

## *Pensiero e Azione* nell'inno risorgimentale *Salve di Dio pontefice* di Celesia musicato da Recuzati

Inquadramento storico musicale, analisi armonico-formale, confronto con la produzione musicale coeva.

La Biblioteca Universitaria di Genova conserva<sup>1</sup> ventitre composizioni musicali prodotte quasi esclusivamente per quegli *avvenimenti*<sup>2</sup> - per dirla alla maniera dell'avv. Emanuele Celesia, autore della parte poetica di ben tre dei suddetti testi - che accompagnarono musicalmente la città di Genova in un contesto pienamente risorgimentale: la prima esecuzione<sup>3</sup> dell'attuale inno nazionale 'provvisorio' *Fratelli d'Italia*<sup>4</sup>, i festeggiamenti in onore del re di Sardegna Carlo Alberto<sup>5</sup> per la concessione delle riforme, la celebrazione del 101° anniversario della cacciata degli Austriaci dalla città<sup>6</sup> fino alla vigilia dei moti del 1848-49 e alla 1ª Guerra d'Indipendenza.

I ventitre inni sono opera di musicisti di professione o non, meno noti, come il genovese *dilettante*<sup>7</sup> Alessandro Botti (che musicò il testo *Fratelli d'Italia* creandone un'interessante versione a due voci non inferiore come trattamento testuale e marzialità a quella del concittadino Michele Novaro, n. 79 del Catalogo *La Musica dei libri*), autore<sup>8</sup>, quest'ultimo, anche dell'inno *Il nuovo anno* (n. 325) su testo di Giuseppe Bertoldi, i cui versi *Con l'azzurra coccarda sul petto*<sup>9</sup>, dedicati a Carlo Alberto, furono musicati da Antonio Rondanina - anch'egli poco celebre - (al n. 401 del cat.); o, viceversa conosciuti e attivi al di fuori della propria regione, come il lombardo Antonio Cagnoni<sup>10</sup>, operista buffo, di cui almeno tre opere furono date in prima rappresentazione a Genova tra il 1850 e il 1870 (al n. 90 del Catalogo ricordiamo il suo inno nazionale su testo di Giulio Guerrieri *Cittadini accorrete, accorrete*). Tommaso Canessa<sup>11</sup> (n. 92 del cat.) musicò un *Inno popolare* su testo di Giuseppe Petriccioli; è del maestro Girolamo Forni (al n. 179 del cat.) - di quest'ultimo, come dei successivi Marini, Moncada, Natalucci, Recuzati e Rovere, potrete ricavare qualche preziosa indicazione biografica ulteriore nel contributo di Anna Firpo e Lucia Ganci - la *Preghiera dei fanciulli italiani*, su testo dell'avv. Palmieri; di Carlo Andrea Gambini<sup>12</sup> il *Canto Nazionale* su versi di Pietro Parodi (n. 198 del cat.), di Luigi Marini un *Inno Popolare a S. S. R. M. Carlo Alberto* su versi di Americo Lisa (n. 277); è opera di Gaetano Magazzari<sup>13</sup> un inno al Pontefice su poesia di Filippo Meucci (n. 18 ms.), Tommaso Natalucci è autore di due inni popolari dedicati a Pio IX (n. 320). Giuseppe Novella<sup>14</sup> è presente come compositore di ben tre inni (nn. 326-7-8) su testi di Ippolito d'Aste (*A Carlo Alberto*), padre G. Peragallo (*all'immortale Pio IX*), David Chiossonne (*Viva l'Italia!*). Il quasi ignoto G. M. Recuzati riveste la poesia *A Pio IX* dell'avv. Emanuele Celesia (cfr. nota 2; anch'egli è rappresentato in questo catalogo da altri due inni, il primo dei quali al n.80 del cat. *Italia resorta* è posto in musica dal già citato Botti) e

*l'Inno popolare* di David Chiossone (nn. 382-3), il non più conosciuto C. Rovere musica i versi del cav. Giulio Carcano *Per la Patria. Canto degli alunni ginnasti* (n. 412). Luigi Venzano<sup>15</sup> musica *l'inno del Popolo*, sempre di Celesia (n. 462 e una 2<sup>a</sup> copia al 463). Rimangono al n. 324 *Fratelli d'Italia* di Novaro, gli inni a due voci *Sorgete Italiani* - (un ms. anonimo per il testo e la musica al n. 16) - e *All'Immortale Pio IX* su testo di Cesare Bordiga musicato dal M.<sup>o</sup> Filippo Moncada. Di questi solo otto si possono definire realmente polifonici: infatti *O fratelli la madre s'è scossa* musicato da Gambini su parole di Parodi (n. 198) presenta solo qualche raddoppio di terze o seste su qualche verso; alla nostra attenzione rimangono dunque:

*Sorgete Italiani*, inno pop. a Carlo Alberto su testo e mus. anon., ms., ten. e bassi e pf., tempo 2/4, tonalità fa magg., n. 16 cat., segn. 2.T.IV.2 (4)

*Fratelli d'Italia*, inno naz. su testo dell'avv. Goffredo Mameli e mus. di Alessandro Botti, ded. alla Guardia Civica, Genova, lit. Armanino, 1848, 2 v. e pf., tempo C, *Allegro Maestoso*, ton. fa magg., n. 79 cat., segn. 2.T.IV.1 (1)

*Cittadini accorrete, accorrete*, inno naz. ai sovrani riformatori, su testo di Giulio Guerrieri, mus. di Antonio Cagnoni, eseguito il 10.XII. 1847, 3 v. e pf., tempo C, *Moderato marziale*, ton. reb magg., n. 90 cat., segn. 2.T.IV.1 (13)

*Sotto il giogo tirannico oppresso*, preghiera dei fanciulli ital. a Balilla e Pio IX, su testo dell'avv. Palmieri, mus. di Girolamo Forni, Genova, G. Montaldi, 3 v. e pf., tempo 2/4, *Andante un poco mosso*, ton. lab magg., n. 179 cat., segn. 2.T.IV.1 (12)

*Cinto il capo d'italico alloro*, inno pop. a S.S.R.M. il re Carlo Alberto, per il 4.XII.1847, su testo di Americo Lisa, mus. di Luigi Marini, Torino, lit. Crettè e Vergnano, 2 v., tr., timp. e pf., tempo C, *Allegro marziale*, ton. mib magg., n. 277 cat., segn. 2.T.IV.1 (17)

*Come un iri l'palmo Iddio*, inno pop. ad onore dell'imm. Pio IX, su testo anon., mus. di Tiberio Natalucci, 2 v. ma trascr. per pf. solo, tempo 2/4, *Allegro vivo*, ton. mib magg., n. 320 cat., segn. 2.T.IV.1 (6)

*Salve di Dio Pontefice*, inno a Pio IX su testo dell'avv. Emanuele Celesia, mus. di G.M. Recuzati, Genova, lit. Armanino, ten. 1, ten. 2, bassi e pf., tempo C, *Moderato*, ton. lab magg., n. 382 cat., segn. Misc. E.1.2

*Gloria eterna, eterno vanto*, inno *all'immortale* Pio IX su testo di Cesare Bordiga, mus. del M.<sup>o</sup> Filippo Moncada, 4 v. e pf., tempo 2/4, ton. sib, segn.

Dunque tre inni dedicati a Carlo Alberto, ben cinque a papa Pio IX, uno al granduca di Toscana Leopoldo, uno a Balilla, l'infante simbolo, non solo per Genova, della ribellione allo straniero oppressore ( un *novello David che non indietreggia di fronte all'austriaco Golia* per dirla con termini in uso a quel tempo), oltre a *Fratelli d'Italia*, canto degli Italiani.

Anche dei rimanenti 13 monodici – soluzione più tipica nella tradizione musicale dell'inno nazionale, non solo italiana – troviamo dediche a Pio IX (4), a Carlo Alberto (2), ma ben 7 sono gli inni popolari. Il testo al quale dedicheremo maggiore attenzione, il citato *Salve di Dio Pontefice*, è dunque opera di uno dei versificatori maggiormente presenti tra gli inni conservati (Emanuele Celesia), e di un musicista dilettante poco noto (che tuttavia rivestì in musica anche l'*Inno popolare* di David Chiossone n. 383 del catalogo) - G. M. Recuzati - ; non è un inno popolare, ma è dedicato al sovrano - Pio IX - che in quel momento storico particolare da più tempo aveva aderito alle riforme (inizi del '47), e che, come abbiamo visto, aveva ricevuto dunque maggiori attenzioni nel novero dei nostri inni (8 su 20 gli inni dedicati); è polifonico (a tre v. , il numero massimo che troviamo in queste composizioni, espressamente indicate come tenori I, II e bassi, tenendo conto che non era pensato un coro se non di voci pari, in questo caso esclusivamente maschili) e, anche su questo aspetto, si è notato come non siano la maggioranza gli inni a più voci, ma raggiungano comunque un ragguardevole 40% del totale.

Con le sue 12 pagine e ben 94 batt. è anche la più lunga composizione conservata.

Ma addentriamoci in questo componimento che abbiamo scelto in questa sede, perchè ricco di interessi e spunti, per certi aspetti sorprendenti, come vedremo tra breve.

Il testo letterario ha una struttura prosodico-metrica diversa dall'*Inno del Popolo* (che presenta come protagonista comunque il pontefice) musicato da Luigi Venzano (n. 462 di cat.), evidenziando il fatto che l'avv. Celesia spazia con disinvoltura dal senario al settenario, caratterizzante l'inno di Recuzati.

Si compone di ben quattro doppi tetrastici di settenari, a conclusione di ciascuno dei quali si itera un distico a rima alternata sempre di settenari, in cui il 1° verso rima sempre con il 1° del 2° tetrastico e il 2° con l'ultimo del secondo tetrastico:

a" b c" b / d e e f'    d f'
g" h i" h / d l l f'    d f'
m" n o" n / d p p f'    d f'
q" r s" r / d t' u f'    d f'

Il secondo tetrastico delle quattro strofe è sempre a rima incrociata, con l'ultimo verso tronco, per consentire una clausola musicale di ritmo maschile. Il primo tetrastico, presentando i versi dispari sdrucchioli, non rima, e quindi si basa su una rima

alternata parziale. La prosodia e la metrica della poesia ci fanno pensare all'inno, caso particolare dell'ode originata dalla canzonetta<sup>16</sup>. Recuzati si attiene scrupolosamente a correlare in modo tradizionale le concordanze delle serie ritmiche tra poesia e musica: piede-battuta, verso-kolon (o semifrase), distico-frase, tetrastico (quartina)-periodo. Nel distico che conclude la strofa (vv. 9-10, batt. 16-17 *O terrore d'Egitto / Italico Mosè*), viene aggiunto un *Salve* per ragioni musicali. Nella terza strofa il primo tetrastico è cantato dalla sola voce dei bassi: *Là del Tarpeo sul vertice / Cinte d'allor la chioma / A Te già l'ombre applaudono / Della vetusta Roma* (vv. 21-24, batt. 41-48), e – ultima, significativa divergenza – i due ultimi versi dell'ultimo tetrastico (*Astro ci sei di luce / Arca ci sei di fè*, vv. 21-22, batt. 72-76, 79-89) vengono musicati per tre volte in un significativo finale che presenta numerose indicazioni per l'esecutore.

Già dalla batt. 1, il compositore indica un *ff* iniziale per inneggiare *urbis et orbis*, verrebbe da dire, il dedicatario: l'indicazione metronomica del *Moderato* (semiminima = 72) suggerisce un *ictus* solenne, ma al contempo marziale. La tonalità di *lab* magg. ci indicherebbe - al di là della versione conservata per 3 v. e pf. - un accompagnamento di strumenti traspositori (clarinetti, trombe, corni), destinato ad una strumentazione per banda. Sulle sillabe toniche (ma anche su quelle che compaiono all'inizio di ogni quarto) Recuzati pone un accento di *marcato*; a batt. 3 troviamo la dinamica *meno f*, a batt. 7 un *cresc.*, alla 9 un *pp dolce*. Questa sovrabbondanza di indicazioni dinamiche ci porta a due conclusioni: da una parte il musicista forse non disponeva di esecutori professionisti o particolarmente affidabili, e avendo idee chiare sull'inno non voleva rischiare di essere frainteso; dall'altra, ci dà l'idea di un compositore, che per i tempi, usava indicazioni, in alcuni casi prevedibili, più ancora che per la poca dimestichezza, per la sua poca notorietà o autorevolezza. Indubbiamente per noi fruitori di un oltre un secolo e mezzo dopo, indicazioni così puntuali, corrispondono quasi ad un'incisione del tempo, autorizzata da Recuzati, e più che superflue, ci appaiono piene di sfumature. Al di là delle congetture, la dinamica rimane comunque piuttosto chiaroscurale, fatta di contrasti, con transiti dal *pp* al *ff* in sole 5 batt. (batt. 10-15). Non solo, ma anche quando troviamo melodia uguale, o almeno uguale struttura armonica portante (batt. 1, batt. 15 e batt. 60), all'inizio di ogni strofa, l'idea musicale viene differenziata con dinamiche assai diverse: *Salve di Dio Pontefice ff*, *Voli del mondo agli ultimi dolce*, *Scampa de' lupi all'invido pp*. Tali indicazioni dinamiche ci portano a pensare che, se il coro fosse stato composto da non professionisti, l'organico doveva risultare piuttosto ampio. Nel finale, batt. 78 e seg., oltre ad una nuova indicazione agogica *Più mosso assai*, si leggono dei continui *rall.*, *stent.*, *string.*, *cresc.* che dimostrano, se ce ne fosse ancora bisogno, che la musica sta raggiungendo un suo acme espressivo. Indubbiamente risulta singolare che un inno, comunque strofico, sia stato musicato per intero, e Recuzati non si sia limitato a rivestire di note la prima strofa, ponendo di seguito il solo testo come molti musicisti più celebri di lui avrebbero e hanno fatto. È indubbio che le ripetizioni musicali non mancano, ma un'analisi formale musicale - come vedremo - ci propone una struttura non assimilabile

immediatamente alle forme stereotipate.

Ma vediamo i dettagli della partitura: nel 2° verso sulla parola *vero* troviamo una doppia dominante di *lab* magg. che conduce alla dominante sulla successiva batt. (*terza*); ma molto più interessante, su quest'ultima parola compare l'elemento caratteristico di tutta la composizione, il ritardo. Qui è il ritardo della 3a (4-3); due batt. dopo un altro ritardo della terza in riv. (7-6), sulla parola *Erebo*, preceduto dalla prima modulazione alla relativa minore (*fa*); a batt. 8 su *guerra* (alla fine quindi del primo tetrastico), un triplo ritardo (anche ascendente) sulla dominante della tonalità d'impianto, preceduto dalla sottodominante alterata con funzione di sensibile del V grado. Femandoci per un attimo a cogliere le successioni armoniche della prima frase musicale (tonica, dominante, sopradominante, doppia dominante, dominante) l'impressione che Recuzati avesse nelle orecchie la *Marcia reale d'ordinanza* di Giuseppe Gabetti<sup>17</sup> (l'inno nazionale sabaudo e quindi italiano dal 1831 fino alla proclamazione della Repubblica) è molto forte. Da batt. 9 della suddetta *Marcia*, successiva ad una *Fanfara*, le successioni armoniche (la tonalità è *mi♭* magg.) - anche se dilatate, in quanto proposte con cambi ogni due batt. - sono appunto tonica, dominante, sopradominante, sopratonica in 1° riv., dominante del relativo minore, dominante.

Nel secondo tetrastico troviamo a batt. 10 la 7a di dominante in 3° riv. con doppio ritardo (alterato) della fondamentale e della terza (*afflitto*). Dopo solo 2 batt. un altro ritardo della 3a sul II grado con 7a in 2° rivolto (*avi* 7-6). Questo potrebbe bastarci per confermare che il ritardo costituisce una specie di autografo, una cifra stilistica per Recuzati. A batt. 18 sul 2° verso del distico di ripresa (*Italico Mosè*), la prima ripetizione melodica (tenendo conto delle differenze ritmico-prosodiche), ma soprattutto il primo motivo di sorpresa per noi. Sono solo otto note, in un'altra tonalità certamente, ma anche l'unisono tra le voci ci rafforza la seguente impressione.

La somiglianza tra questo motivo melodico e il secondo e terzo *patire virtù* dal coro *Va, pensiero* dal *Nabucodonosor* di Giuseppe Verdi è veramente ragguardevole; anche la ritmica della batt. è simile: semicroma in levare, minima della sillaba accentata legata alla prima croma di una doppia terzina di crome. Se si aggiunge che questa citazione - se così fosse - compare altre 8 volte nell'inno (batt. 35, 38, 54, 57, 74, 77, 82, 87), ci sembra quantomeno che la casualità sia assai più improbabile. Di certo possiamo dire che l'opera del giovane Verdi era già stata rappresentata a Genova quattro anni prima rispetto alle vicende del '47<sup>18</sup>: il 15 aprile del 1843 al Carlo Felice; e venne ripresa tre anni dopo il 21 aprile sempre nel maggior teatro cittadino, cioè solo 20 mesi prima della presunta stesura dell'inno. Ci sembra inoltre improbabile che un musicista - anche se amatore - non abbia assistito a nessuna delle due riprese del *Nabucco* nella propria città.

testo di E. Celesia

# Salve di Dio Pontefice

G. M. Recuzati

1  $\text{♩} = 72$  *Moderato*

Tenori I *ff* *meno* Sal-ve di Dio Pon-te-fi-ce

Tenori II *ff* Sal-ve di Dio Pon-te-fi-ce

Bassi *ff* Sal-ve di Dio Pon-te-fi-ce

3

*meno f* Nun-zio del Ve-ro in ter-ra

*meno f* Nun-zio del Ve-ro in ter-ra

*meno f* Nun-zio del Ve-ro in ter-ra

5

Mai con-tro Te dell' E-re-bo

Mai con-tro Te dell' E-re-bo

Mai con-tro Te dell' E-re-bo

Fig. 31-34: Salve di Dio Pontefice.

7

Non pre-var-rà la guer-cra  
*cresc.*

Non pre-var-rà la guer-cra  
*cresc.*

Non pre-var-rà la guer-cra  
*cresc.*

9

Per Te nel La-zio af-flit-to  
*dolce*

Per Te nel La-zio af-flit-to  
*pp*

Per Te nel La-zio af-flit-to

11

Tor-na il va-lo-re de-gli a-vi  
*cresc.*

Tor-na il va-lor de-gli a-vi  
*cresc.*

Tor-na il va-lor de-gli a-vi

Fig. 32.

In Verdi, dicevamo, un'altra tonalità (fa magg.), ma anche altre armonie: siamo sempre nella regione della dominante, ma il maestro di Busseto diversifica i quattro impulsi della batt. con sottodominante, sensibile della dominante e dominante senza e con 7a. Quindi altre raffinatezze e sfumature nell'armonia, anche se da molti quelli furono definiti i suoi *anni di galera*. Il *Nabucco* è comunque 'solo' il suo terzo melodramma, (più precisamente *dramma lirico* in quattro parti su libretto di Temistocle Solera), rappresentato in prima alla Scala il 9 marzo 1842, a poco più di ventotto anni, pochi per Verdi che fu attivo quasi fino agli ottanta; anzi, di fatto, costituisce la sua prima riuscita rappresentazione. Ma con i *Lombardi*, l'*Ernani*, i *Due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, l'*Alzira*, l'*Attila*, il *Macbeth*, i *Masnadieri*, la *Battaglia di Legnano*, *Les Vespres siciliennes* e il *Ballo in maschera* rappresenta una buona fetta del teatro musicale risorgimentale<sup>19</sup> italiano. Abbiamo scomodato il massimo esponente del melodramma italiano, peraltro allora non ancora così celebrato. I nomi di tradizione in quel periodo erano ancora quelli di Bellini, Donizetti, Mercadante, Rossini, almeno a giudicare da quello che veniva rappresentato a Genova in quegli anni, non solo al Carlo Felice, ma al *Nuovo* di S. Pier d'Arena o alle *Vigne*<sup>20</sup>.

Alle batt. 20, 24, 59, 63 un altro motivo ritmico-melodico che riecheggia note illustri del melodramma: anche qui la tonalità è fa maggiore per Bellini, ma le note che rivestono *Voli del mondo agli ultimi* e gli altri versi citati, ricordano parecchio *Suoni la tromba e intrepido* dal duetto Riccardo - Giorgio nel finale II parte de *I puritani*. Anche quest'opera seria, su libretto di Carlo Pepoli, fu rappresentata a Genova nell'inverno del 1843 e non è l'unico *soundtrack* belliniano risorgimentale: si pensi al coro *Guerra, guerra!* intonato dai Galli nella scena II del II atto di *Norma*.

Siamo ancora fermi a batt. 20, cioè a poco più di 1/5 del nostro inno: ed ecco 2 batt. più avanti il ritardo dell'8a (9-8) sulla 7a di doppia dominante (*gran*) e nella batt. successiva il ritardo della 3a (4-3) sulla dominante (*voce*). A batt. 26 un altro ritardo della 3a sulla 7a di doppia dominante (*la* 4-3) e nella batt. successiva un ritardo della fondamentale sulla 4a e 6a della tonica (*Croce* 9-8). Nel secondo tetrastico a batt. 33 il ritardo alterato della 3a (*nodi* 4-3) sulla sottodominante. Nell'episodio del 3° tetrastico, intonato dalla sola voce dei bassi, il primo verso è presentato nella relativa minore della tonalità d'impianto, con a batt. 43 un'espressiva 7a diminuita sul VII grado, a batt. 45 un ritardo della fondamentale sul II grado di *lab* magg, e a batt. 47 un ritardo della terza sul 1° rivolto della dominante. Di nuovo a batt. 49 ritardo della 3a (*invitto*), sul 3° rivolto 7a di dominante e a batt. 51 della 5a (*aperse*). Nelle due batt. successive troviamo una cadenza d'inganno che ci porta dalla dominante di do minore alla sottodominante di *lab*. A batt. 61 vi è una modulazione verso il tono vicino di do minore, la cui tonica presenta sulla parola *ignuda* un doppio ritardo della fondamentale e della 3a. A batt. 66 (*Giuda*) ancora un doppio ritardo sul 3° rivolto della 7a di dominante della tonalità di partenza di *lab*. A batt. 72 altro doppio ritardo sulla tonica (*luce*). A batt. 78 una progressione modulante che tocca la relativa minore (fa), la sottodominante (*reb* magg.), che si trasforma in sensibile (re) della dominante

della tonalità d'impianto, 4a e 6a della tonica di lab.e dominante (mi $\flat$ ). Questa successione è così incalzante che a batt. 83 viene riproposta per indirizzarsi verso un finale trionfale. A batt. 89, sul primo dei due ultimi *Salve*, ancora un ulteriore ritardo della 3a sulla tonica di lab. Per riassumere la forma presenta la seguente struttura:

A (batt. 1-8)  
 B (batt. 9-15)  
 Ritornello  
 (batt. 16-19)

*Salve di Dio Pontefice*  
*Per Te nel Lazio afflitto*  
*O terrore d'Egitto*

G. M. Recuzati *Salve di Dio pontefice* batt. 18-19

Musical score for G. M. Recuzati *Salve di Dio pontefice* batt. 18-19. The score is written for three voices: Tenore I, Tenore II, and Bariti. The lyrics are "ta - li - co - Mo - se". The music is in a minor key and features a complex harmonic structure with chromaticism.

G. Verdi *Va', pensiero* batt. 33-34

Musical score for G. Verdi *Va', pensiero* batt. 33-34. The score is written for three voices: Tenore I, Tenore II, and Bariti. The lyrics are "ti - re al pa - ti - re vir - tù che ne in - fon - da al pa -". The score includes a basso continuo line with figured bass notation: IV, 7/IV $\flat$ , V, 7, I, Vre min., I, V $\flat$ .

Fig. 33.

G.M. Recuzati *Salve di Dio pontefice* batt. 20-21

The musical score consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a time signature of 8/8. The bottom staff is in bass clef. The lyrics are written below the staves. The word 'dolce' is written below the first two staves. The lyrics are: Vo- li del mon- do a- gli ul- ti- mi con-

Vo- li del mon- do a- gli ul- ti- mi con-

V. Bellini *Suoni la tromba e intrepido* batt. 1-2

The musical score consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a time signature of 8/8. The bottom staff is in bass clef. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: Suo- ni la trom- ba e in- tre- pi- do

Fig. 34.

A' (batt. 20-27)  
C (batt. 28-35)  
*Ritornello*  
(batt. 36-39)

*Voli del mondo agli ultimi*  
*Ergi nuov'are al dritto*  
*O terrore d'Egitto*

episodio con soli  
bassi (batt. 40-47)  
B (batt. 48-54)  
*Ritornello*  
(batt. 55-58)

*Là del Tarpeo sul vertice*  
*L'augel del Tebro invitto*  
*O terrore d'Egitto*

A" (batt. 59-66)  
C (batt. 67-74)  
*Ritornello*  
(batt. 75-78)

*Scampa de'lupi all'invido*  
*E nel fatal tragitto*  
*O terrore d'Egitto*

ponte modulante  
(batt. 78-88)  
coda (batt. 89-94)

*Astro ci sei di luce*  
*Salve*

assimilabile con la struttura A-A'-B-A' (o A").

A quale scopo, rileggere e analiticamente, un inno composto sull'onda dell'entusiasmo tributato ad un pontefice e sovrano, che di lì a poco - dalla data di stesura dell'inno a lui dedicato - si rivelerà tutt'altro che riformatore e promotore del Risorgimento? Inno oltretutto, musicato da un musicista ignoto, che supponiamo un amatore? Per chiarire, se ce ne fosse bisogno, qual era il rapporto esistente in quest'epoca tra produzione e consumo di un brano musicale, quale funzione sociologica assolvesse la musica, quale stretto nesso (anche nei tempi di realizzazione, con tutti i limiti del caso), legasse l'autore di un inno con il repertorio *in auge* del tempo, con i suoi potenziali fruitori, tra i quali compariva certamente l'autore stesso, poiché non c'erano barriere dettate da generi, finalità commerciali, spettatori appartenenti ad un determinato censo, o separati da un determinato grado di cultura musicale o non. Uno dei più illustri tra i nostri concittadini, Giuseppe Mazzini, di cui ricorre in quest'anno il bicentenario della nascita, aveva pubblicato nel 1835<sup>21</sup> la sua *Filosofia della musica*, nella quale si leggono contemporaneamente alcune idee del Romanticismo europeo e, al contempo la frattura esistente tra la cultura italiana e quella europea. Per il filosofo genovese l'aspirazione ad un'arte sociale si fonde con l'aspirazione all'arte come incarnazione dell'idea. La musica, in particolare tra le arti, appare come una tappa (Hegel), o come la tappa suprema nella realizzazione dell'idea (Schelling)<sup>22</sup>. Mazzini era quin-

di avverso alla frivolezza della musica operistica italiana del suo tempo, giudicata come una *distrazione*, e fautore di una sintesi tra il costume musicale tedesco e quello italiano, da cui dovrebbe originarsi un rinnovamento della musica stessa di portata universale, non solo nazionale. La polemica al melodramma, puro strumento di evasione, è ereditata dall'illuminismo, ma non mancano sfumature misticheggianti e romantiche: [...] *La musica sola favella comune a tutte le nazioni, ... è chiamata certo a più alti destini che non son quelli di trastullare l'ore d'ozio a un piccolo numero di scioperati... Questa musica, ... s'è rivelata onnipotente sugli individui e sulle moltitudini, ogni qualvolta gli uomini l'hanno adottata ispiratrice di forti fatti...: ogni qualvolta gli eletti ... , ricercarono in essa l'espressione la più pura... d'una fede sociale. Un inno di poche battute, ha creato in tempi vicino a noi la vittoria*<sup>23</sup>. In *Recuzati* non mancano le citazioni di coloro che secondo Mazzini avrebbero preannunciato (Bellini), ciò che il genio italiano (la sua opera è dedicata *all'Ignoto Numini*), avrebbe compiuto (probabilmente Verdi, che al tempo in cui Mazzini scrive era sconosciuto). Non si dimentichi inoltre che Mazzini apparteneva a quella categoria di amatori (era un chitarrista dilettante, come sappiamo da Aurelio Saffi), di cui faceva parte *Recuzati*. L'inno in questione è polifonico, è espressione collettiva, in cui, come avrebbe voluto Mazzini, il popolo si identifica, e la musica, al di là di giudizi estetici, è aderente al testo. Non sappiamo se, come in *Va pensiero*, vi è l'ingresso del *quarto stato*, per dirla con le parole di Fedele D'Amico<sup>24</sup>, ma indubbiamente si parla anche qui di *Lazio afflitto*, o di *popolo di schiavi, del vile le frodi* o di *greggia ignuda* come per la cattività babilonese degli Ebrei. La musica è rigeneratrice di energie liberatorie nella sofferenza (*patire virtù*): nel caso di *Salve di Dio pontefice*, Pio IX è il liberatore, *l'italico Mosè*, per cui *torna il valor degli avi e un popolo di schiavi risorge e stringe in fraterni nodi i popoli coi Re*, ma, da vero premier 'laico' ottocentesco il pontefice dovrebbe ergere *nuov'are al dritto*, e, supremo capo militare, *pastor tu sei, mai il fremito hai del leon di Giuda*. Non vorremmo contraddire gli storici risorgimentali che vedono prendere le distanze del pensatore Mazzini dall'elezione di Pio IX e dalla direzione moderata intrapresa dai sovrani riformatori e dall'ala aristocratico-borghese riformatore. Ma è indubbio che il testo preso in esame, pur probabile espressione di questa ala, contenga gli elementi adatti a *muovere il cuore*, e nella sua erudizione un po' di maniera, sia significante del popolo tutto, e da esso interpretato.

Paolo Paolini  
Via Pelio 8/12 - 16147 Genova

<sup>1</sup> Cfr. *La musica dei libri. Opere musicali dei secoli XIII-XIX della Biblioteca Universitaria di Genova. Catalogo*, a cura di O. Cartaregia, C. Farinella, G. Grigoletti, con un saggio di A. de Floriani e G. E. Cortese, Genova, Associazione Italiana Biblioteche - Sezione Ligure, 1996 (Biblioteche e Fondi librari in Liguria 9). Abbiamo escluso da questo elenco l'inno *A Giovanni Ruffini* di Cino Brizio su testo di Rocca, in quanto datato 1875, risorgimentale nello spirito, ma non nella datazione, che per gli altri inni è circoscritta agli anni 1847-1848 (n. 81 del suddetto catalogo) e *Addio all'Italia* di Moritz Strakosch (n. 443), in quanto trascrizione per pf. solo dell'inno a Pio IX composto da Gaetano Magazzari su testo di F. Meucci (n. 18).

<sup>2</sup> Non è certo mio compito in questa sede ricostruire le gesta del docente universitario, direttore della biblioteca dell'Ateneo genovese, pedagogista, mazziniano, patriota. Basti ricordare comunque il *Diario degli avvenimenti di Genova nell'anno 1848* a lui attribuito, pubblicato solo nel 1950 a cura del Comune di Genova, poichè avrebbe, in epoca monarchica, confutato le varie versioni ufficiali filo-sabaude fornite da Alfonso La Marmora (*Un episodio del Risorgimento italiano*, Firenze, P. Barbera, 1875), che, insieme a quella del 'traditore' dei moti, Cesare Leopoldo Bixio - autore, sotto lo pseudonimo di Eleuterio Crestofilo di *Un cenno della Rivoluzione di Genova* pubblicato nel 1849, Genova, tip. Como - influenzarono scritti successivi anche di 80 anni rispetto agli eventi narrati: M. DEGLI ALBERTI, *Alcuni episodi del Risorgimento Italiano*, Torino, Bocca, 1907; ID., *I prodromi della Rivoluzione di Genova nel 1849*, in "Nuova Antologia", gennaio 1910; C. CONTESSA, *Momenti tristi illuminati con diversa luce*, in "Miscellanea di studi storici in onore di Giovanni Sforza", Lucca, Baroni, 1918, pagg. 664-665; C. I. PETITTI di RORETO, *Sulla questione genovese*, in "Il Risorgimento", 25-27 aprile 1849, ripubblicato in appendice a ID., *Dagli albori della libertà al proclama di Moncalieri*, a cura di A. Codignola, Torino, Bocca, 1931. L'edizione del 1950 del *Diario* si basa sull'autografo conservato alla Civica Biblioteca Berio, la cui preziosa *Premessa bibliografica* è opera del citato Arturo Codignola.

<sup>3</sup> *Il canto degli Italiani*, titolo originale dell'*Inno nazionale* musicato da Michele Novaro, su testo di Goffredo Mameli, fu eseguito per la prima volta il 9 novembre 1847 a Genova, ma composto per la parte musicale a Torino, di getto, nello stesso modo irruente in cui Mameli stese i versi, con ripensamenti e correzioni, dopo la lettura che ne fu fatta in casa di Lorenzo Valerio. Cfr. A. G. BARRILI, *Come nacque l'Inno*, in *Il canto degli Italiani*, a cura di D. Alaleona, Roma, Tipografia Romana Cooperativa, 1924, cit. in R. IOVINO, *Michele Novaro e l'inno di Mameli* pag. 89, in *Fratelli d'Italia, Goffredo Mameli e Genova nel 1847* a cura di E. Costa, G. Fiaschini, L. Morabito, con uno scritto del Presidente della Repubblica, Genova, Comune di Genova, 1998, (Quaderni dell'Istituto Mazziniano 8); appartiene allo stesso volume il ponderoso contributo di E. COSTA, *Goffredo Mameli e Genova nel 1847*, che a p. 177 (vedi anche nota 12 p. 185) retrodata la prima esecuzione al 9 novembre in disaccordo con Barrili e gli altri storici della tradizione (tra cui Bersezio), basandosi su una testimonianza coeva di G. B. Fraschini che scriveva a Lamberti a Parigi il giorno successivo, cit. in *Protocollo della Giovine Italia (Congrega Centrale di Francia)*, Imola, Cooperativa Tipografico-editrice P. Galeati, 1922, vol. VI p. 220.

<sup>4</sup> Così recita infatti il verbale del Consiglio dei Ministri del 12 Ottobre 1946: "Si proporrà schema di decreto col quale si stabilisca che provvisoriamente l'inno di Mameli sarà considerato inno nazionale", cit. da M. BENEDETTI, *Divagazioni sulla musica del Risorgimento*, in F. DELLA PERUTA, M. BENEDETTI, C. SILLITTI, *Suona la tromba. Verdi, la musica e il Risorgimento*, Genova, Comitato delle Celebrazioni Verdiane, 2001, (Quaderni dell'Istituto Mazziniano 10), nota 33, p. 72.

<sup>5</sup> Le riforme furono concesse da Carlo Alberto il 29 Ottobre 1847: cfr. E. COSTA, *Goffredo Mameli e Genova nel 1847* nel cit. *Fratelli d'Italia* pag. 177 e nota 1 p. 211.

<sup>6</sup> Il 10 dicembre 1847 veniva festeggiata la definitiva cacciata degli austriaci presso il Santuario di N. S. di Loreto in Oregina; la rivolta di G. B. Perasso detto *Balilla* era iniziata oltre sei mesi prima, in un mese (maggio) e in un anno (il '46) politicamente meno favorevole alle commemorazioni. Anche in

questa occasione vennero eseguiti inni ai sovrani riformatori (Carlo Alberto, Pio IX), ma come ormai avveniva da un mese anche l'ormai popolare *Fratelli d'Italia*, il cui giovane autore, Mameli, noto ormai al di fuori del Regno di Sardegna, fu scelto come vessillifero per portare il tricolore in corteo; cfr. G. MAMELI, *La vita e gli scritti*, a cura di A. Codignola, Ediz. del Centenario, Venezia, La Nuova Italia, [1927], vol. I, p. 125.

<sup>7</sup> Gian Enrico Cortese, esperto conoscitore della musica ligure, lo definisce nostro concittadino e "articolista attivo verso il 1840" nella nota 43 a pag. XXIX dei *I Pentagrammi di Giano - Confronto fra la musica genovese e il fondo della Biblioteca Universitaria di Genova*, saggio introduttivo al già cit. *La musica dei libri* a cura di O. Cartaregia, C. Farinella, G. Grigoletti.

<sup>8</sup> Michele Novaro nacque a Genova il 23 dicembre 1822 e morì nella città natale il 21 ottobre 1885; fu attivo a Torino come tenore e maestro di coro al teatro Regio all'epoca della composizione del *canto degli Italiani*; fondò nel 1864 a Genova una Scuola popolare gratuita di canto. Nella nostra città gli è dedicata una via (traversa a via Paolo Giacometti) in S. Fruttuoso.

<sup>9</sup> Testo musicato dal più celebre piemontese Luigi Felice Rossi (Brandizzo, To, 27 luglio 1805 - Torino, 20 giugno. 1863), allievo di padre Mattei a Bologna e Zingarelli al Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli. Fu didatta, traduttore di opere teoriche, compositore di molta musica sacra e collaborò alla parte musicale della *Nuova Enciclopedia popolare italiana* della Casa editrice Pomba (Torino, 1866, 4<sup>a</sup> ed.) e al *Dizionario della lingua italiana* (1865-1879 sempre per i tipi dell'ed. Pomba) dell'amico Niccolò Tommaseo. Cfr. l'omonima voce di R. COGNAZZO sul *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le Biografie*, vol. VI, p. 443, Torino, UTET, 1988. Per un approfondimento si consiglia la lettura di P. BASSI, C. ARIAGNO, *L. F. Rossi*, Torino, Centro Studi Piemontesi, Istituto per i Beni musicali in Piemonte, 1994, (*Il Gridelino*, Quaderni di Studi Musicali 14). La prima è autrice di un accurata biografia, la seconda di un catalogo completo del compositore piemontese.

<sup>10</sup> Antonio Cagnoni (Godiasco, PV, 8 febbraio 1828 - Bergamo, 30 aprile 1896) collaborò con librettisti di fama come Felice Romani e Antonio Ghislanzoni, sostituendo nel 1873 Carlo Coccia a Novara come direttore del Civico Istituto Musicale "F. Brera" e nel 1887 Amilcare Ponchielli come maestro di cappella a S. Maria Maggiore di Bergamo. Anche qui cfr. l'omonima voce di R. COGNAZZO sul cit. *DEUMM*, vol. II, p. 45, Torino, UTET, 1985.

<sup>11</sup> Anch'egli genovese, compositore e cantante (inizi sec. XIX - 1870?); cfr. ancora G. E. CORTESE, *I pentagrammi di Giano*, cit. in *La musica dei libri*, cit. nota 43 p. XXIX.

<sup>12</sup> Pianista e compositore, nato a Genova il 22 ottobre 1819 e scomparso nel capoluogo ligure il 14 febbraio 1865.

<sup>13</sup> Gaetano Magazzari visse a Torino e a Milano, ma nacque a Bologna intorno al 1808 e morì a Roma il 27 marzo 1872.

<sup>14</sup> Giuseppe Novella, genovese (inizi sec. XIX - 1859) fu fondatore di una Società filarmonica e di una Scuola di Musica; cfr. ancora il saggio introduttivo di G. E. CORTESE cit. , in *La musica dei libri* cit. . Di Novella troviamo anche interessanti informazioni biografiche in C. SILLITTI *Catalogo del Fondo musicale custodito nell'Archivio del Museo del Risorgimento di Genova*, appendice del cit. *Suona la tromba*, p. 89.

<sup>15</sup> Luigi Venzano (1815-1878), violoncellista e docente per lungo tempo dell'Istituto di Musica di Genova. Cfr. ancora G.E. CORTESE cit. , in cit. nota e p. cit.

<sup>16</sup> Cfr. W. T. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973, §105.4: i Romantici trassero le forme metriche da componimenti neoclassici di Monti, Pindemonte e Foscolo "per le loro odi di argomento religioso o patriottico, ma le chiamarono con un nome nuovo: *inno* come si vede in Manzoni, Mameli, Giusti e Carducci".

<sup>17</sup> Giuseppe Gabetti (Torino, 4 maggio 1796- La Morra CN 22 gennaio 1862) direttore di banda, violinista, direttore dell'Orchestra dei balli del Teatro Regio di Torino.

<sup>18</sup> Cfr. E. FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980.

- <sup>19</sup> Vedi a questo proposito l'ormai datato ma ancora imprescindibile R. MONTEROSSO, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Vallardi, 1948, in particolare il corposo cap. V che consta di circa 80 pp. dedicate al compositore parmense.
- <sup>20</sup> Oltre alla già citata opera di E. FRASSONI, *Due secoli di lirica a Genova*, si segnala per ulteriori informazioni sui teatri genovesi *I palcoscenici della lirica*, a cura di R. Iovino, I. Aliprandi, S. Licciardello, K. Tocchi. Genova, SAGEP, 1993.
- <sup>21</sup> G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, a cura di M. De Angelis, Firenze, Guarnaldi, 1977.
- <sup>22</sup> E. FUBINI, *L'Estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 3<sup>a</sup> ed. 1987, p. 167.
- <sup>23</sup> G. MAZZINI, *op. cit.*, p. 45.
- <sup>24</sup> F. D'AMICO, *Verdi e il quarto stato*, in *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1972, p. 298.