propositivo e dinamico. Molti concorsi vennero indetti ed erano soprattutto volti a stimolare la creazione di nuove composizioni con l'intento di favorire la nascita di un repertorio nazionale capace di confrontarsi con i modelli europei. Il primo concorso riporta la vittoria del violinista e compositore Antonio Bazzini, seguì Franco Faccio che era già noto al pubblico per la sua attività artistica. Queste iniziative attestano la volontà di sostenere concretamente i musicisti italiani attraverso la promozione di una produzione che andasse oltre l'ambito operistico.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

Nonostante l'importanza culturale del progetto, la vita del «Giornale della Società del Quartetto» fu relativamente breve. La pubblicazione cessò alla fine del 1865. Diversamente, la «Società del Quartetto» continuò la propria attività concertistica riuscendo a mantenere nel tempo un ruolo centrale nella vita musicale milanese e affermandosi come una delle istituzioni cameristiche più longeve e prestigiose d'Italia. L'esperienza del Giornale assume dunque un valore emblematico: testimonia il tentativo promosso dall'ambiente ricordiano di integrare editoria, istituzioni concertistiche e riflessione critica all'interno di un progetto organico di rinnovamento del gusto musicale nazionale. La breve stagione del periodico si inserisce dunque in maniera coerente nella più ampia strategia culturale della casa Ricordi. Si trattava di una strategia volta a incidere sul mercato delle partiture e sulla formazione estetica del pubblico italiano.

Immagine 27,28

All'interno dell'Archivio storico della Casa Ricordi sono conservati alcuni numeri di due riviste editate in Francia. Questo rappresenta una testimonianza significativa dell'attenzione dell'editore milanese verso il contesto teatrale e iconografico internazionale. Le riviste erano intitolate: «Le Théâtre - Revue illustrée» e «Le Costume au théâtre et à la ville»⁵⁸. La presenza di tali pubblicazioni documenta l'interesse per l'aggiornamento culturale oltre i confini nazionali e l'importanza attribuita alla dimensione visiva e scenografica dello spettacolo teatrale. In particolare, «Le Costume au théâtre et à la ville» si distingue per la ricchezza dell'apparato iconografico. Sono presenti numerose tavole fuori testo che riproducono costumi di scena e abiti teatrali che offrono un repertorio figurativo di grande valore documentario. Tra le immagini conservate si trovano le celebri stampe raffiguranti Sarah Bernhardt nel ruolo di protagonista della *Tosca* di Victorien Sardou. Opera teatrale dalla quale sarebbe stata tratta, pochi anni più tardi, l'omonima trasposizione operistica. Inoltre, questi modelli iconografici esercitarono un'influenza diretta sulla definizione visiva dell'allestimento della *Tosca* di Giacomo Puccini (andata in scena nel 1900). In particolare, le soluzioni figurative adottate per i costumi della protagonista risultano debitrice delle immagini diffuse dalla stampa francese e costituirono una fonte di ispirazione per Adolf Hohenstein, responsabile della realizzazione dei costumi per la prima rappresentazione dell'opera. Questo intreccio tra editoria illustrata francese, drammaturgia teatrale e produzione operistica italiana evidenzia la natura transnazionale dei processi creativi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del

⁵⁸ *Ibidem*.

Novecento. Le riviste illustrate svolgevano una funzione documentaria e contribuivano attivamente alla circolazione di modelli estetici erano in grado di influenzare scenografi, costumisti e direttori artistici. La conservazione di questi materiali nell'Archivio Ricordi conferma dunque il ruolo dell'editore quale crocevia di scambi culturali europei, nonché la centralità dell'immagine nella costruzione dell'immaginario teatrale e musicale dell'epoca.

ALTRI PERIODICI MUSICALI E CULTURALI; L' «ALMANACCO DELLA DONNA ITALIANA»

Nel corso della sua attività compositiva, già a partire dalla fase giovanile e successivamente con la produzione del melodramma, Mariani ottenne una significativa visibilità all'interno delle principali sedi editoriali e periodiche. In particolare è nota la sua presenza nelle pubblicazioni della Casa Ricordi (snodo cruciale per la diffusione della musica colta tra Otto e Novecento) che rappresenta un elemento di notevole rilevanza. Essere inclusa in tali circuiti implicava una diffusione editoriale delle proprie opere e costituiva anche un riconoscimento simbolico all'interno di un sistema artistico largamente dominato da figure maschili. La visibilità garantita da queste riviste si traduceva in opportunità concrete di promozione. Favoriva l'accesso a circuiti concertistici e a contesti performativi di rilievo in ambito nazionale. In questo senso, la crescente centralità della stampa periodica musicale tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX si lega strettamente all'emergere della figura del critico che deteneva un certo potere poiché la sua mediazione contribuiva in modo determinante alla costruzione della reputazione artistica. Le riviste divennero dunque strumenti privilegiati di legittimazione culturale poiché erano in grado di orientare il gusto del pubblico e di definire gerarchie di valore all'interno del campo musicale. Accanto all'ambito milanese rappresentato da Ricordi, un ulteriore spazio di affermazione per Mariani fu costituito dall'Almanacco della donna italiana⁵⁹. Pubblicato a Firenze e la direzione viene affidata a Silvia, moglie dell'editore Enrico Bemporad a partire dal 1920. Rivolto a un pubblico femminile colto e urbano. L'annuario si proponeva di documentare e promuovere le trasformazioni del ruolo sociale delle donne nel primo dopoguerra. Particolarmente significativa è l'introduzione (dal 1927) della rubrica dedicata ai "Medaglioni di donne illustri viventi". Venivano presentati profili sintetici di personalità femminili distintesi nei diversi ambiti culturali e professionali. L'inclusione di Mariani all'interno di un elenco complessivo di compositrici italiane testimonia il riconoscimento della sua attività artistica e il suo inserimento in una più ampia rete di valorizzazione della produzione culturale femminile.

Immagine 29,30

⁵⁹ <https://storiaefuturo.eu/lalmanacco-della-donna-italiana-uno-sguardo-al-femminile-nel-ventennio-fascista/> (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

È inoltre rilevante osservare come la presenza della compositrice in contesti editoriali milanesi e fiorentini corrisponda geograficamente ai principali centri della sua attività. Viene suggerita una relazione diretta tra i luoghi della sua operatività e i circuiti di legittimazione che ne hanno sostenuto la diffusione. Questa distribuzione territoriale rafforza l'ipotesi di una ricezione ampia e articolata, capace di travalicare la dimensione locale per inserirsi in un contesto nazionale. Un ulteriore elemento che contribuisce a delineare il profilo artistico di Mariani è la sua versatilità compositiva. La capacità di muoversi tra ambiti differenti, dalla musica vocale a quella strumentale fino al melodramma, evidenzia una padronanza tecnica e stilistica non comune. Questa flessibilità le consentì di confrontarsi con generi diversi mantenendo una riconoscibile coerenza espressiva. In un contesto storico in cui le opportunità per le donne compositrici risultavano fortemente limitate, traguardi come questi assumono un valore ancora più significativo e si possono considerare come espressione di una piena affermazione artistica.

Alla luce di quanto esposto nei paragrafi precedenti in merito alla storia della casa editrice Casa Ricordi e al ruolo centrale che ricoprì⁶⁰ è possibile comprendere meglio il contesto editoriale e culturale all'interno del quale si inserisce l'attività artistica di Virginia Mariani. Nel corso degli anni le diverse pubblicazioni promosse e dirette dalla famiglia Ricordi costituirono un importante spazio di diffusione per compositori, interpreti e musicisti attivi nel panorama italiano dell'epoca. La presenza di Mariani su periodici musicali come la «Gazzetta Musicale di Milano» e su altre riviste affini, assume un significato particolarmente rilevante. Tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento comparire su riviste musicali specializzate rappresentava un'occasione di visibilità editoriale e implicava l'ingresso all'interno di un vero e proprio universo culturale e professionale che era costituito da critici, compositori, interpreti e istituzioni musicali all'interno del quale era possibile definire reti di relazioni. Le riviste costituivano uno dei principali strumenti di circolazione delle idee estetiche e delle novità musicali. Un mezzo privilegiato per la diffusione di composizioni, recensioni e notizie relative alla vita musicale nazionale. Per quanto riguarda l'attività compositiva di Mariani, alcune delle sue opere risultano pubblicate o segnalate all'interno delle riviste promosse da Ricordi. Le composizioni prese in esame nel presente studio appartengono principalmente al periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. È significativo osservare che alcuni brani, tra cui *Vittoria!* e *Cantiamo!*, compaiono sulla rivista «Musica d'Oggi» nella pubblicazione del 1919. Un dato rilevante poiché va a testimoniare una continuità di partecipazione e visibilità editoriale della compositrice anche negli anni immediatamente successivi al primo conflitto mondiale.

⁶⁰ <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET001119> (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

⁶¹ immagine 31,32,33

⁶² immagine 34

Tra le composizioni di questo periodo si distingue in particolare *Vittoria! Inno*, un brano vocale di carattere patriottico e pubblicato dalla Casa Ricordi nel 1919 su testo di Ernesto Cresspi. La pubblicazione avviene dunque nel clima culturale immediatamente successivo alla conclusione della Prima Guerra Mondiale. Un momento storico in cui la produzione musicale italiana fu attraversata da un'intensa fioritura di composizioni celebrative dedicate alla vittoria e alla memoria dei caduti. Lo spartito prevede un organico relativamente semplice, costituito da coro (spesso trattato all'unisono) oppure da voce solista con accompagnamento di pianoforte. Una simile scelta è tutt'altro che casuale poichè rispondeva a precise esigenze pratiche e funzionali. Assumeva una funzione artistica ma anche simbolica e sociale. Erano composizioni destinate infatti a contesti esecutivi di carattere collettivo, come cerimonie pubbliche, celebrazioni patriottiche, esecuzioni scolastiche o attività musicali promosse da associazioni civili e patriottiche. Il tipo di scrittura utilizzato rendeva il pezzo accessibile ad una vasta gamma di interpreti. In questo senso il brano si inserisce pienamente nella tipologia degli inni patriottici da concerto o da cerimonia. Un genere particolarmente diffuso nel panorama musicale italiano e che ebbe una sua fortuna in quegli anni. Il biennio compreso tra il 1918 e il 1920 rappresenta un momento di intensa produzione di canti celebrativi dedicati alla vittoria italiana nel conflitto. Tra gli esempi più noti di questo repertorio si colloca *La leggenda del Piave*. Una composizione che contribuì in maniera significativa al rafforzamento dell'immaginario collettivo patriottico e del morale nazionale nel dopoguerra. Diventerà uno dei simboli musicali più riconoscibili. In questo contesto culturale *Vittoria!* si inserisce nella medesima tradizione retorica e simbolica. Caratterizzata dalla celebrazione del sacrificio dei soldati, dall'esaltazione della patria e dalla diffusione capillare dei brani attraverso la stampa musicale. Dal punto di vista compositivo il brano presenta alcune caratteristiche tipiche del repertorio patriottico di inizio Novecento. L'introduzione pianistica, della durata di nove battute, stabilisce fin dall'inizio il carattere solenne e marziale della composizione. Il pianoforte propone

⁶¹ «Musica d'Oggi», 1 (1919), pp. 16- 52.

⁶² *Vittoria! Inno*, Virginia Mariani Campolieti, G. Ricordi & C., 1919, Milano. Conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

infatti figurazioni ritmiche basate su terzine inserite all'interno di un tempo binario, generando un movimento incalzante e regolare che richiama chiaramente l'andamento delle marce militari.

⁶³ immagine 35

Questo tipo di scrittura ritmica contribuisce a conferire al brano una dimensione cerimoniale e collettiva, funzionale alla partecipazione corale. Per quanto riguarda la relazione tra musica e testo, l'impostazione vocale privilegia un'andamento prevalentemente sillabico che favorisce la chiarezza della declamazione e la comprensione del messaggio patriottico. Dal punto di vista ritmico si osserva inoltre la presenza di elementi caratteristici come note puntate, accenti metrici marcati e figurazioni regolari. Sono tutti elementi che derivano dalla tradizione delle marce militari europee e che svolgono una duplice funzione. Da una parte facilitano l'esecuzione collettiva del canto, dall'altra contribuiscono a creare un clima di energia e solennità. La tonalità d'impianto del brano è Si bemolle maggiore, una scelta non casuale poiché tradizionalmente associata, nella retorica musicale ottocentesca, a caratteri luminosi e celebrativi. La scrittura pianistica svolge prevalentemente una funzione di sostegno ritmico e armonico della linea vocale. L'accompagnamento è costituito da accordi pieni, figurazioni di ottave e raddoppi della melodia, elementi che rafforzano la dimensione corale e contribuiscono alla stabilità tonale dell'insieme. È opportuno ricordare, all'interno di questo contesto, la formazione musicale della compositrice: Virginia Mariani studiò presso il Liceo Musicale Rossini di Pesaro sotto la guida del compositore e musicologo Luigi Torchi. L'insegnamento di Torchi⁶⁴ era orientato alla formazione di compositori tecnicamente solidi e consapevoli della tradizione musicale italiana e di conseguenza poneva particolare attenzione allo studio della storia della musica e alla padronanza delle strutture armoniche. Questa impostazione didattica contribuì a fornire alla Mariani una solida base tecnica e culturale che si può riscontrare nella chiarezza formale e nell'equilibrio della sua scrittura musicale. Il testo poetico di Crespi segue pienamente i modelli retorici della lirica patriottica dell'epoca. All'interno del componimento emergono infatti temi ricorrenti quali il sacrificio dei soldati,

⁶³ *Ivi*, pp.1-2.

⁶⁴ www.dmi.it (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

l'esaltazione della patria e la celebrazione della gloria nazionale. Sono tutti elementi che riflettono il clima culturale e politico dell'Italia nel primo dopoguerra.

⁶⁵ immagine 36

Un aspetto particolarmente significativo della produzione di Virginia Mariani è rappresentato dal suo marcato interesse per la musica vocale destinata all'ambito educativo. Questo orientamento emerge con chiarezza dall'analisi della raccolta intitolata *Cantiamo! 33 canzoncine per bambini* su poesie di Lina Schwarz, pubblicata dalla Casa Ricordi nel 1913. La composizione si inserisce all'interno di una più ampia attività editoriale promossa dalla casa milanese. Nei primi decenni del Novecento affiancò alla produzione operistica e concertistica anche una collana di carattere didattico ed educativo, destinata alla diffusione della musica nelle scuole e negli ambienti pedagogici. La raccolta è articolata in tre fascicoli e comprende complessivamente trentatré brevi composizioni vocali, concepite per un pubblico infantile e destinate principalmente al contesto della scuola elementare. Dal punto di vista storico e pedagogico, l'opera, può essere considerata una significativa testimonianza della produzione didattico-musicale italiana. In questo periodo la musica iniziò a occupare uno spazio sempre più definito nei programmi educativi e nelle attività scolastiche. La scrittura musicale della raccolta riflette i tratti caratteristici della musica pedagogica europea di inizio secolo. Il canto scolastico rivestiva una funzione fondamentale all'interno dei processi educativi. Le canzoni destinate ai bambini erano concepite come momenti ricreativi e soprattutto come strumenti didattici volti a sviluppare competenze musicali di base come il senso dell'intonazione, la percezione ritmica e la familiarità con le strutture melodiche elementari. Allo stesso tempo questi repertori contribuivano ad avvicinare i giovani allievi al linguaggio poetico e letterario riuscendo ad integrare la dimensione musicale con quella linguistica e culturale. All'interno di questo quadro pedagogico, *Cantiamo!* si configura come una piccola ma significativa opera didattica all'interno della quale si confluiscono poesia per l'infanzia, educazione musicale e cultura scolastica. Non a caso, la raccolta venne descritta in sede critica come una composizione

⁶⁵ *Cantiamo! 33 canzoncine per bambini con accompagnamento di pianoforte*, Virginia Mariani Campolieti, 114323 fascicolo III, Edizione Ricordi, 1913. Conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna.

“veramente riuscita per molteplici pregi di geniale invenzione e fattura”⁶⁶. Viene sottolineata pertanto la capacità della compositrice di coniugare finalità educative e qualità artistica. Dal punto di vista musicale le composizioni presentano caratteristiche coerenti con le finalità pedagogiche dell’opera. Le melodie sono generalmente semplici, lineari e facilmente cantabili. Sono costruite su ambiti intervallari limitati e su strutture periodiche regolari così da risultare accessibili alla vocalità infantile.

⁶⁷ immagine 37

Il ritmo appare prevalentemente regolare e ben definito per agevolare l’apprendimento e la memorizzazione dei brani. L’accompagnamento pianistico svolge una funzione essenzialmente di sostegno armonico e ritmico compaiono figurazioni semplici e trasparenti che non sovrastano la linea vocale ma ne supportano l’intonazione. Particolare attenzione è inoltre rivolta alla tessitura vocale, calibrata per un coro di voci bianche o per l’esecuzione collettiva da parte degli alunni. Le composizioni pensate per essere facilmente memorizzate e riprodotte favoriscono la pratica del canto corale all’interno delle attività scolastiche. L’obiettivo principale della raccolta è dunque chiaramente di natura educativa: promuovere lo sviluppo del canto nelle scuole e avvicinare i bambini a forme di musica colta semplificata. In questo senso l’opera riflette una concezione pedagogica tipica del periodo che mirava a integrare musica e letteratura in un progetto formativo più ampio, volto alla crescita culturale e sensibile degli studenti. Fondamentale, in questo contesto, è anche il contributo della poetessa Lina Schwarz⁶⁸, autrice dei testi poetici utilizzati nella raccolta. Schwarz fu una delle figure più significative della letteratura per l’infanzia italiana del primo Novecento. Le sue opere erano ampiamente diffuse nelle scuole. La sua produzione poetica si caratterizza per uno stile semplice e immediato, spesso strutturato sotto forma di filastrocche musicali, particolarmente adatte alla declamazione e al canto.

⁶⁶ Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, 1937, p.39.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 2-3.

⁶⁸ «Musica d’Oggi» Ricordi, 1919 p. 52.

I temi ricorrenti nei suoi componimenti riflettono l'universo simbolico e affettivo dell'infanzia: la natura, gli animali, il susseguirsi delle stagioni, i fiori ma anche la dimensione domestica della famiglia e quella educativa della scuola.

Elementi che rendono i testi particolarmente efficaci dal punto di vista pedagogico, poiché favoriscono l'identificazione emotiva dei bambini e stimolano al tempo stesso l'immaginazione e la sensibilità poetica. La collaborazione tra la poetessa e la compositrice appare dunque perfettamente coerente con gli obiettivi educativi della raccolta ovvero creare un equilibrio tra parola poetica e costruzione musicale. Tutto questo contribuisce a definire l'originalità e il valore culturale dell'opera.

Immagine 39

La *Romanza per violino e pianoforte*⁷⁰ è una composizione cameristica che valorizza il carattere intimo e lirico della scrittura strumentale attraverso l'organico ridotto costituito da violino e pianoforte. Questa combinazione timbrica favorisce una dimensione espressiva raccolta e introspettiva. Il dialogo tra i due strumenti assume un ruolo determinante nella definizione dell'equilibrio sonoro e nella costruzione del discorso musicale. Lo spartito manoscritto riporta la dedica «A mia sorella Maria», elemento che riveste un interesse non soltanto sul piano biografico ma anche su quello interpretativo. Suggerisce infatti l'esistenza di un legame affettivo e artistico tra la compositrice e la destinataria dell'opera e lascia ipotizzare che la composizione fosse destinata a un contesto esecutivo privato oppure a un'esecuzione concertistica affidata alla stessa Maria. In assenza di dati cronologici precisi, la scrittura e le caratteristiche stilistiche del brano consentono di collocarlo nell'ambito della produzione giovanile o dei primi anni di attività della compositrice Virginia (tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX secolo). La prassi della dedica a interpreti, mecenati o figure appartenenti alla sfera personale del compositore era ampiamente diffusa nella produzione cameristica dell'epoca. Costituiva spesso un segno di riconoscenza o di collaborazione artistica. Un esempio significativo è rappresentato dalla *Romanza per viola e*

⁶⁹ *Ivi*, p. 1.

⁷⁰ Il manoscritto autografo è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica "Gioachino Rossini" di Pesaro

orchestra in Fa maggiore, op. 85 composta nel 1911 da Max Bruch e dedicata al violinista francese Maurice Vieux. Testimonianza di una consuetudine che rifletteva rapporti professionali e artistici tra compositore e interprete. Il genere della romanza strumentale⁷¹ conobbe un'ampia diffusione nel corso del XIX secolo. Le sue origini possono essere ricondotte all'area germanica della seconda metà del XVIII secolo dove si affermò come forma lirica caratterizzata da una forte affinità espressiva e strutturale con la romanza vocale. Nel passaggio tra Otto e Novecento il genere evolve verso una configurazione propriamente strumentale pur conservando come tratto distintivo la centralità della linea melodica che era concepita secondo un principio di cantabilità che richiama esplicitamente il modello vocale. La romanza viene frequentemente descritta come una forma di “melodia accompagnata” nella quale la dimensione lirica e l'espressione degli affetti assumono un ruolo predominante. Dal punto di vista formale si presenta spesso secondo uno schema tripartito di tipo A-B-A, in cui una sezione centrale contrastante si inserisce tra due esposizioni del materiale tematico principale. Nel contesto italiano il genere risente profondamente dell'influenza del melodramma ottocentesco. Da questo deriva una particolare attenzione alla cantabilità della linea melodica e alla chiarezza del profilo tematico. La scrittura tende a privilegiare un fraseggio ampio e cantabile sostenuto da un accompagnamento armonico relativamente semplice ma funzionale all'intensificazione dell'espressività. Nel corso della seconda metà del XIX secolo la romanza conosce ulteriori sviluppi stilistici. In autori come Felix Mendelssohn e Franz Liszt la scrittura si arricchisce di elementi tecnico-virtuosistici⁷² e di una maggiore elaborazione pianistica. Invece tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento alcuni compositori italiani cercano di coniugare la tradizione melodica nazionale con le nuove istanze stilistiche provenienti dall'ambito europeo. Questa tendenza porterà gradualmente al superamento delle convenzioni espressive del tardo Romanticismo. Tra gli esempi più noti riconducibili a questo orizzonte estetico si possono ricordare il secondo movimento del *Concerto per pianoforte n. 20 in re minore K.466* di Wolfgang Amadeus Mozart, le *Romanze per violino e orchestra, op. 40 e op. 50* di Ludwig van Beethoven e le celebri *Romanze senza parole* per pianoforte di Felix Mendelssohn. La dimensione lirica e la cantabilità della linea melodica costituiscono elementi centrali della costruzione formale ed espressiva. Nel caso specifico della romanza composta da Virginia per violino e pianoforte, la parte violinistica assume chiaramente la funzione di portatrice del materiale tematico principale. La scrittura si

⁷¹*Enciclopedia della Musica*, Garzanti (“Le Garzantine”), Milano 1996 p.759.

⁷² Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica, vol. III. L'Ottocento: La musica strumentale e il teatro d'opera*, Rugginenti, Milano 2011, p.115.

caratterizza per un marcato orientamento cantabile articolato attraverso frasi ampie e distese, sostenute da arcate estese e da un impiego significativo di intervalli dal forte valore espressivo come seste e ottave.

⁷³ immagine 40

Elementi che contribuiscono alla definizione di un profilo melodico di chiara matrice vocale. Analizzandola dal punto di vista tecnico-interpretativo l'esecuzione richiede un controllo accurato del vibrato e una gestione omogenea dell'arco. Tutto ciò permette di garantire la continuità del fraseggio e la piena valorizzazione della qualità lirica della linea melodica. Il pianoforte svolge prevalentemente una funzione di sostegno armonico e di accompagnamento che viene articolata attraverso figurazioni di carattere accordale o arpeggiato che contribuiscono alla definizione dello spazio armonico e alla stabilità del tessuto sonoro. In alcuni momenti del brano, tuttavia, lo strumento assume un ruolo più attivo all'interno del dialogo cameristico: in particolare, dopo la ripresa della sezione iniziale, nella parte indicata "Più mosso", il pianoforte giunge a raddoppiare la linea melodica del violino, intensificando così la densità timbrica e rafforzando la proiezione del materiale tematico.

⁷⁴ Immagine 41

⁷⁵ Immagine 42

Dal punto di vista formale invece la composizione appare organizzata secondo una struttura tripartita riconducibile allo schema A–B–A. La sezione iniziale (A), impostata nella tonalità di re maggiore, presenta il tema principale e stabilisce il carattere lirico dell'intero brano attraverso una scrittura melodica ampia e cantabile sostenuta da un accompagnamento armonico relativamente stabile. Segue una sezione centrale (B) di carattere contrastante nella quale si osserva un

⁷³Manoscritto autografo, p. 7.

⁷⁴ *Ivi*, p. 11, ripresa del tema iniziale.

⁷⁵ *Ivi*, p. 13, "Più mosso".

progressivo allontanamento dalla tonalità d'impianto attraverso procedimenti modulanti che ampliano l'orizzonte armonico ed espressivo. La ripresa della sezione A ristabilisce la tonalità originaria e ripropone il tema principale con alcune variazioni ornamentali, conducendo infine alla conclusione del brano.

Immagine 43

Il manoscritto autografo dello spartito del *Salve Regina*⁷⁶ per coro a quattro voci riporta la data del 13 dicembre 1890 e l'indicazione del luogo di composizione, Pesaro. Questo dato cronologico consente di collocare l'opera all'interno degli anni di formazione della compositrice presso il Liceo Musicale Rossini di Pesaro. La composizione sembra inserirsi nel contesto delle attività didattiche e formative previste nel curriculum degli studi di composizione dell'epoca. Prendendo in considerazione questa prospettiva è possibile avanzare alcune ipotesi interpretative: il brano potrebbe essere considerato come un lavoro accademico di livello avanzato concepito come un'esercitazione di scrittura corale sacra oppure come una prova di composizione liturgica. In questo senso appare significativo anche come fase preliminare di maturazione stilistica, anticipando lavori di maggiore respiro come la cantata *Apoteosi di Rossini*, dedicata alla celebrazione del compositore pesarese Gioachino Rossini. Il testo poetico utilizzato per questa composizione è attribuito a Antonio Ghislanzoni⁷⁷. Figura di letterato di notevole rilievo nel panorama culturale italiano della seconda metà dell'Ottocento. Personalità eclettica e anticonformista, Ghislanzoni, fu poeta, narratore, critico musicale e giornalista, oltre che librettista. La sua notorietà è legata in particolare alla collaborazione con Giuseppe Verdi per il libretto dell'opera *Aida*, rappresentata per la prima volta nel 1871. L'attività letteraria di Ghislanzoni si colloca nel clima culturale della Scapigliatura, movimento caratterizzato da atteggiamenti anticonvenzionali e da una forte apertura verso le correnti artistiche europee. Nel 1865 Ghislanzoni fondò anche la rivista letteraria «Rivista Minima»⁷⁸ in cui determinerà un contributo attivo al dibattito culturale dell'epoca. L'uso di testi poetici di Ghislanzoni in composizioni musicali non costituisce un caso isolato. Anche Giacomo Puccini, durante i suoi anni giovanili, mise in musica un *Salve Regina* su testo dello stesso autore,

⁷⁶ Conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica "Gioachino Rossini" di Pesaro.

⁷⁷ [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ghislanzoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ghislanzoni_(Dizionario-Biografico)/) (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

⁷⁸ <https://bibliolmc.uniroma3.it/node/317> (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

noto come *Salve Regina SC 39*⁷⁹, composto nel 1883. Si tratta di una composizione vocale da camera per soprano e pianoforte, caratterizzata da un *Largo* religioso in fa maggiore, di forte impronta melodica ed espressiva. La presenza di più composizioni su testi di Ghislanzoni suggerisce come tali materiali poetici fossero ampiamente diffusi nei conservatori dove venivano spesso utilizzati dagli studenti come base per esercitazioni compositive. Dal punto di vista dell'organico, il *Salve Regina* di Mariani reca l'indicazione di coro a quattro voci miste (soprani, contralti, tenori e bassi); configurazione che rappresenta il modello fondamentale della tradizione polifonica sacra occidentale. La scrittura corale a quattro parti costituisce uno dei principali ambiti di formazione per gli studenti di composizione perchè consente di sviluppare competenze relative all'armonizzazione, al contrappunto e all'equilibrio timbrico tra le diverse sezioni vocali.

L'indicazione *agogica* riportata nello spartito è *Andante religioso* in 4/4 che suggerisce un tempo moderato e un carattere meditativo, coerente con il contesto liturgico del testo. Questa indicazione è frequente nella tradizione dei mottetti e delle antifone mariane, generi destinati all'uso liturgico. Il *Salve Regina*, in particolare, appartiene al repertorio delle antifone mariane ed è tradizionalmente eseguito nella liturgia cattolica nel periodo che va dalla Pentecoste all'Avvento⁸⁰.

Dal punto di vista stilistico la composizione presenta alcune tecniche tipiche della scrittura corale sacra ottocentesca. Tra queste si possono individuare:

- procedimenti omofonici, nei quali le quattro voci procedono con lo stesso ritmo
- brevi episodi imitativi, che introducono momenti di dialogo tra le parti vocali
- accordi pieni e verticali, impiegati nei punti di maggiore intensità espressiva del testo

⁷⁹ <https://www.flaminioonline.it/Guide/Puccini/Puccini-Salve39> (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

⁸⁰ https://new.psallite.net/a/Le_antifone_mariane_Salve_regina/14/13#:~:text=Ormai da secoli, prima del,'inizio 'mater misericordiae' (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

⁸¹ Immagine 44

⁸² immagine 45

Queste caratteristiche rimandano a una sintesi stilistica che affonda le proprie radici sia nella tradizione della polifonia rinascimentale, rappresentata emblematicamente da Giovanni Pierluigi da Palestrina, sia nella sensibilità armonica e melodica del romanticismo sacro italiano. Nella scrittura corale a quattro voci la distribuzione delle parti segue generalmente una struttura funzionale piuttosto definita: i soprani sono spesso portatori della linea melodica principale; i contralti svolgono una funzione di sostegno armonico nella regione medio-grave; i tenori occupano la parte interna della tessitura, contribuendo alla completezza dell'armonia; mentre i bassi costituiscono il fondamento tonale dell'intera struttura sonora. Più in generale, lo stile di una composizione sacra italiana intorno al 1890 tende a riflettere una duplice influenza: da un lato la permanenza del modello palestriniano, assunto come paradigma di purezza contrappuntistica nella didattica musicale; dall'altro la presenza di elementi riconducibili al linguaggio armonico del romanticismo italiano. In questo contesto assume particolare rilievo l'ambiente culturale del Liceo Musicale Rossini che nella seconda metà dell'Ottocento fu fortemente influenzato dall'apertura verso la cultura musicale tedesca promossa dal docente Luigi Torchi⁸³. Nel XIX secolo, infatti, molti conservatori prevedevano all'interno del percorso di studi di composizione la realizzazione di mottetti, antifone e brani corali a quattro voci. Erano esercitazioni che consentivano agli studenti di dimostrare la padronanza delle tecniche fondamentali della scrittura musicale. Attraverso questi lavori venivano valutate alcune competenze come la conoscenza del contrappunto, la capacità di armonizzazione e l'equilibrio nella conduzione delle parti vocali. Sul piano dell'espressione, nello spartito si osserva una prevalenza di dinamiche morbide, come *p* e *pp*, spesso associate a indicazioni di crescendo nei passaggi di maggiore intensità semantica del testo liturgico. Inoltre si nota l'impiego del registro acuto dei soprani in corrispondenza dei momenti di più marcata elevazione spirituale, un espediente che contribuisce ad accentuare la dimensione espressiva e contemplativa del brano. Dal punto di vista performativo, la composizione richiede una intonazione particolarmente accurata, un attento equilibrio timbrico tra le diverse sezioni corali e un controllo

⁸¹ *Ivi*, p. 3.

⁸² *Ivi*, pp. 4-5.

⁸³ https://www.dmi.it/dizionario/pagine/002273_Torchi_Luigi.html (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

raffinato del legato. Elementi fondamentali per restituire l'atmosfera di raccoglimento e solennità propria della musica sacra.

Immagine 46

Il manoscritto conservato presso la Biblioteca del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze documenta l'esistenza di una *Fantasia-Sonata* per pianoforte in re maggiore. Sul frontespizio compare l'annotazione: «Distinta con menzione onorevole al concorso Golinelli del 1891. Autrice la Sig. Virginia Mariani di Genova». Lo spartito reca inoltre l'indicazione di luogo e data «Firenze, novembre 1890». È pertanto plausibile dedurre che la composizione sia stata ultimata nel 1890 e successivamente presentata al Concorso Golinelli del 1891. Sebbene la compositrice non risultasse tra i vincitori ufficiali del concorso, la menzione onorevole riportata sul manoscritto (annotata dal segretario della competizione) lascia intendere che il brano fosse stato comunque apprezzato dalla commissione giudicatrice.

⁸⁴ Immagine 47

Un dato che assume un significato rilevante se si considera che negli anni in cui compose la *Fantasia-Sonata*, Virginia Mariani era ancora iscritta al Liceo Musicale Rossini e non aveva ancora conseguito il diploma. Questo episodio evidenzia dunque come la giovane musicista fosse già in grado di ottenere riconoscimenti in contesti esterni all'ambito strettamente accademico dell'istituzione presso cui si stava formando rivelando una precoce maturità artistica. Passando all'analisi della denominazione *Fantasia-Sonata*, è opportuno soffermarsi innanzitutto sul termine *Fantasia*. A partire dalla metà del XVI secolo si assiste alla diffusione di un consistente repertorio di ricercari, composizioni che appartengono al settore teorico. In questo repertorio l'intento dei compositori era quello di dimostrare la propria abilità nel trattamento del contrappunto e di offrire modelli esemplari destinati allo studio, al solfeggio e alla formazione musicale. Un esempio significativo è rappresentato dalla raccolta *Fantasie ricercari contrapunti a tre voci* pubblicata a

⁸⁴ «Gazzetta Musicale di Milano», 1 (1891), p. 293.

Venezia nel 1551⁸⁵, contenente brani di Adrian Willaert e di altri autori. La presenza del termine *ricercari* accanto a *fantasie* suggerisce come, nelle fonti del tempo, non esistesse una distinzione netta tra queste denominazioni, che risultavano spesso intercambiabili. Tuttavia, sul piano funzionale è possibile individuare alcune differenze: il *ricercare* appare maggiormente orientato verso una finalità didattica, mentre la *fantasia* sembra concepita più esplicitamente per l'esecuzione pratica. Da un punto di vista strutturale, quest'ultima, si caratterizza generalmente per una maggiore libertà formale, per un carattere più brillante e per una minore rigidità rispetto al contrappunto⁸⁶. Nel primo Seicento il genere della fantasia per strumenti a tastiera trovò importanti sviluppi soprattutto nell'area nord-europea. Tra i principali esponenti si ricordano l'organista olandese Jan Pieterszoon Sweelinck e alcuni suoi allievi tedeschi, tra cui Samuel Scheidt e Heinrich Scheidemann. In queste composizioni è frequente riscontrare una struttura che, dopo un'esposizione fugata (spesso costruita su un determinato modo trasposto) sviluppa il soggetto attraverso successive combinazioni con controsoggetti differenti e figurazioni di carattere più libero, talvolta prossime allo stile della toccata⁸⁷. Nel corso del Settecento il termine *fantasia* assunse un significato più ampio e venne impiegato per designare composizioni che, pur non aderendo rigidamente alle strutture formali canoniche, non si identificavano pienamente con nessuno degli schemi tradizionali. In tale ambito la *fantasia* fu utilizzata da compositori quali Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven per indicare una composizione originale su temi propri, caratterizzata da una certa libertà formale e talvolta concepita come una sorta di "sonata libera". Si trattava generalmente di brani di ampia estensione, articolati in episodi tra loro logicamente connessi ma non vincolati da una struttura architettonica rigidamente prestabilita⁸⁸. A partire dal primo Ottocento il termine venne applicato anche a composizioni basate su temi non originali, spesso tratti dal repertorio folklorico o da opere di altri autori⁸⁹. La sonata, d'altra parte, costituisce una delle forme più centrali nella storia della musica strumentale occidentale. Nata in Italia nel tardo Cinquecento, attraversò un lungo processo di evoluzione e trasformazione. Con compositori quali Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi e Domenico Scarlatti la struttura iniziò progressivamente a stabilizzarsi. Fu soprattutto tra la

⁸⁵ Elvidio Surian, *Manuale di storia della musica, vol.II, Dalla musica strumentale del Cinquecento al "periodo classico"*, Rugginenti, Milano 2018, p. 16.

⁸⁶ *Ivi*, p. 17.

⁸⁷ Donald Jay Grout, *Storia della Musica in Occidente*, Feltrinelli "Biblioteca di Musica", Milano 2005, p. 241.

⁸⁸ Renato Dionisi, *Appunti di Analisi Formale*, Edizioni Curci, Milano 2001, p. 21 - 22.

⁸⁹ Piero Rattalino e Eduardo Rescigno, *I grandi della musica, Chopin*, Gruppo editoriale Fabbri, Milano 1982, p. 102.

seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento che la sonata raggiunse la sua piena maturazione. Con Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven la sonata divenne il principale modello architettonico della musica strumentale, dominando la produzione compositiva dalla seconda metà del XVIII secolo fino alla fine del XIX. Nel modello più canonico della sonata in quattro movimenti la disposizione dei tempi segue generalmente questo schema: un primo movimento veloce (*Allegro*), un secondo movimento lento (*Andante o Adagio*), un terzo movimento di carattere moderato o danzante (*Minuetto* o, successivamente, *Scherzo*) e un finale nuovamente veloce. Il primo movimento è solitamente costruito secondo la cosiddetta forma-sonata, una struttura bitematica e tripartita articolata in Esposizione-Sviluppo-Ripresa. Nell'Esposizione vengono presentati i due temi principali, il primo nella tonalità d'impianto e il secondo nella tonalità della dominante o della relativa maggiore. Nello Sviluppo tali materiali vengono elaborati e modulati in diverse tonalità. Questa sezione ha la funzione di ritardare la stabilizzazione tonale attraverso l'elaborazione motivica e di preparare la risoluzione alla tonica che troveremo nella Ripresa.⁹⁰ La Ripresa, infine, ha la funzione di risolvere le tensioni armoniche e tonali create in parte dell'Esposizione e dello Sviluppo; è da considerarsi come una "reinterpretazione" degli schemi dell'Esposizione. Con Ludwig van Beethoven la forma-sonata raggiunge un livello di grande espansione espressiva: le proporzioni dei movimenti si ampliano, il conflitto tra i temi viene accentuato e il linguaggio armonico si arricchisce di tensioni e modulazioni più audaci. In epoca romantica compositori come Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms e Frédéric Chopin continuarono a utilizzare la forma-sonata, introducendo percorsi tonali più complessi e una maggiore flessibilità formale. Alla luce di queste considerazioni, la denominazione *Fantasia-Sonata* può essere interpretata come la sintesi di due principi formali differenti ma complementari: la libertà strutturale e l'invenzione espressiva tipiche della fantasia; l'organizzazione tematica e architettonica della forma-sonata. Questa associazione risultò particolarmente congeniale ai compositori dell'Ottocento. Consentiva di coniugare uno sviluppo tematico ampio con una maggiore libertà formale, includendo episodi virtuosistici all'interno di una struttura complessivamente riconducibile al modello della *Sonata*. Un esempio particolarmente significativo di intersezione tra i concetti di sonata e fantasia è rappresentato dalla Sonata per pianoforte op. 27 n. 2 di Ludwig van Beethoven, *Mondscheinsonate*, nota come Piano Sonata No. 14, che reca il sottotitolo *Quasi una fantasia*. In questa composizione Beethoven sovverte l'ordine tradizionale dei movimenti della forma-sonata classica, aprendo l'opera con un movimento lento

⁹⁰ Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica, vol. II. Dalla musica strumentale del Cinquecento al "periodo classico"*, Rugginenti, Milano 2018, p. 307.

(*Adagio sostenuto*), seguito da un movimento intermedio più leggero e culminando in un finale impetuoso (*Presto agitato*). Tale impostazione riflette una crescente esigenza di libertà espressiva e di fantasia che vanno a scardinare il mondo delle forme classiche e prefigura alcuni aspetti fondamentali dell'estetica romantica⁹¹. Nel caso specifico della *Fantasia-Sonata* in re maggiore di Mariani si può osservare un linguaggio pienamente riconducibile all'estetica tardo-romantica, caratterizzato da una sintesi tra la tradizione della grande scuola pianistica europea e gli sviluppi della scuola pianistica italiana della seconda metà dell'Ottocento. In questo contesto risultano particolarmente significativi i riferimenti alla produzione di Giuseppe Martucci e di Giovanni Sgambati, quest'ultimo noto anche per il suo rapporto di formazione con Franz Liszt. Dal punto di vista formale, il brano si articola in quattro movimenti (*Allegro*, *Andante*, *Scherzo* e *Allegro*) e si configura come una struttura che pur richiamando il modello della sonata ciclica, mantiene la libertà formale tipica della fantasia romantica.

Immagine 48, 49, 50,51

Tale impostazione consente al compositore di alternare sezioni fortemente contrastanti sotto il profilo espressivo e timbrico. La scrittura pianistica appare particolarmente densa e articolata. Si caratterizza per l'impiego frequente di accordi pieni, figurazioni arpeggiate di notevole rapidità, ampi salti intervallari, tremoli, trilli e raddoppi in ottave, oltre a passaggi di natura virtuosistica.

⁹² immagine 52

⁹³ immagine 53

⁹⁴ immagine 54

⁹¹Ulrich Michels, *Atlante di Musica*, Sperling&Kupfer Editorii S.p.A IV edizione, Milano 1994, p. 359.

⁹² *Allegro*, pp. 2-3.

⁹³ *Allegro*, pp. 4-5.

⁹⁴ *Allegro*, p. 17.

Nonostante richieda una solida preparazione tecnica, questa scrittura, non si colloca nell'ambito del virtuosismo trascendentale tipico della produzione lisztiana⁹⁵, ma piuttosto in una dimensione di brillantezza strumentale funzionale alla costruzione del discorso musicale. Un ulteriore elemento distintivo è rappresentato dall'ampio sfruttamento dei registri estremi dello strumento in associazione a una dinamica fortemente contrastata: il tessuto musicale è frequentemente attraversato da repentini passaggi da *fortissimo* a *pianissimo*, oltre che da estesi archi dinamici costruiti attraverso lunghi *crescendo* e *diminuendo*.

⁹⁶ immagine 55

⁹⁷ immagine 56

In concomitanza, il ricorso a procedimenti cromatici contribuisce ad accentuare la tensione armonica e ad amplificare la dimensione espressiva del discorso musicale, secondo una prassi ampiamente diffusa nella produzione pianistica tardo-romantica. Sotto il profilo tecnico-esecutivo, tali caratteristiche richiedono all'interprete un livello avanzato di padronanza dello strumento. In particolare risultano fondamentali l'indipendenza delle mani, il controllo delle figurazioni arpeggiate e dei passaggi rapidi, la precisione negli accordi ribattuti e nei grandi salti, nonché una spiccata sensibilità nel trattamento del fraseggio cantabile. All'interno della composizione si distinguono chiaramente episodi di natura contrastante: a sezioni di carattere virtuosistico si alternano momenti più lirici e cantabili, spesso sostenuti da accompagnamenti arpeggiati e da una scrittura che privilegia la linea melodica superiore. Questa alternanza contribuisce a delineare una texture pianistica pienamente romantica, contraddistinta da una continua tensione tra slancio virtuosistico e dimensione lirico-espressiva. Pur mostrando chiare affinità con il linguaggio pianistico di matrice lisztiana, la scrittura di Mariani rivela anche elementi tipici della tradizione musicale italiana. In particolare, l'attenzione alla cantabilità della linea melodica e l'impostazione

⁹⁵ Elvidio Surian, *Manuale di Storia della musica, vol.III, L'Ottocento*, cit. p. 98.

⁹⁶ *Allegro*, p. 2-3.

⁹⁷ *Allegro*, p. 15.

spesso “vocale” del fraseggio rimandano chiaramente alla cultura operistica ottocentesca⁹⁸. In questo senso, l’uso di bassi arpeggiati associati ad accordi pieni nella parte superiore richiama modalità di scrittura riconducibili alla scuola pianistica italiana rappresentata da Martucci e Sgambati. In sintesi, la *Fantasia-Sonata* di Mariani si colloca all’interno di un linguaggio pianistico romantico di matrice italiana, nel quale l’influenza della tradizione lisztiana si intreccia con l’eredità della vocalità operistica nazionale, dando origine a una scrittura che coniuga brillantezza strumentale e cantabilità melodica.

Immagine 57

Immagine 58

L’*Andante per orchestra*⁹⁹ si configura come un brano interamente strumentale che contribuisce in maniera significativa ad ampliare il profilo compositivo di Virginia Mariani Campolieti. Viene così messa in luce la sua versatilità e capacità di confrontarsi con generi differenti. La produzione della compositrice, infatti, spazia dalla musica corale a quella pianistica e cameristica, fino alla scrittura orchestrale, dimostrando una solida padronanza dei diversi ambiti della composizione musicale. Figlia del proprio tempo, Mariani recepisce in questo lavoro le istanze tipiche del linguaggio romantico. A tal proposito, è opportuno richiamare il contributo teorico di E.T.A. Hoffmann (1776–1822), scrittore, critico musicale e musicista, che elaborò una riflessione critica sulla musica di Ludwig van Beethoven, nella quale individuava, alla base della *Quinta Sinfonia*, l’esistenza di una struttura interna profonda e non immediatamente percepibile. Hoffmann, attribuiva inoltre, alla musica strumentale una funzione privilegiata, sostenendo come essa, più di ogni altra forma espressiva, fosse in grado di condurre all’intuizione dell’infinito e dell’assoluto¹⁰⁰. Fu tra i primi a sistematizzare l’uso dei termini “romantico” e “romanticismo” in ambito musicale, attribuendo alla musica strumentale pura un valore privilegiato. Secondo il suo pensiero, rappresenta l’arte

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Il manoscritto è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio “Gioachino Rossini” di Pesaro.

¹⁰⁰ Giovanni Bietti, *Ascoltare Beethoven*, Editori Laterza, Bari 2016, p. 52.

romantica per eccellenza in quanto capace di tendere verso l'infinito e l'assoluto. Al contempo, Hoffmann sottolinea come la musica debba essere “compresa”, e che tale comprensione passi attraverso la consapevolezza della sua struttura interna. Le sue recensioni costituirono un modello duraturo per la critica musicale ottocentesca, in un contesto in cui riviste e giornali specializzati rappresentavano strumenti fondamentali per la diffusione e la mediazione del discorso musicale¹⁰¹. Tornando al manoscritto autografo dell'*Andante*, datato 20 febbraio 1891 e localizzato a Pesaro, il brano si colloca all'interno della produzione giovanile della compositrice. Si presenta come un unico movimento orchestrale autonomo. Il termine “*Andante*” indica, in primo luogo, un tempo moderato, generalmente associato a un carattere cantabile ed espressivo. Elementi che trovano piena realizzazione nella scrittura del brano. L'organico impiegato corrisponde a quello sinfonico tipico dell'Ottocento¹⁰²: flauti, oboi, corno inglese, clarinetti in si $\flat$, fagotti, corni in fa, trombe in si $\flat$, tromboni, timpani, arpa (in doppio organico), oltre agli archi (violini primi e secondi, viole, violoncelli e contrabbassi). Una disposizione che consente una ricca varietà timbrica e una gestione articolata delle masse sonore.

¹⁰³ Immagine 59

Le indicazioni espressive presenti in partitura (“*dolcissimo*”, “*espressivo*”, “*cantabile*”) confermano l'adesione a un'estetica propriamente romantica. La scrittura si caratterizza per linee melodiche ampie e cantabili, sostenute da un'armonia di tipo cromatico e da modulazioni funzionali all'intensificazione espressiva. Gli archi svolgono prevalentemente una funzione armonico-strutturale, mentre si instaura un dialogo significativo tra archi e legni; gli ottoni, in particolare i corni, intervengono spesso con accordi pieni a rinforzo della struttura armonica. Il fraseggio risulta ampio e disteso, coerente con il carattere dell'*Andante*, e rimanda a modelli del sinfonismo tedesco ottocentesco, suggerendo possibili riferimenti stilistici a compositori quali Felix Mendelssohn, Robert Schumann e Johannes Brahms. Tuttavia, tali influenze sono rielaborate in una prospettiva

¹⁰¹Elvidio Surian, *Manuale di Storia della musica, vol.III, L'Ottocento: La musica strumentale e il teatro d'opera*, Rugginenti, Milano 2011, p. 54.

¹⁰² *Ivi*, p. 67.

¹⁰³ *Ivi*, p. 1.

personale, che privilegia una dimensione lirica e cantabile. Si può ipotizzare che questo brano, appartenendo alla fase giovanile della compositrice, rispondesse anche a finalità dimostrative, in particolare per quanto riguarda le competenze di orchestrazione, sviluppo tematico ed equilibrio timbrico. Date tali caratteristiche elencate sino ad ora, si potrebbe anche avanzare l'ipotesi che il brano potesse essere stato originariamente concepito come movimento di una sinfonia. Seppur in assenza di prove a sostegno di questa ipotesi non si dispone neppure di elementi che la confutino. D'altronde, considerando la versatilità della compositrice e le sue grandi capacità già dimostrate ampiamente, è plausibile pensare che avesse idea di progettare una sinfonia. Non va dimenticato che nei conservatori italiani dell'epoca, composizioni di questo tipo erano frequentemente richieste nell'ambito degli esami di composizione e delle prove di orchestrazione. Dal punto di vista della scrittura, si osserva una tessitura complessivamente densa e polifonicamente articolata. Il discorso musicale è costruito attraverso processi di accumulo della tensione, che trovano risoluzione in corrispondenza di indicazioni *agogiche* quali “*rallentando*” e “*a tempo*”, configurando una chiara strategia retorico-espressiva. Particolarmente significativa è la gestione della dinamica: il brano presenta un'ampia escursione che va dal “*pp*” al “*ff*”, rivelando una marcata flessibilità espressiva. L'andamento dinamico appare progressivo, con un inizio in “*p*” e “*pp*” che evolve gradualmente verso climax in “*f*” e “*ff*”. Questa costruzione dinamica contribuisce in modo determinante alla definizione del carattere del brano, che può essere pertanto descritto come fortemente espressivo e coerente con i principi estetici della musica romantica¹⁰⁴.

¹⁰⁵ immagine 60

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 68.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 17.

Come già accennato, Mariani partecipò al concorso dedicato a Stefano Golinelli (1818–1891) con la *Fantasia-Sonata* per pianoforte. L’iniziativa fu concepita per celebrare il ruolo eminente del compositore bolognese quale figura di riferimento della musica strumentale italiana del XIX secolo. La rilevanza di Golinelli¹⁰⁶ nello scenario europeo dell’epoca trova un significativo riscontro nella ricezione critica d’area tedesca: Robert Schumann, attraverso la *Neue Zeitschrift für Musik*¹⁰⁷, nel 1844 lo definì un “segno improvviso di vita” per l’Italia, riconoscendogli una funzione quasi paradigmatica nel processo di rinnovamento della musica strumentale nazionale. In tale contesto, gli *Studi op. 15* furono annoverati “tra le apparizioni più interessanti della musica pianistica contemporanea”¹⁰⁸ : pur non raggiungendo il livello di esasperazione tecnica caratteristico della produzione lisztiana attestano comunque un virtuosismo solido e consapevole, fondato su principi compositivi condivisi con i maggiori maestri. Sul piano formativo, Golinelli, tra il 1827 e il 1833, anni che coincidono con l’avvio dell’attività critica di Schumann, approfondì lo studio del contrappunto presso il Liceo Musicale di Bologna sotto la guida di Benedetto Donelli. Nel 1839 si trasferì a Milano, dove perfezionò la composizione con Nicola Vaccai. L’anno successivo ottenne la nomina a docente di pianoforte presso il medesimo istituto. Sarà un incarico che manterrà per oltre trent’anni, contribuendo in maniera determinante alla formazione di nuove generazioni di pianisti. Parallelamente all’attività didattica e compositiva, Golinelli, si distinse come figura attiva nel tessuto culturale italiano. Nel 1862 aderì alla Società del Quartetto di Firenze in qualità di socio protettore, mentre nel 1868 entrò a far parte dell’Istituto filotecnico italiano di Milano. La sua partecipazione alla vita musicale si esplicò anche nel sostegno concreto ai giovani compositori, come testimonia la donazione destinata al premio del concorso di composizione bandito nel 1875 dall’Istituto musicale di Firenze in occasione delle celebrazioni per Bartolomeo Cristofori, iniziativa poi reiterata nel 1882. Una preziosa testimonianza è offerta dalla «Gazzetta Musicale di Milano», che il 9 marzo 1884 pubblicò una breve biografia del compositore, sottolineando come la sua produzione (superiore alle duecento opere edite) si distingua per il consapevole distacco dalle pratiche convenzionali di riduzione, variazione e trascrizione operistica. A Golinelli viene attribuito

¹⁰⁶ https://www.dmi.it/dizionario/pagine/002283_Golinelli_Stefano.html (consultato da ultimo il 24 marzo 2026).

¹⁰⁷ *Neue Zeitschrift für Musik*, V (1844), n. 34.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

il merito di aver contribuito a reindirizzare il gusto italiano verso generi strumentali autonomi (*toccate, fantasie e sonate*) riallacciandosi a una tradizione nazionale di più antica ascendenza. Negli ultimi due decenni della sua vita (1871–1891), anche a causa di condizioni di salute precarie, il compositore si dedicò quasi esclusivamente alla scrittura. Accanto alla rilevante revisione delle opere complete di Frédéric Chopin per l'editore Casa Ricordi¹⁰⁹, la sua produzione pianistica, pubblicata in larga parte dalla medesima casa editrice, comprende lavori di particolare rilievo, tra cui i dodici Studi op. 15 (1843), i due Studi da concerto op. 47 (1847) e un corpus significativo di cinque sonate pianistiche (opp. 30, 53, 54, 70 e 140), che testimoniano un progressivo approfondimento delle problematiche formali e strutturali del genere. Nel complesso, a Golinelli va riconosciuto un ruolo non secondario nell'ambito del rinnovamento della tradizione strumentale italiana ottocentesca, in sintonia con le istanze estetiche del Romanticismo europeo. La sua produzione, quasi interamente dedicata al pianoforte e caratterizzata da notevole ampiezza e varietà stilistica, evidenzia un'evoluzione significativa. Si può parlare di una prima fase aderente al filone virtuosistico e salottiero, dominata da parafrasi e fantasie su temi operistici, a una successiva maturazione orientata verso forme più complesse, meditate e riconducibili alla corrente più colta e innovativa del pianismo italiano del secondo Ottocento.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

IL PIANOFORTE NELL'OTTOCENTO

Nel corso del XIX secolo, il pianoforte si afferma progressivamente come lo strumento emblematico dell'estetica romantica. Assumerà un ruolo centrale tanto nella dimensione privata del salotto domestico quanto in quella pubblica della sala da concerto. Tale diffusione capillare è strettamente connessa all'espansione del mercato musicale borghese, che incentivò i costruttori a perfezionare sensibilmente le caratteristiche tecniche dello strumento. In particolare, si assiste a un significativo ampliamento dell'estensione che giunge a superare le sei ottave e mezzo a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, nonché a un miglioramento della meccanica e della resa timbrica, orientata verso una sonorità più piena, ricca e duttile. Un momento decisivo in questo processo evolutivo è rappresentato dall'introduzione, nel 1855, del telaio metallico fuso in un unico blocco da parte della Steinway & Sons di New York¹¹⁰. Un'innovazione che contribuì in maniera determinante all'incremento della potenza sonora, alla brillantezza timbrica e allo stesso tempo pastosa dello strumento destinato a divenire uno standard nella costruzione pianistica moderna. Il pianoforte sul piano estetico diventa il mezzo privilegiato per l'indagine dell'interiorità e per la rappresentazione dell'immaginazione romantica. La letteratura pianistica ottocentesca risulta, pertanto, estremamente vasta e diversificata, comprende sia composizioni di alto impegno artistico sia opere destinate a finalità didattiche, para-didattiche o di intrattenimento. Tra queste si annoverano *sonatine*, variazioni su temi celebri e *fantasie* costruite su melodie d'opera, spesso caratterizzate da una scrittura brillante e spettacolare. Dal punto di vista stilistico, molte composizioni presentano un linguaggio marcatamente virtuosistico, fondato sull'impiego di ampie sonorità, arpeggi estesi, rapide scale e figurazioni tecniche complesse, volte a esaltare le potenzialità espressive e tecniche dello strumento. Tale tendenza si riflette nell'opera di numerosi compositori-pianisti che contribuirono in modo decisivo allo sviluppo della tecnica pianistica in senso virtuosistico, tra cui Franz Liszt (1811-1886), lo svizzero Sigismond Thalberg (1812-1871), il russo Anton Rubinštein (1829-1894), il bolognese Stefano Golinelli (1818-1891), il milanese Adolfo Fumagalli (1828-1856). Si registra inoltre un'intensa produzione trattatistica e pedagogica: un esempio paradigmatico è il *Méthode des méthodes* (Parigi, 1840) di François-Joseph Fétis (1784-1871), opera che si configura come una vera e propria summa delle principali tecniche pianistiche dell'epoca e che vide anche il contributo di Frédéric Chopin con la composizione di tre

¹¹⁰ Anthony Baines, Cecil Clutton, *Storia degli strumenti musicali: il pianoforte*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2002, p. 101.

Studi. A partire dagli anni Venti dell'Ottocento, un apporto significativo all'arricchimento del repertorio pianistico romantico proviene dal cosiddetto *Charakterstück* (pezzo caratteristico)¹¹¹. Una forma breve di natura lirica, connotata da una forte intensità espressiva e spesso permeata da elementi virtuosistici. Tali composizioni, generalmente strutturate secondo uno schema tripartito (ABA'), presentano una sezione centrale contrastante e sono contraddistinte da titoli evocativi (non raramente attribuiti dagli stessi editori) quali *improvviso*, *romanza*, *capriccio*, *bagatella*, *preludio*, *studio* e *notturmo*, estinati prevalentemente all'ambiente domestico. Questi brani si inseriscono in una dimensione intimistica, spesso associata alla pratica musicale borghese e alla presenza femminile nel contesto del salotto. Tra i principali esponenti del *Charakterstück* si distinguono Fryderyk Chopin (1810-1849), Franz Schubert (1797-1828), Felix Mendelssohn (1809-1847) e Robert Schumann (1810-1856). Il pianoforte ottocentesco, rappresenta un punto d'incontro fondamentale tra innovazione tecnica, trasformazioni sociali e nuove esigenze estetiche. In questo contesto e assume un ruolo centrale nella definizione del linguaggio musicale romantico e nella costruzione dell'identità culturale europea del XIX secolo.

¹¹¹ Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica*, vol. III. *L'Ottocento: La musica strumentale e il teatro d'opera*. Rugginenti, Torino 2011, p. 99.

III - IL MELODRAMMA: DAL SOGNO ALLA VITA

IL LIBRETTO

Nel corso del XIX secolo si assiste a un significativo ampliamento del repertorio dei soggetti operistici. Un fenomeno che riflette tanto le trasformazioni del gusto quanto l'evoluzione delle pratiche drammaturgiche e compositive. Sin dagli inizi del secolo, librettisti e compositori attingono a una vasta gamma di fonti letterarie, dalla tradizione classica alla narrativa contemporanea, con una particolare predilezione per il teatro e il romanzo europeo. Questo avviene al fine di elaborare testi poetici articolati in versi e strutture strofiche funzionali all'impianto musicale. Il processo di adattamento implica una selezione e una riduzione del materiale originario, secondo criteri che privilegiano la chiarezza dell'azione e l'efficacia scenica. In questa fase storica, il rapporto tra parola e musica risulta ancora sbilanciato a favore di quest'ultima. È infatti il testo operistico a doversi conformare alle convenzioni formali e strutturali della composizione musicale. Ne consegue che l'analisi del libretto non può prescindere dalla considerazione della sua funzionalità drammatica, nonché dell'interazione con i molteplici codici (musicali, visivi e performativi) che concorrono alla realizzazione dell'opera. Con il nuovo secolo, si registra una crescente influenza delle fonti francesi. Napoli, in particolare, nei primi decenni dell'Ottocento è uno dei centri più ricettivi nei confronti delle innovazioni drammaturgiche provenienti dalla Francia. Dal genere dell'opéra-comique vengono mutuati soprattutto gli effetti spettacolari, le situazioni ad alto impatto emotivo e la tecnica del *coup de théâtre*¹¹². Elementi che contribuiscono in modo decisivo al potenziamento dell'efficacia teatrale del melodramma. Un tratto distintivo della produzione librettistica ottocentesca è rappresentato dalla tensione verso il consenso del pubblico, perseguito attraverso una concezione del dramma musicale orientata all'”effetto”. Tale principio si traduce nella volontà di suscitare una partecipazione emotiva intensa nello spettatore. Si privilegiano vicende incentrate sulla dimensione privata e sentimentale dei personaggi: amori contrastati, odi, rimorsi e conflitti interiori diventano così nuclei fondamentali della narrazione. In questo contesto, il finale lieto cessa di essere un esito obbligato, lasciando spazio a soluzioni tragiche o ambigue.

¹¹² Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica*, vol. III. *L'Ottocento: La musica strumentale e il teatro d'opera*. Rugginenti, Torino 2011, p. 193.

Ricorrente, benché suscettibile di numerose varianti, è la configurazione drammaturgica fondata sul triangolo costituito da soprano (eroina), tenore (innamorato) e basso o baritono (rivale, antagonista o figura gelosa). Tale schema è esemplificato, tra gli altri, in *I puritani* di Vincenzo Bellini e in *Il trovatore* di Giuseppe Verdi. Due figure maschili si contendono l'amore della medesima donna. Al centro della scena permane la figura femminile, spesso delineata secondo i canoni romantici dell'idealizzazione: una donna innamorata, dotata di tratti angelici e incline al sacrificio, che assume un ruolo dominante nella costruzione drammaturgica del melodramma ottocentesco. Non di rado, le delusioni amorose raggiungono livelli di tale intensità da condurre la protagonista a stati di alterazione psichica, dando origine alle celebri "scene di follia"¹¹³. Momenti di forte valenza espressiva che esplorano le soglie della normalità e offrono ampie possibilità di virtuosismo vocale e interpretativo. Dal punto di vista strutturale, il libretto dell'opera seria ottocentesca è generalmente articolato in due o tre atti ed è concepito come una successione di "situazioni" relativamente autonome. La trama si configura pertanto come una totalità dinamica di episodi, integrati in un continuum musicale che tende ad affrancarsi dalla rigida applicazione della cosiddetta "solita forma", segnando un passaggio verso una maggiore fluidità e continuità drammatico-musicale.

Nel caso del melodramma di Mariani, ci troviamo di fronte a un libretto articolato in tre sezioni, caratterizzato da un apparato didascalico particolarmente ricco e minuzioso. Le indicazioni sceniche non si limitano a delineare genericamente l'ambientazione. Viene fornita una descrizione dettagliata degli spazi drammatici e vengono specificati con precisione elementi quali la scansione temporale (giorno/notte), le condizioni luminose (presenza o assenza di luce, penombra, oscurità) e le caratteristiche materiali dell'ambiente rappresentato. L'azione si svolge in un contesto rurale, che si identifica nello specifico con quello di una fattoria, all'interno del quale vengono elencati e valorizzati numerosi oggetti di uso quotidiano e strumenti propri del lavoro agricolo. Tale attenzione al dettaglio materiale contribuisce a costruire un impianto scenico fortemente realistico e la dimensione visiva e concreta dello spazio assume un ruolo drammaturgico rilevante. Questo sarà funzionale alla collocazione dell'azione e alla sua caratterizzazione socio-culturale.

Dal punto di vista dei personaggi, l'opera si distingue per l'assenza di figure eroiche o mitizzate, tipiche di certa tradizione melodrammatica. Si troverà invece la rappresentazione di individui appartenenti a strati sociali differenti ma riconducibili a un universo prevalentemente popolare e

¹¹³ *Ivi*, p. 197.

rurale. Accanto a figure collettive quali il coro dei mietitori e dei contadini, compaiono infatti anche personaggi appartenenti alla nobiltà terriera, come il conte e la contessa. È dunque presente una stratificazione sociale che si riflette direttamente nella dinamica drammatica. È inoltre interessante osservare come l'opera sia stata successivamente definita e interpretata dalla critica dell'epoca, in particolare attraverso le recensioni apparse su periodici dell'epoca, le quali ne hanno messo in luce specifici aspetti stilistici e contenutistici, contribuendo a collocarla all'interno del dibattito estetico e culturale contemporaneo.

¹¹⁴ Immagine 61,62

La recensione firmata da A. Trentano sulle pagine del giornale «L'ARTE» riferisce della rappresentazione a Vercelli del melodramma *Dal sogno alla Vita* su libretto di Fulgonio. Il giudizio critico appare complessivamente tiepido: viene sottolineata la scarsa originalità del soggetto e la semplicità dell'intreccio, nonché una limitata attenzione, da parte del librettista, agli elementi propriamente teatrali. Dei tre atti, solo l'ultimo è indicato come particolarmente riuscito. Di contro, la componente musicale riceve un apprezzamento più marcato. Un esplicito encomio per alcuni momenti lirici, tra cui la romanza "O cari fiori", la canzone "O mostro feroce" e l'aria di Alice "Povero padre, ohi misero", ritenuti meritevoli di maggiore considerazione. Emerge dunque una valutazione più critica nei confronti del libretto e della scelta tematica, a fronte di un più favorevole riscontro sul piano musicale.

¹¹⁴ *L'ARTE. Rassegna di teatri, belle arti e letteratura*, 1 (1898), p.4.

Pubblicata tra Milano e Napoli, si presenta come una rivista culturale di ambito teatrale, artistico e letterario, inserita nel vivace panorama dei fogli specialistici di fine Ottocento. La periodicità, settimanale o quindicinale, era in linea con pubblicazioni analoghe coeve.

Nel panorama dei letterati e dei librettisti d'opera attivi nella seconda metà dell'Ottocento - accanto a figure di primo piano quali Arrigo Boito, Antonio Ghislanzoni, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, Ferdinando Fontana e Giacomo Panizza - si colloca anche la figura, oggi meno nota ma non priva di interesse, di Fulvio Fulgonio. Nato a Firenzuola d'Arda, in provincia di Piacenza, il 24 maggio 1832, avviò la propria attività letteraria in età giovanile. Si distinse inizialmente nel genere drammatico. Poco più che ventenne esordì con il dramma *Amore e poesia*, cui seguirono, nel giro di pochi anni, altre prove teatrali rappresentate a Piacenza, tra cui *Visione* e *Il medico e l'orfanello*. A questa prima fase appartiene anche *Zuleica* (1861), opera che può essere considerata un momento di maggiore maturità espressiva, sia per la costruzione drammaturgica sia per l'elaborazione tematica. Parallelamente all'attività teatrale, Fulgonio sviluppò un'intensa produzione giornalistica e letteraria, collaborando con la rivista democratico-repubblicana «L'Agitatore». Un passaggio decisivo nella sua carriera si ebbe nel 1869, quando si trasferì stabilmente a Milano, inserendosi negli ambienti della Scapigliatura e intrecciando rapporti con numerosi intellettuali del tempo. In questo contesto adottò lo pseudonimo di Farfarello e divenne collaboratore del «Gazzettino rosa», oltre a contribuire a periodici quali «Il trovatore» e «Arte drammatica»¹¹⁵. La sua attività di librettista si sviluppò a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento. Dal dramma *I pezzenti* (1871) di Felice Cavallotti, a sua volta ispirato a un racconto di Emanuele Gonzales, Fulgonio trasse un libretto omonimo, musicato dal compositore sardo Luigi Canepa e rappresentato al Teatro alla Scala il 20 settembre 1874. L'accoglienza fu solo parzialmente favorevole, anche a causa, secondo la critica coeva, dell'inadeguatezza della compagnia di canto. Negli anni successivi la produzione librettistica si fece più intensa: nel 1878 videro la luce *Il pazzo d'Evora*, su musica di Emilio Ferrari, e *Gitanella*, musicata da Alfredo Gorè. L'anno seguente Fulgonio adattò per il teatro musicale il *Riccardo III* shakespeariano, realizzando un libretto che verrà musicato da Canepa e rappresentato al Teatro Carcano nel 1879. L'opera ottenne un significativo consenso. Nel 1880, presso il Teatro Dal Verme, fu rappresentato il dramma lirico in quattro atti *I Moncada*, composto in collaborazione con Romualdo Marengo. Due anni più tardi, ancora alla Scala, andò in scena *Bianca di Cervia*, su musica di Antonio Smareglia. Seguirono ulteriori lavori, tra cui *Tito Vezio* (musicato da Alberto Giovannini e rappresentato al Teatro Argentina nel 1884) e *Nestorio*, su musica di G.

¹¹⁵ <https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=F&tipologia=1&idoggetto=667&idcontenuto=1363> (consultato da ultimo il 12 aprile 2026).

Gallignani, presentato alla Scala nel 1888¹¹⁶. L'ultima prova nel campo del melodramma fu *Dal sogno alla vita*, musicata da Virginia Mariani Campolieti e rappresentata per la prima volta a Vercelli nel 1898 e al Politeama di Genova nel 1899. Accanto alla produzione teatrale, Fulgonio, collaborerà assiduamente con «Il Secolo di Lombardia», dove pubblicava quasi quotidianamente sciarade su temi vari, dall'attualità alla storia. Gli ultimi anni della sua vita furono segnati da difficoltà economiche e da un progressivo declino fisico. Nel maggio del 1904 venne ricoverato presso il padiglione Litta dell'Ospedale Maggiore di Milano, dove morì il 24 luglio dello stesso anno. La sua figura si iscrive nella temperie della bohème letteraria ottocentesca: Virgilio Ramperti lo definì, in un articolo apparso su «Lettura» (novembre 1922), “il prototipo dell'allegro ed artistico nullatenente perenne”, sottolineandone tanto la vivacità intellettuale quanto la precarietà materiale. Un ritratto particolarmente vivido e partecipe ci è stato tramandato da Roberto Sacchetti nella sua memoria *La vita letteraria*, inclusa nel volume collettaneo Milano 1881. Fulgonio viene descritto come “predestinato fin dal battesimo alla letteratura dei libretti d'opera, uomo di grande bontà e indulgenza, capace di affrontare con dignità le avversità di una vita segnata da persistenti difficoltà economiche”¹¹⁷. Tale testimonianza contribuisce a delineare il profilo di un intellettuale eccentrico ma moralmente integro, profondamente inserito nel tessuto culturale del suo tempo e destinato a rimanere ai margini del canone principale della storia del melodramma italiano.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ [https://www.bellininews.it/articoli/Librettista 2024.htm](https://www.bellininews.it/articoli/Librettista%2024.htm) (consultato da ultimo 12 aprile 2026).

ANALISI DEL MELODRAMMA

Immagine 63,64

“Il concetto di ‘drammaturgia musicale’, lungi dall’essere innocentemente descrittivo, sottintende una tesi nient’ affatto ovvia. La tesi è questa: in un’ opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l’opera d’arte (opus), e la costituisce in quanto dramma”¹¹⁸.

Dahlhaus sostiene una tesi significativa: il melodramma non è solo un dramma a cui si aggiunge la musica ma un dramma che esiste in quanto musica; pertanto gli elementi della drammaturgia quali intreccio, personaggi, conflitti, sviluppo narrativo sono organizzati e resi significativi dalla musica. Le tensioni emotive, i conflitti, le trasformazioni dei personaggi emergono soprattutto attraverso la musica quali armonia, ritmo, timbro, orchestrazione. Idea che si afferma progressivamente nell’opera dell’Ottocento. Il melodramma *Dal sogno alla Vita* è diviso in tre atti, che sono le grandi parti dell’opera, all’interno dei quali troviamo suddivisioni più piccole, le scene. La tonalità d’impianto è Fa maggiore.

ATTO I

La scena si apre sull’esterno della fattoria di Giorgio, il padre di Alice, e presenta una descrizione scenica dettagliata: un torrente è attraversato da un ponte di legno, la stanza di Alice con un modesto letto e un ritratto della madre, un’ampia finestra con inferriata e imposte, e un antico porticato con la figura della Madonna poco artisticamente dipinta. Oltre il ponte, sullo sfondo, si scorge una casella ferroviaria. Gli strumenti e attrezzi agricoli presenti nella scena sottolineano la dimensione rurale che è tipica del melodramma verista di fine Ottocento. La scelta scenografica, come nelle opere veriste, riflette la tendenza per luoghi realistici e popolari, rurali o di provincia, dove appunto si svolge la vita quotidiana dei personaggi. Un esempio paradigmatico è costituito da *Cavalleria rusticana* (1890), ambientata in un villaggio siciliano con case basse e vicoli stretti. La presenza di oggetti di scena funzionali come falci, rastrelli o altri strumenti agricoli non ha solo un valore decorativo. Gli oggetti simboleggiano il lavoro, la vita contadina e l’appartenenza sociale dei personaggi. Questo contribuisce a una verosimiglianza immediata e il pubblico riconosce istantaneamente la realtà quotidiana dei protagonisti. L’inizio dell’opera, segnato da un “*Allegro e con fuoco*”, con un *fortissimo* (*ff*), mostra una verticalità musicale con accordi marcati e accenti in

¹¹⁸Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell’opera italiana*, EDT, Torino 2005 p.1.

fortissimo alternati a note legate in una scala ascendente a partire dal do naturale. Si nota la presenza di cromatismi che contribuiscono a una temporanea destabilizzazione dell'assetto tonale. Esprime, sin dall'apertura, un'energia drammatica dirompente.

Immagine 65

Scena I

La prima scena presenta Giorgio e Roberto, che discorrono sul ponte. Sin dalle prime battute, l'orchestra si pone come protagonista attiva, modellando così il ritmo dell'azione. Vengono riprese le figurazioni iniziali costituite da note legate in scala a partire dal do naturale arricchite da arpeggi. Le figurazioni in scala richiamano esplicitamente quelle introdotte all'inizio dell'opera, prima dell'ingresso in scena dei personaggi. Questo contribuisce a stabilire una coerenza motivico tematica. La tonalità di Fa maggiore può essere interpretata come espressione di un momento iniziale di calma o di una scena quotidiana caratterizzata da un colore sonoro sereno e luminoso. L'indicazione in partitura su parole come "ammattire" prevede un *crescendo* con *accelerando*, mentre l'intensificazione dei cromatismi sottolinea il turbamento emotivo. Il dialogo tra i due evidenzia la condizione interiore di Roberto, che desidera sposare Alice senza sapere se il sentimento sia corrisposto. La rassicurazione del padre invece è conforme alla tendenza verista orientata a rappresentare conflitti quotidiani e realistici. Principio che avviene anche in *Pagliacci* (1892), dove la quotidianità dei personaggi è attraversata da intense tensioni emotive.

Immagine 66

Scena II

L'ingresso di Alice introduce una dimensione psicologica intensa. Alice appare sognante e tragica allo stesso tempo, ripiegata su sé stessa e introspettiva. Riflette sul "fatale scritto" e porta dentro di sé un conflitto amoroso. La musica, in *Andante tranquillo* al pianissimo (*pp*), accompagna gli stati emotivi tramite archi leggeri e dinamiche morbide, evolvendo progressivamente in un crescendo con animando fino a un acuto sulla nota Si sulla parola "vita", seguito da un arpeggio in Mi maggiore e un rallentando. Questa struttura illustra la scrittura verista tipica: alternanza di momenti

di tensione e momenti di distensione e la simultaneità di flussi drammatici. Alice è immersa nei pensieri e, nel frattempo, il dialogo tra Roberto e Giorgio prosegue. Successivamente, Alice entra con uno *Scherzoso* in Mi minore, quando si discute la data delle nozze e pur dichiarando il suo amore per Roberto, esprime allo stesso tempo un'esitazione interiore (conflitto). Il suo cuore infatti la induce ad aspettare. L'orchestra intensifica la tensione armonica e il colore timbrico attraverso crescendo e accumulazioni, con archi in tremolo e indicazioni di *sostenutissimo*. Sono presenti due momenti significativi di omoritmia che caratterizzano la scena.

Immagine 67,68

Verso la conclusione, le tre voci (Alice, Roberto e Giorgio) cantano simultaneamente alcune battute in omoritmia. Il secondo episodio di omoritmia è preceduto da alcune quartine di sedicesimi con un'indicazione *agogica veloce* che conducono alla conclusione della Scena II. In seguito, Roberto darà l'addio poiché preferirà morire da soldato e Alice risponde "Doman v'attendo e il giorno stabilito delle nozze sarà..." e poi a conclusione della scena nuovamente e l'omoritmia delle voci. L'omoritmia, elemento già presente nei numeri conclusivi ottocenteschi, viene qui impiegata e collocata strategicamente in funzione drammatica: rafforza l'impatto emotivo e rende il gesto musicale più incisivo. Si tratta di un espediente analogo che si può riscontrare nei momenti di stretta nelle opere di Puccini come *Tosca*, dove l'allineamento ritmico delle voci contribuisce alla percezione di un'esplosione drammatica integrata all'azione scenica.

Scena III

Nella Scena III fanno il loro ingresso il conte Alfredo e Rodrigo (suo confidente), entrambi caratterizzati scenicamente da un abbigliamento da caccia e da un fucile. Elementi che contribuiscono a delineare il loro status sociale e il contesto aristocratico di appartenenza. Giorgio accoglie Alfredo offrendogli ristoro. Quest'ultimo declina l'invito, motivando la propria urgenza con l'attesa al castello. Si può notare che il semplice riferimento al castello, oltre a ribadire la distanza sociale tra i personaggi, introduce implicitamente una tensione latente tra mondo rurale e mondo nobiliare. Una tematica centrale appartenente al teatro musicale dell'Ottocento avanzato. Alla menzione di Alice da parte di Giorgio, Alfredo manifesta un immediato interesse, interrogando il padre circa l'imminenza delle nozze della giovane. A questo punto si sviluppa un episodio di scrittura fortemente dialogica e frammentata in cui le voci si alternano: Alice dialoga con Rodrigo,

mentre Giorgio interagisce con Alfredo. Tale costruzione polifonica, in cui ciascun personaggio è dotato di una linea melodica autonoma e di un ritmo individuale, genera una trama sonora complessa che si avvicina al parlato teatrale evocando spontaneità e naturalezza. Trova un modello importante in particolare nelle scene d'assieme di opere come *Falstaff*, dove la sovrapposizione di piani dialogici contribuisce alla resa psicologica dei personaggi. Analogamente, si avvertono affinità con il linguaggio di Giacomo Puccini, il quale, soprattutto in opere come *La bohème*, usa una scrittura vocale fluida e vicina al parlato, funzionale alla caratterizzazione realistica delle situazioni. L'effetto complessivo è quello di una polifonia drammatica che amplifica il contrasto psicologico tra i personaggi e ne evidenzia le tensioni interiori e i conflitti latenti. Sul piano orchestrale, la scrittura è concepita prevalentemente in senso verticale. L'impianto accordale sostiene il dialogo vocale e conferisce all'orchestra una funzione di supporto armonico e ritmico. In questo contesto si inserisce l'elemento narrativo della lettera: si apprende infatti che Alice ha ricevuto da Alfredo uno scritto in cui gli dichiara il proprio amore. Il tentativo della giovane di restituire la lettera tramite Rodrigo (che agisce come intermediario per conto del suo padrone) viene complicato dal fatto che la lettera risulta già aperta e letta. S'introduce così un elemento di tensione morale. La reazione di Alice, condensata nell'espressione "lo sprezzo e mi fa orrore", assume un forte valore drammatico e segna una netta presa di distanza emotiva. Parallelamente, nel dialogo tra Giorgio e Alfredo emerge un ulteriore elemento simbolico come la statua della Madonna, che secondo Alfredo necessiterebbe di restauro. Giorgio, ingenuamente rivela ad Alfredo che Alice si reca ogni sera, in solitudine, a pregare davanti all'immagine sacra. Tale informazione suscita l'interesse di Alfredo e introduce una dimensione religiosa che si intreccia con quella psicologica e sentimentale. La scena si conclude con l'uscita di Alice e con l'ingresso, in lontananza, del coro dei mietitori, il cui intervento prepara il passaggio alla scena successiva, fungendo pertanto da ponte sonoro e drammaturgico.

Scena IV

La Scena IV si apre con l'intervento del coro, che assume una funzione di primaria importanza nella rappresentazione del contesto realistico dell'azione. In linea con l'estetica verista, il coro si configura come autentico "specchio della realtà quotidiana". Rappresenta il popolo (contadini, paesani, lavoratori) non come entità astratta o idealizzata ma una presenza concreta e attiva all'interno della vicenda drammatica. Questa concezione del coro trova riscontro in opere quali *Cavalleria rusticana*, dove la dimensione corale contribuisce a costruire un ambiente sonoro e sociale fortemente caratterizzato. In *Pagliacci*, il popolo diventa parte integrante del meccanismo teatrale e partecipa attivamente allo sviluppo della trama. Nel caso in esame, il coro interagisce direttamente con Giorgio. Questo contribuisce a radicare l'azione in un contesto comunitario vivo e dinamico.

Immagine 69

Successivamente si disperde gradualmente, lasciando spazio a un mutamento atmosferico: il calare della notte segna infatti il passaggio a una dimensione più intima e raccolta. Si apre così un duetto tra padre e figlia, caratterizzato dall'indicazione espressiva *Appassionato*. Giorgio contempla Alice con affetto, mentre la giovane gli comunica la propria decisione di sposare Roberto. La reazione del padre, caratterizzata da gioia e tenerezza, si concretizza in un commiato affettuoso sancito da un bacio. Dal punto di vista musicale, l'intero episodio si sviluppa su dinamiche prevalentemente contenute nel registro del *pianissimo* (*pp*), sono presenti alcuni brevi crescendo che tuttavia non alterano l'atmosfera complessiva di intimità. Il dialogo musicale si configura come uno spazio sonoro raccolto. L'espressione degli affetti familiari prevale su ogni elemento di tensione esterna, fino a concludersi in un delicato *pianissimo* (*ppp*). Da notare, poichè particolarmente significativa, è la presenza di numerosi cromatismi nella scrittura di questo duetto. Questi elementi possono essere interpretati secondo diverse ipotesi sempre coerenti con il linguaggio verista. Potrebbero infatti alludere a una dimensione emotiva complessa, in cui l'amore paterno si intreccia con una latente inquietudine oppure fungere da presagio di sviluppi tragici futuri. Non si può infine escludere che il cromatismo svolga una funzione di velamento espressivo, suggerendo la presenza di verità non esplicitate o di tensioni sotterranee destinate a emergere in seguito. Troviamo paralleli significativi nella produzione di Richard Wagner in cui il cromatismo viene utilizzato come strumento di ambiguità emotiva e di prefigurazione drammatica.

Scena V

Si apre con un *Andante sostenuto* affidato all'orchestra, la quale assume fin da subito una funzione drammaturgica centrale. Introduce l'azione, la anticipa e la commenta, secondo una prassi che si consolida nel teatro musicale ottocentesco e che trova piena espressione nel melodramma italiano postverdiano. Il ruolo dell'orchestra richiama, per intensità espressiva e capacità evocativa, modelli quali Giuseppe Verdi e Richard Wagner, nei quali la compagine orchestrale diviene veicolo privilegiato dell'interiorità dei personaggi. La scena si svolge nella stanza di Alice, figura immersa in un persistente conflitto interiore. All'esterno si collocano Alfredo e Rodrigo, ritornati sui loro passi. La loro presenza introduce immediatamente una tensione drammatica latente. Alfredo dichiara il proprio amore in termini assoluti e manifesta l'intenzione di compiere un gesto estremo (retorica passionale che richiama la tradizione melodrammatica italiana). L'evento accidentale, l'urto contro un utensile rurale, funge da dispositivo teatrale che interrompe il silenzio e ridesta Alice, creando un passaggio repentino dalla dimensione introspettiva a quella dialogica. L'ingresso vocale avviene in successione: Rodrigo, Alfredo, Alice e su un tessuto orchestrale denso. Si conferma una scrittura che privilegia la pienezza timbrica e una concezione sinfonica dell'accompagnamento. Segue quindi un duetto tra Alice e Alfredo, costruito su una distanza spaziale altamente simbolica. Alfredo, immerso nell'oscurità esterna, e Alice, illuminata all'interno della stanza. Tale opposizione richiama soluzioni scenico-musicali presenti in opere quali *La traviata*, nel contrasto tra lo spazio pubblico e quello privato, o ancora in *Otello*, dove la dimensione luminosa e spaziale è legata alla definizione psicologica dei personaggi. L'orchestra interviene in modo puntuale su parole chiave come "Badate", determinando una svolta *agogica* verso un *Allegro con fuoco*, che va a intensificare la tensione drammatica. Questo procedimento in cui la parola genera una trasformazione musicale immediata può essere accostato alla declamazione concitata di arie quali "Esultate!" (da *Otello*) o ai momenti più incalzanti di *Cavalleria rusticana*, come nell'intervento di Turiddu in "Mamma, quel vino è generoso". Il successivo *Larghetto*, indicato dalla compositrice "con sentimento profondo e delicato", introduce l'aria di Alfredo, esprimendo un momento lirico di sospensione. In questo contesto emerge chiaramente la centralità dell'espressione drammatica propria del verismo: la vocalità, spesso più robusta e sostenuta che si confronta con un'orchestra più densa e articolata. Alfredo tenta di trasportare Alice in una dimensione onirica e idealizzata, evocando immagini di un castello riflesso in un lago azzurro. Una costruzione poetica che richiama analoghe fughe liriche presenti in arie come "E lucevan le stelle" da *Tosca* o "Una furtiva lagrima" da *L'elisir d'amore*, dove il canto si fa veicolo di un'intimità

sospesa tra realtà e immaginazione. La conclusione dell'aria, con un *poco più mosso*, conduce a una momentanea adesione emotiva di Alice, che, come rapita, si interroga: “È forse questa l'estasi beata dell'amore?”. Tuttavia, il personaggio si ridesta prontamente, negando la proposta di fuga. Emerge qui il conflitto interiore, caratteristica distintiva del dramma verista, in cui i personaggi oscillano tra impulso passionale e vincoli morali o sociali. Dinamica che trova riscontro in figure come Santuzza in *Cavalleria rusticana* o Nedda in *Pagliacci*. Il I Atto si conclude con una scena di forte intensità emotiva: Alice si getta ai piedi del ritratto materno, in un gesto che richiama il motivo della supplica e della preghiera. Un gesto piuttosto frequente nel melodramma ottocentesco. Alfredo, osservando la finestra, intravede un segno di cedimento nella volontà della giovane, mentre Rodrigo esplicita la situazione attraverso una similitudine naturalistica, quella della serpe e dell'usignolo, che ben si inserisce nell'estetica verista incline a metafore tratte dal mondo naturale per esprimere dinamiche psicologiche. Sul piano musicale, la conclusione è affidata a una scrittura polifonica in cui soprano, baritono e basso procedono su linee melodiche indipendenti, convergendo solo nelle ultime battute in un momento di omoritmia su parole differenti. Una risoluzione sostenuta da un fortissimo orchestrale e che produce un effetto di sintesi drammatica e sonora che suggella l'atto con grande impatto teatrale. L'Atto I combina quindi elementi caratteristici del Verismo come l'ambientazione realistica e rurale, con oggetti scenici funzionali alla narrazione e simbolici della vita contadina. Il ruolo dell'orchestra è attivo e centrale: non si limita ad accompagnare ma è protagonista e contribuisce al commento psicologico e alla coesione drammatica. Inoltre troviamo una scrittura vocale flessibile, un'alternanza tra introspezione e dialogo, tra momenti di omoritmia strategici e climax, costruiti mediante una combinazione di tensione e distensione, dinamiche variabili, cromatismi e accenti che vanno a creare impatti emotivi intensi. In questo modo, l'Atto I illustra la capacità del Verismo di integrare ambiente, azione e musica in un continuum drammatico.

ATTO II

Scene I e II

L'azione si apre in una vasta sala arredata sontuosamente e cornice di una festa nuziale. L'ingresso è affidato al coro degli invitati, che intona l'attesa gioiosa per “la bella coppia”. Si instaura fin da subito una dimensione collettiva che non rimane sullo sfondo, ma diventa elemento attivo della drammaturgia. Questa apertura corale richiama modalità tipiche del teatro musicale tardo-ottocentesco, dove il contesto sociale diviene immediatamente percepibile attraverso la voce della

comunità. Nell'incipit di *Cavalleria rusticana*, si riscontra un principio analogo in cui il coro introduce il contesto paesano e religioso, rendendo manifesta la pressione e l'influenza della collettività. Il breve scambio tra Alfredo e Rodrigo si inserisce in questo tessuto sonoro, un momento di caratterizzazione individuale, ma già filtrato attraverso la presenza del coro, che ne amplifica implicitamente il significato. La compresenza di un piano dialogico e una dimensione corale prefigura quella dialettica tra individuo e società che costituirà uno degli assi portanti dell'intera scena successiva.

Scena III

L'ingresso improvviso di Roberto introduce una frattura drammatica all'interno dell'atmosfera festosa. Particolarmente significativo è il ruolo del coro, qui articolato in sottogruppi distinti (voci femminili, maschili e coro misto), che si alternano secondo una logica responsoriale. La si può individuare come una scrittura che arricchisce la varietà timbrica e costruisce una vera e propria polifonia drammaturgica. Le voci femminili, spesso impiegate in registri più leggeri e sospesi, assumono una funzione di osservazione e commento. Viene evocata una dimensione quasi sussurrata, di mormorazione collettiva. In alcune pagine di *Pagliacci* è possibile trovare questo tipo di trattamento timbrico dove il coro partecipa come spettatore interno all'azione teatrale. Per contro invece le voci maschili si distinguono per una scrittura più compatta e assertiva, spesso collocata in registri medio-gravi, attraverso cui si veicolano giudizi morali e tensioni latenti. Questa contrapposizione timbrica e semantica contribuisce a rendere il coro un organismo complesso, capace di mettere in luce le molteplici sfaccettature della collettività. I momenti di lirismo e le esplosioni di energia collettiva vengono alternate. Fondamentale, sotto il profilo drammaturgico, è la dialettica tra coro e solista. In questa scena, Roberto si trova a interagire con il coro in una relazione che mette in luce il contrasto tra dimensione individuale e collettiva. Il coro incarna le norme sociali e il giudizio condiviso, mentre il personaggio solista esprime la propria interiorità, segnata da conflitto e sofferenza. Tale opposizione, tipica del melodramma verista, si ritrova in forma esemplare anche nell'aria "Vesti la giubba" da *Pagliacci* (Atto I), dove il protagonista ha un momento di confronto implicito con lo sguardo del pubblico e della comunità. Nel momento in cui il coro incita Roberto a narrare la propria storia assume pienamente il ruolo di agente drammatico. La narrazione di Roberto, condotta come se riguardasse una terza persona ma in realtà profondamente autobiografica, introduce un dispositivo di straniamento che intensifica la tensione emotiva. Lo sguardo fisso rivolto a Rodrigo tende a rafforzare ulteriormente la dimensione conflittuale e allusiva del racconto. Il contenuto della narrazione, la fuga di Alice con Alfredo dopo

la “notte nera profonda” e la disperazione del protagonista, si inserisce pienamente nell’estetica verista poichè caratterizzata da passioni estreme e da un realismo emotivo accentuato. Il motivo dell’amore tradito e persistente trova numerosi paralleli nel repertorio del periodo. Nel celebre lamento di Santuzza in *Cavalleria rusticana*, dove la sofferenza individuale si intreccia indissolubilmente con il giudizio della comunità. Dal punto di vista musicale, l’impiego diffuso del cromatismo, sia nella linea vocale che nel tessuto orchestrale e corale, contribuisce a creare un’atmosfera di tensione e instabilità emotiva. Questo linguaggio armonico, rappresenta uno strumento privilegiato per l’espressione del tormento interiore. Si avvicina a soluzioni adottate anche da Giacomo Puccini in opere come *Tosca*, dove il cromatismo sottolinea stati psicologici estremi. L’indicazione espressiva, “*con mal frenata commozione*”, risulta particolarmente significativa: orienta l’interprete verso una resa emotiva trattenuta ma sul punto di esplodere, esprimendo la condizione del personaggio, diviso tra il desiderio di controllo e l’irruenza del sentimento. La melodia affidata a Roberto, intensamente lirica e carica di pathos, si configura come momento culminante della scena, in cui la dimensione soggettiva emerge con forza. L’irruzione del coro, che annuncia l’ingresso degli sposi e introduce un *Allegretto grazioso*, produce infine un brusco contrasto drammatico. La leggerezza e la brillantezza del nuovo episodio musicale si sovrappongono alla tensione emotiva generando un effetto di straniamento. La compresenza di registri opposti, il tragico individuale e il festoso collettivo, costituisce uno dei tratti distintivi del linguaggio teatrale dell’epoca. La realtà viene rappresentata nella sua complessità e contraddittorietà. Il coro emerge come elemento polifunzionale e strutturalmente determinante: rappresenta la collettività, ma agisce anche come dispositivo espressivo e agente drammatico. La sua articolazione interna e il rapporto dialettico con i solisti contribuiscono in maniera decisiva alla costruzione del significato musicale e teatrale dell’opera.

Scena IV

Si assiste all’introduzione di un nuovo personaggio, il mezzosoprano Clara, che appare in scena indossando un abito nuziale bianco, simbolo evidente della purezza e dell’imminente unione matrimoniale. La disposizione scenica si struttura attorno al momento di passaggio dei due promessi sposi, Clara e Alfredo, che si accingono a recarsi in chiesa. Tale linearità narrativa viene tuttavia interrotta dall’ingresso improvviso di Alice, vestita di nero. La sua presenza visiva si carica immediatamente di valenze simboliche contrastanti rispetto alla luminosità della scena nuziale. Il

pallore del suo volto tradisce una sofferenza profonda, mentre l'atteggiamento complessivo rivela una determinazione risoluta, e si affaccia sulla scena con il ruolo di portatrice di verità scomode. Alice dichiara infatti di essere giunta per mettere in guardia Clara, proponendosi come agente salvifico rispetto a una sventura. A tal fine, rievoca la propria esperienza passata, narrando gli eventi di una notte in cui fu ingannata da Alfredo e persuasa a fuggire con lui. Il racconto assume così una funzione narrativa fondamentale. Introduce un elemento di retrospezione che incrina l'immagine idealizzata del personaggio maschile. La testimonianza di Alice culmina nella rivelazione della "cattiva sventura" subita: una delusione sentimentale unita a una ferita profonda che coinvolge tanto l'onore quanto la sfera emotiva. In tal modo, la scena si configura come un punto di svolta drammaturgico. Il contrasto tra apparenza e verità viene portato in primo piano, preparando lo sviluppo conflittuale successivo.

Scena V

È presente una scrittura di particolare densità drammaturgica che si articola in un quartetto vocale (soprano, mezzosoprano, baritono e basso) integrato dal coro. Tale impianto polifonico non risponde più alla logica chiusa del "pezzo concertato" di ascendenza ottocentesca, bensì si iscrive in una concezione del discorso musicale nella quale ogni personaggio sviluppa una propria linea melodica autonoma. Tutto questo contribuisce alla costruzione di un tessuto sonoro complesso e stratificato. La compresenza simultanea delle voci soliste e del coro genera un effetto di saturazione timbrica che risulta funzionale alla rappresentazione di una situazione di massimo pathos drammatico. Un procedimento pienamente coerente con la prassi verista è riscontrabile in *Pagliacci* o *Andrea Chénier*, in cui i momenti culminanti sono affidati a strutture collettive fortemente dinamizzate. Dal punto di vista armonico, la presenza diffusa di cromatismi contribuisce ad accentuare la tensione psicologica della scena. L'instabilità tonale si configura come correlato musicale dello stato emotivo perturbato dei personaggi, in particolare della protagonista Alice. Il cromatismo, infatti, nel linguaggio verista assume frequentemente una funzione espressiva, volta a rendere percepibile l'inquietudine interiore e la frattura psichica. Particolarmente significativa è la scrittura vocale assegnata ad Alice nel momento in cui Alfredo la accusa di follia. L'indicazione dinamica iniziale *forte*, seguita da un progressivo intensificarsi fino al *fortissimo*, accompagna l'esclamazione "Perfidi tutti", la cui linea melodica è caratterizzata da ampi salti intervallari di ottava (dal mi bemolle acuto al mi bemolle grave). Tali salti, lungi dall'essere puri artifici virtuosistici, assumono un valore eminentemente semantico. Traducono musicalmente una

condizione di lacerazione interiore, una frattura tra registri espressivi che riflette la disgregazione psicologica del personaggio. Analogo significato riveste il successivo gesto vocale su “E tu”, in cui si registra un ulteriore salto intervallare verso il fa bemolle acuto, accompagnato dall’indicazione di un crescendo progressivo “*sempre più forte*”. L’ascesa verso il registro acuto, si configura qui come tensione estrema verso il limite espressivo, spesso associata a stati di disperazione, invocazione o protesta.

Immagine 70

La scrittura vocale richiama analogie riscontrabili nella produzione di Pietro Mascagni e Ruggero Leoncavallo, dove il registro acuto traduce momenti di massima intensità emotiva. L’attribuzione ad Alice della condizione di follia non si limita al piano testuale, ma si riflette pienamente nella costruzione musicale. La frammentazione della linea melodica, l’instabilità intervallare e l’insistenza su dinamiche estreme concorrono a definire una scrittura vocale segnata da una tensione espressiva al limite del controllo sospesa tra espressione e cedimento. Il culmine drammatico della scena si realizza nel momento in cui Alice, sul punto di essere allontanata, scorge Roberto. La freddezza e impassibilità dell’uomo, genera un gesto vocale di straordinaria intensità, concretizzato in un do acuto emesso quasi come un grido di disperazione. È possibile pensare che tale acuto non vada interpretato unicamente come apice della tessitura, ma come evento drammatico-sonoro. Una vera e propria “rottura” del continuum musicale, che cristallizza l’istante della disperazione assoluta. La caduta ai piedi di Roberto segna la conclusione della parabola emotiva del personaggio. L’orchestra invece assume un ruolo determinante nel suggellare la chiusura della scena. La scrittura orchestrale si concentra nel registro acuto, con l’impiego di terzine di ottave in fortissimo (*fff*), generando un effetto di tensione accumulata e di brillantezza sonora quasi accecante. Il successivo approdo a un accordo conclusivo ulteriormente intensificato (*ffff*) amplifica la percezione di un’esplosione emotiva definitiva. L’insistenza nell’acuto, tanto nella scrittura vocale quanto in quella orchestrale, si presenta come elemento strutturale della scena: contribuisce a creare una verticalizzazione della tensione sonora e si pone anche come metafora musicale dell’eccesso, della perdita di controllo e dell’irruzione incontrollata dell’emotività. Si può notare come la scena si collochi pienamente entro l’estetica del melodramma verista, in cui la resa immediata e quasi fisica delle passioni umane diviene obiettivo primario della scrittura musicale.

ATTO III

Immagine 71

Scena I

L'opera si apre in un contesto notturno fortemente connotato sul piano drammaturgico e timbrico. Una scena immersa in un'oscurità quasi assoluta, rischiarata unicamente da una debole fonte luminosa proveniente dall'interno della casella ferroviaria. La scelta scenica trova riscontro nella scrittura musicale, nella tonalità di Do minore, tradizionalmente associata a una sfera espressiva tragica e introspettiva. L'indicazione *agogica* “*Lento*”, unita a una dinamica iniziale di *pianissimo* (*pp*), contribuisce a delineare un'atmosfera sospesa e carica di tensione latente. Di particolare rilievo è l'andamento del registro, che prende avvio in una tessitura acuta per poi discendere progressivamente verso il grave, fino a culminare in un triplo *piano* (*ppp*). Un dispositivo compositivo che produce un effetto di progressiva dissoluzione della tensione sonora. Tutto questo si può tradurre sul piano musicale in una condizione di isolamento, smarrimento e instabilità emotiva. L'intervento esclusivamente orchestrale che segue assume una funzione introduttiva di forte impatto. Seppur svolgendo una funzione introduttiva il brano assume una propria autonomia espressiva nel quale si delinea il contrasto tra un'atmosfera oscura e il suo superamento. Il successivo passaggio alla tonalità maggiore segna infatti una momentanea apertura luminosa, in coincidenza con l'ingresso del cantoniere, il quale, con l'indicazione “*canterellando*”, introduce un elemento di quotidianità. La figura del cantoniere si inserisce pienamente nella poetica del verismo operistico, orientata verso la rappresentazione di soggetti appartenenti alle classi popolari, lontana dagli eroi della tradizione ottocentesca. In questo senso, la dimensione popolare e quotidiana si traduce in una vocalità più declamata e aderente alla parola. Dal punto di vista drammaturgico l'invocazione a Morfeo forse vuole evidenziare la lotta tra necessità professionale e debolezza umana. Il riferimento al treno, significativamente definito “mostro”, introduce un elemento di modernità tecnologica carico di valenze simboliche che può essere interpretato come forza ineluttabile e distruttiva, in linea con quella tensione fatalistica tipica del teatro verista.

Scena II

Dopo un breve intervallo di scena vuota, dispositivo che amplifica la tensione drammatica attraverso la sospensione, fa il suo ingresso Alice. La sua apparizione segna un netto mutamento di prospettiva. Dalla dimensione esterna e quasi oggettiva del cantoniere si passa a un'introspezione fortemente soggettiva. Il personaggio si presenta fin da subito attraverso una descrizione dello spazio notturno che definisce come "tetro" e "orrendo". Una proiezione evidente del suo stato psicologico. La scrittura musicale, ancora contrassegnata dall'indicazione "*Lento*", si carica qui di un'intensità patetica più esplicita. La linea melodica si sviluppa in stretta interazione con l'orchestra, che non si limita a un accompagnamento funzionale ma partecipa attivamente alla costruzione del discorso espressivo. Alice, personaggio tragico, è segnata da una colpa subita e interiorizzata. L'inganno di cui è stata vittima si traduce in un senso di responsabilità personale, un fatto morale che richiama dinamiche psicologiche affini a quelle di personaggi come Nedda in *Pagliacci* o Mimì in *La bohème*. Qui la componente di colpa e vergogna sembrerebbe assumere contorni più marcati. La linea vocale presenta indicazioni quali "*sostenuto e vigoroso*", che suggeriscono un'alternanza tra momenti di abbandono lirico e improvvisi slanci drammatici. Tale oscillazione è ulteriormente intensificata dall'uso dei cromatismi che svolgono una funzione espressiva fondamentale. Contribuiscono a destabilizzare il centro tonale e a tradurre musicalmente l'inquietudine interiore del personaggio. La scena si configura come un momento di forte concentrazione emotiva, in cui la musica si fa veicolo di un realismo psicologico intenso e immediato. La fusione tra declamazione e canto, tra parola e orchestra, rappresenta uno degli elementi distintivi del linguaggio verista e qui viene pienamente realizzato attraverso una scrittura che privilegia la continuità drammatica rispetto alla tradizionale articolazione in numeri chiusi.

Scena III

La terza scena segna un decisivo mutamento nella dinamica drammaturgica: alla precedente contrapposizione di monologhi si sostituisce una struttura dialogica, nella quale il cantoniere e Alice si alternano in un serrato scambio di battute. Tale passaggio implica anche una trasformazione della scrittura musicale. Troviamo adesso una linea vocale frammentata e dialogica, in cui la melodia non è più affidata a una singola voce ma si articola attraverso l'interazione e intreccio delle due voci. L'orchestra, inizialmente mantenuta su un pianissimo rarefatto, introduce tremoli agli archi che instaurano un clima di sospensione e inquietudine. Questo procedimento, presente nella prassi operistica tardo-ottocentesca, assume qui una funzione eminentemente psicologica. I tremoli degli

archi agiscono come segnale premonitore, anticipano la rivelazione tragica che costituisce il fulcro della scena. Il momento di massima tensione narrativa coincide con l'annuncio della morte di Giorgio, padre di Alice. La parola "morto" viene sottolineata da un incisivo intervento orchestrale: quartine di semicrome rapide, caratterizzate da un andamento cromatico ascendente, esplodono in una dinamica di forte, culminando in un accordo in *fortissimo* (*ff*).

Immagine 72

L'orchestra non si limita a sostenere il discorso vocale ma attraverso strategie timbriche e dinamiche ne amplifica il significato. Anche in *Cavalleria rusticana* i punti culminanti dell'azione sono sottolineati da un'intensificazione del colore e della dinamica orchestrale. A seguito della rivelazione, la scena evolve in un "*Allegro agitato*", indicazione che definisce un netto cambiamento *agogico* e affettivo. L'orchestra abbandona la dimensione sospesa iniziale per assumere una fisionomia sonora piena e incalzante. La tessitura si fa più densa, i cromatismi si intensificano e la scrittura si caratterizza per l'uso di articolazioni staccate e marcate. Tutto questo contribuisce a creare un senso di frammentazione emotiva. Il progressivo crescendo dinamico che conduce dall'agitazione iniziale fino a un culmine in *fortissimo* (*fff*) rappresenta uno dei dispositivi espressivi del linguaggio verista. La musica non illustra solo l'azione, ne diventa il motore propulsivo. La tensione viene amplificata fino a un punto di rottura. L'epilogo della scena, il grido di Alice e il suo gesto estremo, si presenta come un momento di teatro musicale totale. Elemento sonoro, azione scenica e significato simbolico convergono. Il passaggio del treno, già prefigurato come "mostro" nella scena iniziale, si concretizza ora come forza fatale e ineluttabile, incarnazione di un destino distruttivo che travolge l'individuo. Questo esito richiama, per intensità e funzione, il finale di *Tosca*, dove il gesto suicida della protagonista rappresenta l'unica via di fuga da una realtà insostenibile. Dal punto di vista stilistico, la scena esemplifica pienamente alcune delle caratteristiche fondanti del melodramma verista come la centralità di eventi traumatici e quotidiani; la rappresentazione diretta e non mediata della violenza e della morte; il continuo dialogo tra il discorso vocale e la componente orchestrale; l'uso intensivo di cromatismi e dinamiche estreme per rendere la crisi psicologica. La Scena III si rivela come il culmine drammatico dell'atto, in cui la

tensione accumulata trova una risoluzione tragica attraverso una scrittura musicale che privilegia l'immediatezza espressiva e la potenza comunicativa.

PARTE II

Scene I–II

La seconda parte si apre con una ripresa ambientale che richiama esplicitamente la scena dell'Atto I, ma trasfigurata da una diversa condizione temporale: l'alba. Il sorgere del sole introduce un mutamento significativo sia sul piano drammaturgico sia su quello musicale. Le imposte della finestra di Alice risultano chiuse, elemento scenico che suggerisce una sospensione tra interiorità e realtà esterna. In questo contesto fa il suo ingresso Roberto, proveniente dal ponte, caratterizzato da un atteggiamento sereno e porta con sé un mazzolino di fiori, destinato a essere deposto sulla finestra dell'amata, un gesto simbolico che anticipa e rafforza il tema amoroso centrale. La scrittura musicale affidata a Roberto si sviluppa in un *Andante*, con prevalenza di note legate e un trattamento dinamico in *pianissimo* (*pp*), contribuendo a delineare un'atmosfera distesa, intima e contemplativa. L'equilibrio di questa scena viene interrotto dall'ingresso di Giorgio, che sorprende Roberto. Ne scaturisce un breve dialogo tra i due personaggi. Introduce una dimensione più concreta e relazionale, ponendo in tensione l'intimità lirica precedente con una dinamica più esplicita.

Scena III

La terza scena è caratterizzata dall'ingresso del coro dei mietitori. È suddiviso in Coro I e Coro II, secondo una prassi che consente una maggiore articolazione polifonica e dialogica. Il coro instaura un'interazione diretta con Roberto, in un contesto di saluto mattutino ("Buongiorno"), che contribuisce a definire un quadro realistico e quotidiano. I mietitori si rivolgono a Giorgio appellandolo "padron". Sottolineano la gerarchia sociale e il contesto rurale in cui si svolge l'azione. Successivamente appare Alice, la cui entrata è teatralmente marcata. Destandosi, schiude le cortine del letto e si slancia al centro della stanza con atteggiamento concitato e smarrito. La sua linea vocale esprime uno stato di turbamento, articolato in una serie di interrogativi ("dove si trova?", "è viva?", "e la ferrovia?"), che rivelano un temporaneo disorientamento sospeso tra sogno

e realtà. Questo momento introspettivo si risolve nella presa di coscienza che quanto vissuto apparteneva alla dimensione onirica. Un elemento significativo è costituito dal fatto che Alice indossa gli stessi abiti dell'Atto I. Questo dettaglio rafforza la continuità narrativa e suggerisce una circolarità simbolica. Dal punto di vista musicale, il monologo interiore del soprano si sovrappone a linee melodiche indipendenti affidate al coro, creando una tessitura polifonica stratificata. Il testo corale, legato alla dimensione del lavoro ("È l'ora del lavoro, allo spuntar del dì ritorna il mietitore..."), introduce un contrasto tra la dimensione individuale e quella collettiva. In seguito, Alice esplicita il proprio amore per Roberto e annuncia che diventerà sua sposa entro dieci giorni. Tale dichiarazione segna un punto di svolta drammaturgica e sancisce la risoluzione del conflitto sentimentale. Il coro interviene a sostenere e amplificare questo momento, contribuendo a una progressiva espansione sonora. Particolarmente rilevante è la battuta di Alice "si vive solo nell'umiltà felici". Quest'ultima sembra assumere un valore quasi sentenzioso e veicola un messaggio etico oltre che emotivo. Il successivo sviluppo musicale è costruito su un testo amoroso che viene progressivamente ripreso da Roberto, Giorgio e dal coro, secondo un procedimento di accumulazione e rafforzamento collettivo. L'opera si conclude con un'esplosione dinamica in *fortissimo (fff)*, che suggella il compimento drammatico e musicale. La chiusura della tela segna la fine del terzo atto e dell'intero melodramma, lasciando emergere una sintesi tra dimensione lirica, corale e narrativa.

Immagine 73

Il titolo *Dal sogno alla vita* suggerisce fin da subito la possibile coesistenza di una dimensione onirica e di una realtà concreta. Pone lo spettatore di fronte a una tensione dialettica tra questi due piani. Tuttavia, ciò che emerge nel corso dell'opera è una sorta di anomalia poiché la presenza di numerosi elementi riconducibili al linguaggio verista sembra infatti orientare con decisione l'interpretazione verso tale ambito estetico. La dimensione contadina, gli utensili e gli attrezzi di lavoro, l'ambientazione nella fattoria, il coro dei mietitori, così come la figura del cantoniere e il riferimento alla ferrovia costituiscono tratti tipici dell'immaginario verista. A questi si aggiungono elementi propri della scrittura musicale: l'uso dell'orchestrazione come strumento narrativo attivo, i cromatismi, il dialogo continuo tra orchestra e azione scenica, nonché la forte carica espressiva affidata agli slanci vocali, agli accenti drammatici e al pathos complessivo. Tali caratteristiche sembrano dunque sostenere l'ipotesi che ci si trovi di fronte a un melodramma ascrivibile al verismo. Tuttavia, la conclusione dell'opera introduce un elemento di discontinuità rispetto a questo quadro. La dimensione onirica infatti non costituisce un tratto centrale del linguaggio verista, che tende invece a privilegiare una rappresentazione diretta e concreta della realtà. Alla luce di questa apparente incongruenza, è possibile avanzare un'interpretazione che ricomponga la tensione tra i due livelli. Nel verismo, un ruolo fondamentale è svolto dall'indagine psicologica dei personaggi che è spesso veicolata proprio attraverso il tessuto orchestrale. In questo senso, il personaggio di Alice - fortemente introspettivo e ripiegato su sé stesso - si presta a una lettura in chiave psicologica della dimensione onirica. Il sogno potrebbe dunque essere interpretato come la manifestazione di paure profonde e tensioni interiori già presenti fin dall'inizio dell'opera. Il fatto che Alice confonda il sogno con la realtà, attribuendo al primo un valore di verità, consente di leggere tale dinamica come espressione di una fragilità emotiva o mentale, che è appunto coerente con la poetica verista. In alternativa, si potrebbe ipotizzare che l'opera intenda mettere in luce come le passioni, quando si manifestano in forma estrema, siano in grado di alterare la percezione del reale. Seppure in presenza dell'elemento onirico, è possibile sostenere che l'opera mantenga comunque una sostanziale adesione al linguaggio verista. Il sogno, non si configura come apertura a dimensioni fantastiche o alternative, bensì rimane saldamente ancorato alla realtà: nel sogno di Alice compaiono infatti situazioni concrete e plausibili, quali una festa di matrimonio, la notizia della morte del padre e, infine, il gesto estremo del suicidio sotto un treno. In questa prospettiva, la dimensione onirica sembra essere funzionale ad approfondire il realismo psicologico, piuttosto che a introdurre elementi di evasione fantastica. Si presenta pertanto come una proiezione della mente del personaggio e come un dispositivo drammaturgico volto ad amplificare la tensione emotiva. Tutto questo restando sempre aderenti a una logica di rappresentazione del reale. La scrittura della

compositrice rivela affinità con l'estetica di Ruggero Leoncavallo, in particolare per l'attenzione alla dimensione psicologica dei personaggi, per l'accentuazione del contrasto tra finzione e realtà e per l'impiego di melodie incisive come forti contrasti dinamici e un'orchestrazione funzionale alla sottolineatura del dramma. È indubbio che l'opera presenti diversi tratti riconducibili all'estetica verista, già in parte evidenziati a partire dal nucleo tematico, incentrato sul binomio amore - morte e dalla centralità di una figura femminile, il soprano, delineata secondo i tratti di fragilità, sensualità e intensa partecipazione emotiva. Si aggiunge inoltre una costruzione drammaturgica fondata su una progressiva intensificazione della tensione, ottenuta attraverso un linguaggio armonico di particolare complessità: l'impiego di una ricca varietà di accordi e successioni accordali contribuisce a indebolire la polarità dei centri tonali, mentre il frequente ricorso ad accordi alterati accresce l'intensità espressiva complessiva. Nonostante queste caratteristiche, ulteriormente rafforzate da un'ambientazione realistica e quotidiana e dalla presenza di personaggi non eroici, risulta tuttavia riduttivo classificare l'opera come pienamente e integralmente verista. L'opera sembra piuttosto collocarsi in una posizione liminale, assimilabile a casi analoghi del repertorio dell'epoca, quali *L'amico Fritz* (1891), su libretto di Nicola Daspuro, che pur condividendo elementi quali l'ambientazione rurale e il realismo quotidiano, si discosta dal verismo in senso stretto per la presenza di un fine lieto che culmina nel matrimonio finale. Analogamente, opere come *Falstaff* (1893), con la sua risoluzione corale all'insegna del motto "Tutto nel mondo è burla", o retrocedendo cronologicamente ma considerando la sua fortuna sulle scene di fine secolo, *L'elisir d'amore* (1832). Questi esempi testimoniano la persistenza di modelli drammaturgici alternativi al paradigma verista, fondati su una conclusione positiva. *Dal sogno alla vita* può essere interpretata, con la necessaria cautela, come un'opera che accoglie alcune istanze del verismo senza tuttavia aderirvi in modo esclusivo.

CONCLUSIONI

Il presente lavoro di ricerca è iniziato da un'operazione preliminare di reperimento e ricognizione delle fonti musicali con l'obiettivo principale di raccogliere il maggior numero possibile di composizioni di Mariani. Si è rivelata fondamentale la collaborazione con le biblioteche dei conservatori di Genova, Pesaro, Firenze e con la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio a Bologna, grazie alle quali è stato possibile accedere a un corpus significativo di manoscritti, in alcuni casi autografi, mentre in altri si è fatto riferimento a edizioni a stampa pubblicate da Ricordi. L'indagine si è dunque posta inizialmente come una ricerca basata sul dato musicale. Fondamentale è stato il recupero del melodramma e del relativo libretto poiché considerati il fulcro della produzione della compositrice, in quanto composizione di maggiore impegno e ambizione.. Una volta acquisiti i materiali, si è proceduto a un'accurata operazione di contestualizzazione storico-culturale e si sono presi in esame gli anni di attività, le città frequentate, i circuiti musicali di riferimento e la formazione ricevuta presso il Liceo musicale di Pesaro. Si sono rivelati fondamentali questi elementi per delineare il profilo biografico e artistico della musicista e anche per estendere l'indagine alle figure che gravitarono attorno alla sua esperienza. Questo ha permesso una più approfondita comprensione del suo linguaggio musicale e dei suoi tratti stilistici. Un aspetto di particolare rilievo emerso già nelle fasi iniziali della ricerca è rappresentato dall'assenza totale di studi critici dedicati alla sua produzione, incluso il melodramma. L'assenza di materiale critico ha rappresentato uno dei principali punti di criticità nella stesura della tesi poiché la ricostruzione del suo profilo si è rivelata complessa e soprattutto non immediata. L'analisi del melodramma è stata affrontata per la prima volta in questa tesi in quanto la letteratura musicologia non offre un'analisi specifica. Di conseguenza, i parallelismi e le ipotesi qui proposti derivano esclusivamente da un percorso di ricerca in generale. Se si considera che la compositrice, nel corso della sua vita, ottenne numerosi riconoscimenti, attestazioni di stima e opportunità professionali, esibendosi in concerto e giungendo persino a dirigere il proprio melodramma, tale lacuna appare alquanto degna di nota. Pertanto quest'ultimo elemento assume una valenza storica di particolare rilievo, in quanto testimonia una condizione estremamente rara per una donna dell'epoca, ovvero riuscire a raggiungere l'accesso al ruolo di direttrice d'orchestra in ambito operistico. In questa prospettiva, la presente ricerca si pone anche come un tentativo di restituire visibilità a una figura che pur avendo goduto di un certo riconoscimento in vita, è stata successivamente "dimenticata" nel discorso musicologico. La riscoperta della produzione di Mariani permette di mettere in luce la versatilità della compositrice che ha dimostrato di essere capace di misurarsi con una pluralità di generi, dalla

musica per pianoforte a quella corale e orchestrale, fino all'approdo al melodramma, dimostrando una grande padronanza tecnica e una consapevolezza formale tutt'altro che marginali. Dal punto di vista stilistico, la sua formazione, aperta alle influenze europee, rivela un dialogo significativo con la tradizione del sinfonismo tedesco. È possibile individuare affinità con modelli riconducibili a compositori quali Franz Liszt e Robert Schumann e riferimenti a Felix Mendelssohn e Johannes Brahms. Questo soprattutto per quanto concerne l'elaborazione tematica e l'organizzazione formale. Mariani si rivela aggiornata rispetto ai principali orientamenti musicali del suo tempo e fosse anche in grado di rielaborarli in maniera personale. Alla luce di queste considerazioni, appare legittimo interrogarsi sulle ragioni della sua successiva esclusione dal canone musicologico. Si potrebbe ipotizzare che alcuni fattori che non appartengono alla sfera musicale, quali le dinamiche di genere e i meccanismi di costruzione della memoria storica, abbiano contribuito a oscurarne la figura. Ne consegue che un'analisi critica della sua produzione non solo rappresenta un contributo alla conoscenza di una singola compositrice, ma si inserisce in un più ampio processo di ampliamento del repertorio storico, volto a includere voci a lungo trascurate.

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

Anthony Baines, Cecil Clutton, *Storia degli strumenti musicali: il pianoforte*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2002.

Giovanni Bietti, *Ascoltare Beethoven*, Editori Laterza, Bari 2016.

Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino 2005.

Renato Dionisi, *Appunti di Analisi Formale*, Edizioni Curci-Milano 2001.

Enciclopedia della Musica, Garzanti ("Le Garzantine"), Milano 1996.

Edilio Frassoni, *Due secoli di musica a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980.

Donald Jay Grout, *Storia della Musica in Occidente*, Feltrinelli "Biblioteca di Musica", Milano 2005.

Raffaele Mellace, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Carocci Editore, Roma 2019.

Ulrich Michels, *Atlante di Musica*, Sperling&Kupfer Editorii S.p.A IV edizione, Milano 1994.

Piero Rattalino e Eduardo Rescigno, *I grandi della musica, Chopin*, Gruppo editoriale Fabbri, Milano 1982.

Carlo Schmidl *Dizionario universale dei musicisti*, Sonzogno, Milano 1937.

Andrea Sessa, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Olschki, Firenze 2003.

Elvidio Surian, *Manuale di storia della musica, vol.II, Dalla musica strumentale del Cinquecento al "periodo classico"*, Rugginenti, Milano 2018.

Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica, vol. III. L'Ottocento: La musica strumentale e il teatro d'opera*, Rugginenti, Milano 2011.

Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica, vol. IV. Il Novecento*, Rugginenti, Milano 2002.

SITOGRAFIA CONSULTATA

<https://www.frontedolomitico.it/Uomini/protagonisti/CampolietiNicolaMaria.html>

https://www.pizzicato.ch/biografie_detail.php?id=222&lang=i

<https://www.treccani.it/enciclopedia/paul-dukas/>

<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET001119>

<https://storiaefuturo.eu/lalmanacco-della-donna-italiana-uno-sguardo-al-femminile-nel-ventennio-fascista/>

www.dmi.it

[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ghislanzoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-ghislanzoni_(Dizionario-Biografico)/)

<https://bibliolmc.uniroma3.it/node/317>

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Puccini/Puccini-Salve39>

https://new.psallite.net/a/Le_antifone_mariane_Salve_regina/14/13#:~:text=Ormai da secoli, prima del,'inizio 'mater misericordiae'

https://www.dmi.it/dizionario/pagine/002273_Torchi_Luigi.html

https://www.dmi.it/dizionario/pagine/002283_Golinelli_Stefano.html

<https://www.lacasadellamusica.it/vetro/pages/Dizionario.aspx?ini=F&tipologia=1&idoggetto=667&idcontenuto=1363>

https://www.bellininews.it/articoli/Librettista_2024.htm

