

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

Dipartimento di Filosofia

Dottorato in Filosofia della Comunicazione e dello Spettacolo - Ciclo XXIII

Campo di ricerca: Filosofia e teoria del Cinema, del Teatro e della Musica

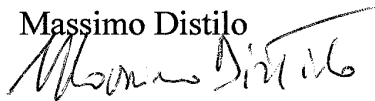
A. A. 2009-10

L-ART/07

**GLI ALBORI DELLA CANZONE NAPOLETANA
MODERNA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO:
GUGLIELMO COTTRAU ED ALTRE FIGURE PROTAGONISTE**

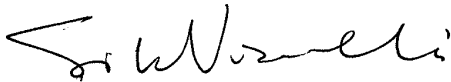
Tesi di

Massimo Distilo



Tutor

Prof.ssa Silvia Vizzardelli



Coordinatore

Prof. Roberto De Gaetano



I.

Lo stato della ricerca

Spulciando i libri che si occupano di canzone napoletana, una cosa che colpisce immediatamente è la scarsità generalizzata, tranne che in rari casi, di riferimenti veri e propri ai testi musicali. Per gran parte degli studiosi la canzone napoletana è rappresentata soprattutto dal testo verbale, dalle parole; la musica viene vista come un fatto di secondo ordine, quasi un orpello, la cui presenza o meno non sembra essenziale all'illustrazione del fenomeno che, bene o male, resta però di carattere eminentemente musicale.

Provando ad individuare i motivi di una tale vistosa lacuna, ci si potrebbe indirizzare verso il carattere di "intrattenimento" con cui questa forma musicale è stata per lungo tempo marchiata, cosa che le ha impedito di assurgere in tempi brevi al rango di vera e propria espressione artistica riconosciuta. Aggiungendo l'ambiguo confine fra musicologia ed etnomusicologia entro il quale essa viene solitamente collocata e la relativamente recente affermazione in Italia di queste branche di studi, si può comprendere come, a distanza di quasi due secoli dal suo nascere, la canzone napoletana non abbia ancora rappresentato, se non in pochi casi, un allettante campo per una ricerca davvero approfondita che avesse il fine di sviscerare le modalità della sua nascita, della sua clamorosa affermazione internazionale e dell'eco che suscita tuttora, sia pure con modalità ed in misura diversa rispetto al passato.

Gli studi anteriori alla seconda guerra mondiale

Il vezzo di considerare di non particolare pregnanza l'aspetto squisitamente musicale è da ascrivere sia alla bibliografia recente e relativamente recente che a quella più antica. In una delle prime opere sull'argomento, curata da Gaetano Amalfi,¹ si afferma: «[Guglielmo Cottrau] credo debba intendersi essere piuttosto autore della musica che delle parole, evidentemente di origine popolare, quantunque anche la musica molto abbia attinto alla vena del popolo». L'aspetto musicale sembra essere considerato non proprio primario per gli studiosi dell'epoca: in genere autore della canzone è considerato colui che ne ha scritto le parole. In questa occasione, con una visione di

¹ G. Amalfi, *La canzone napoletana*, Priore, Napoli, 1909, p. 45

derivazione forse romantica, autore viene considerato il *popolo* in generale. Più avanti G. Amalfi² scrive: «La storia della canzone napoletana [...] dovrebbe farsi da chi, al tempo stesso, fosse un esteta, un letterato, per le parole, e un musicista. Quindi esaminare: prima la *poesia* (il manichino), poi la *musica* (il vestito che lo copre, le pieghe del pannello, la veste, etc.), indi l'*esito*, per fama, per giornali coscienziosi, non interessati, [...]». Dunque, secondo questa visione delle cose, sarebbe il caso di prendere in considerazione in primo luogo la poesia che rappresenterebbe il nocciolo della canzone, il corpo, e solo dopo la musica che sarebbe così un qualcosa di sovrapposto e sostituibile come i vestiti su un manichino.

Anche nei lavori di Maria Ballanti³ ed Aniello Costagliola⁴ non ci si discosta molto da questa linea e l'attenzione è sempre prevalentemente direzionata sugli aspetti poetici, con frequenti citazioni di versi. Dei contenuti specificamente musicali quasi nessuna traccia. Il lavoro della Ballanti si segnala però per una certa attenzione verso le figure di Guglielmo Cottrau e di suo figlio Teodoro che vengono riconosciuti di fondamentale importanza, nella loro qualità di compositori, arrangiatori ed editori, per il primo affermarsi della canzone. Come vedremo, la cosa non è invece del tutto scontata per buona parte del resto della bibliografia.

Specie agli albori dell'affermazione di questa forma musicale, capitò che gli stessi compositori involontariamente favorissero con il loro comportamento un atteggiamento improntato alla magnificazione del testo piuttosto che della musica. Memorabile il caso di Guillaume Cottrau e Francesco Florimo che sulle parole di *A core a core cu Raziella mia* elaborarono melodie lontanissime l'una dall'altra, incentivando così la propensione a concepire il testo verbale, piuttosto che la musica, come l'elemento distintivo della canzone. Si sono però verificati anche casi, sia pure in diverso contesto, di uguale musica su diverse parole. Accadde con le canzoni di risposta a *Te voglio bene assaje*, la quale ebbe un successo straordinario ed era cantata notte e giorno in tutti gli angoli più riposti della città e dei dintorni. Sul motivo di questa canzone furono successivamente confezionati un notevole numero di brani con testi diversi che esprimevano il fastidio per il dover sentire e risentire continuamente in giro per Napoli sempre lo stesso ritornello canoro.

Nel corpus bibliografico della canzone napoletana non molto semplice è individuare quali siano le notizie effettivamente di prima mano e che abbiano una base documentale solida. Frequente è la riproposizione di luoghi comuni basati su affermazioni non documentate, o false, o interpretate

² G. Amalfi, *op. cit.*, p. 73

³ M. Ballanti, *La canzone napoletana*, Melfi & Gioele, Napoli, 1907

⁴ A. Costagliola, *Napoli e la sua canzone*, Nuova Antologia, Roma, 1909

a proprio uso e consumo, apparse in pubblicazioni anteriori. Questo tipo di errori può essere dovuto al fatto che non ci si è curati di consultare i testi originali ma ci si è limitati a riportare un qualcosa di seconda mano già erroneo, oppure perché si è voluto leggere nel testo originale ciò che magari si desiderava vedere scritto. Ha fatto scuola e storia in tal senso la famosa manipolazione perpetrata da Salvatore Di Giacomo sulla “copiella” del testo della canzone *Michelemmà*. Di Giacomo, convinto, magari in buona fede, che la canzone fosse del pittore napoletano Salvator Rosa, vissuto nel ‘600, per accreditare tale tesi creò e fece circolare un vero e proprio falso di una presunta antica copiella di tale canzone nella quale, oltre al testo verbale e a un disegno illustrativo, era riportato il nome del presunto autore. La canzone è inserita in una pubblicazione di Di Giacomo⁵ e solo alcuni anni dopo, nel 1911, Benedetto Croce, nei suoi *Saggi sulla letteratura italiana del ‘600*,⁶ ufficializzava la falsificazione affermando «che la canzonetta *Michelemmà* è attribuita al Rosa senza fondamento alcuno, e che il facsimile di vecchia stampa, nel quale è presentata, è una scherzosa invenzione dello stesso Di Giacomo.»

L’equivoco risale con ogni probabilità al 1770, quando l’inglese Charles Burney, compositore e storico della musica, acquistò a Roma un album di brani musicali che aveva, come introduzione ad uno di essi, l’indicazione: “Le seguenti arie sono di Salvator Rosa, parole e musica”. Qualche tempo dopo Burney, tratto in inganno da questa scritta, in una sua opera avallò questa inconsistente leggenda. In seguito altri musicologi si accorsero che, all’interno dell’album, gran parte delle composizioni erano di epoca successiva e solo pochissime composizioni, solo per la parte poetica, erano attribuibili a Salvator Rosa.⁷

A Di Giacomo va ricondotta anche l’arbitraria attribuzione a Donizetti, senza adeguata base documentale, della musica di *Te voglio bene assaje*, così come l’affermazione che la stessa canzone fosse apparsa per la prima volta al concorso di Piedigrotta del 1835. Diversi studiosi di epoca successiva, a cominciare da Ettore De Mura,⁸ si incaricarono di smentire tali tesi.

La cosa che colpisce è la disinvoltura con la quale Di Giacomo, prestigioso autore di testi di canzoni napoletane di successo, confeziona la falsa copiella, la pubblica pure tranquillamente in una sua opera in cui sostiene la propria tesi palesemente infondata, il tutto buttandosi dietro le spalle

⁵ S. Di Giacomo, *Piedigrotta for ever*, Melfi e Gioele, Napoli, 1901

⁶ B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del ‘600*, Laterza, Bari, 1911, p. 340

⁷ Cfr. in proposito: V. Paliotti, *Storia della canzone napoletana*, Newton Compton, Roma, 1992, pp. 27-28, ed. orig. 1958; R. De Simone, *Disordinata storia della canzone napoletana*, Valentino, Ischia, 1994, p. 34.

⁸ E. De Mura, *Enciclopedia della canzone napoletana*, Il Torchio, Napoli, 1969

un'onestà intellettuale di base che dovrebbe contraddistinguere chi si occupa di ricerche culturali. Se un personaggio come Di Giacomo che, nell'ambito della canzone napoletana ha goduto, anche giustamente, di una fama e di un prestigio riconosciuti, si è tranquillamente imbarcato in un'operazione di falsificazione storica, quante saranno le notizie non accreditate e superficiali che sono circolate e circolano ancora nell'ambito della bibliografia sulla canzone napoletana?

Per quanto concerne l'utilizzo dei testi musicali, nel limitato numero di casi in cui nelle opere c'è una presa in considerazione degli stessi, in genere, anche per i brani più antichi, ci si rifà ad edizioni sempre molto successive che costituiscono di fatto una rielaborazione, anche melodica, di quelle che erano le versioni originarie. Accade così nella *Storia della Canzone Napoletana* di A. Fierro e AA.VV. (1994)⁹, la quale riporta integralmente un elevato numero di spartiti anche di canzoni antiche. Il riferimento principe sono i tre volumi de *l'Eco di Napoli*,¹⁰ apparsi fra il 1877 ed 1883 ad opera di Vincenzo De Meglio per le edizioni Ricordi. Lo stesso succede per gran parte degli stralci di brani riportati nella *Storia della Canzone Napoletana* di Vittorio Paliotti,¹¹ riveduta e ristampata varie volte, anche di recente, nel corso degli anni, ma la cui edizione originaria data 1958. Le trascrizioni di De Meglio di un numero elevato di brani, ben 150, hanno costituito a lungo, e continuano a costituire ancora adesso, il punto di riferimento principale anche per i brani più antichi, pur se non di rado la loro linea melodica è stata sensibilmente modificata rispetto alle versioni originali che sono in genere anteriori di un tempo compreso fra i quaranta e i sessanta anni.

Le canzoni di De Meglio, tranne che in un numero contenuto di casi non riguardanti quelle più antiche, non riportano né l'autore del testo né quello della musica o, alcune volte, solo uno dei due. Questa raccolta, ancora in commercio dopo 130 anni, è quella che più facilmente ci si può procurare. La si può tuttora acquistare o ordinare tranquillamente nei principali negozi di musica o via internet. Dai vizi originari di questa edizione sono derivati un buon numero di equivoci sulla storia della canzone napoletana. Eppure la raccolta Ricordi curata da De Meglio, per un gran numero di canzoni, è basata su quella, apparsa nel 1865 per le edizioni Cottrau, che raccoglieva tutti i brani composti o elaborati da Guglielmo Cottrau.¹² In quella edizione tutti i 113 brani che ne facevano parte erano attribuiti a Guglielmo Cottrau. Perché De Meglio e Ricordi, appena una

⁹ A. Fierro, AA.VV., *Storia della Canzone Napoletana*, Torre, Napoli, 1994.

¹⁰ V. De Meglio, *Eco di Napoli. 150 Canzoni popolari napoletane*, tre voll., Ricordi, Milano, 2007 (ed. orig. 1877 e seg.)

¹¹ V. Paliotti, *Storia della Canzone Napoletana*, op. cit.

¹² *Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*, Regio Stabilimento Musicale di Teodoro Cottrau, Napoli, 1865.

quindicina di anni dopo, sembrano avere una specie di allergia a far comparire il nome di questo autore davanti alla musica di qualsiasi canzone? La cosa è davvero sorprendente, perché il silenzio totale si verifica non solo nei confronti di Guglielmo, ma pure di Teodoro: anche il brano *Santa Lucia*, del quale l'attribuzione a Teodoro Cottrau è stata da sempre indiscussa, vi compare del tutto anonimo sia in relazione al testo che alla musica.

Il vero problema potrebbe essere che, quando comparvero le prime edizioni Ricordi dell'opera di De Meglio (1877), lo *Stabilimento Musicale Partenopeo* di Teodoro Cottrau era ancora attivo. Teodoro muore solo nel 1879 e la casa editrice cessa del tutto la sua attività molti anni dopo. Far comparire il nome Cottrau, una ditta concorrente che a Ricordi probabilmente faceva ancora paura, sia pure di striscio e solo come autore di un brano, non era forse consigliabile. Il silenzio su Cottrau non è così solo una sorta di "congiura" bibliografica, come giustamente indicato da Laura Calella,¹³ ma anche "tipografica". E' una specie di silenzio mediatico paragonabile a quello che può verificarsi oggi quando un gruppo di importanti televisioni o giornali decide di ignorare un evento.

Il nome di Cottrau è così quasi ignorato da molti studi sulla canzone napoletana, a cominciare da Di Giacomo che, pur scusandosi in seguito in un articolo di tale trascuranza,¹⁴ ha di fatto costituito un riferimento essenziale per i lavori successivi di altri autori che hanno così continuato a ricercare le origini della canzone napoletana in oscuri e mitici eventi collocati nella notte dei tempi. Fino al 1885, data della pubblicazione delle *Lettres d'un mélomane*,¹⁵ come si deduce dalle contemporanee recensioni sull'opera¹⁶ e come messo in evidenza anche da Laura Calella,¹⁷ solo pochi mettevano in dubbio il ruolo fondamentale che Guglielmo Cottrau aveva esercitato nell'affermazione della canzone napoletana. Sono proprio quelli gli anni decisivi in cui si determina il destino della storiografia della canzone, che ripiega verso direzioni tendenti a farne risaltare sostanzialmente più il ruolo di supporto a tutta una serie di operazioni di tipo commerciale che hanno come fine la promozione e il lancio della canzone e di ciò che gira attorno ad essa, rispetto al reale accertamento della verità storica.

¹³ L. Calella, *Guglielmo Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*, tesi di laurea, Facoltà di Musicologia, Univ. Di Pavia, p. 20.

¹⁴ S. Di Giacomo, *La gloriosa canzone di G. Cottrau*, in «Orfeo», 10 settembre 1910, p. 2.

¹⁵ *Lettres d'un mélomane pour servir de document à l'histoire musicale de Naples de 1829 à 1847*, Napoli, Morano, 1885.

¹⁶ "Giudizi dei giornali", in *Guglielmo Cottrau, Lettere di un melomane con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, a cura di M. Distilo, Laruffa, Reggio Cal., 2010, pp. 145-164.

¹⁷ L. Calella, *op. cit.*, pp. 20-21.

E' del 1881 la breve biografia di Cottrau, apparsa per i tipi della Marghieri di Napoli, ad opera di Edoardo Cerillo che usa lo pseudonimo di Lylircus.¹⁸ In questo libro i meriti di Guglielmo Cottrau, ed anche di Teodoro, riguardo la creazione e diffusione della canzone napoletana sono messi adeguatamente in risalto. Cerillo si spinge fino a fare, verso la fine del libro, il seguente esempio musicale in relazione all'inizio melodico di un certo numero di arie napoletane di Cottrau:



Non meno di cinque canzoni, sostiene Cerillo, cominciano con questo tema e ne elenca, nell'ordine, anche i titoli: *Fenesta vascia*, *Antonià*, *Mme donaste nu milo muzzecato*, *S'è aperta na cantina*, *Fenesta che lucive e mmo non luce*.¹⁹ La cosa è sostanzialmente vera. Solo a lasciare un po' perplessi è l'inserimento fra le canzoni con inizio comune, addirittura al primo posto, di *Fenesta vascia*. L'edizione del 1865 di tale canzone, dunque risalente ad appena quindici anni prima, apparsa nella *Raccolta completa della canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau* (edita dallo Stabilimento Musicale Partenopeo di Teodoro Cottrau),²⁰ conformemente all'edizione del 1824,²¹ ha un inizio melodico con intervalli piuttosto diversi.



A parte, ovviamente, la differenza di tonalità rispetto all'esempio indicato da Cerillo, dalla terza nota in poi l'andamento melodico è diverso, pur restando ascendente. C'è un procedere di tipo cromatico che non consentirebbe di inserire il brano, nel gruppetto di esempi proposti, addirittura al primo posto. Tutto lascia pensare che, già nel 1881, Cerillo non si rifacesse tanto alle edizioni dello Stabilimento Cottrau per la consultazione delle musiche, ma piuttosto al primo volume della raccolta *Eco di Napoli* di De Meglio edito da Ricordi,²² che aveva visto la luce già nel 1877, e nel

¹⁸ E. Cerillo (Lylircus), *Ricordi biografici napoletani: Guglielmo Cottrau*, Marghieri, Napoli, 1881.

¹⁹ E. Cerillo (Lylircus), op. cit., in *Guglielmo Cottrau, Lettere di un melomane con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, op. cit., pp. 212-213.

²⁰ *Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*, op. cit.

²¹ *Passatempi Musicali*, Fasc. I, Girard, Napoli, 1824.

²² V. De Meglio, *Eco di Napoli. 150 Canzoni popolari napoletane*, op. cit.

quale il brano *Fenesta vascia* è melodicamente modificato proprio nei termini in cui è presentato da Cerillo. In questo stesso primo volume compaiono anche *Antonìa* e *Fenesta che lucive*.

Sono questi gli anni in cui, morto Teodoro, il predominio tipografico passa nelle mani di Ricordi e le vecchie edizioni di Girard-Cottrau vengono progressivamente dimenticate. Le versioni delle canzoni che De Meglio aveva curato per la casa milanese sono quelle che circolano e che di fatto costituiscono anche il riferimento filologico per quei pochi studi che, sia pure di sfuggita, prendono in considerazione i testi musicali. Il predominio tipografico prelude a quello che sarà il successivo predominio bibliografico. Se gli autori, pur rifacendosi alle partiture di Ricordi, tengono ancora in alta considerazione la figura di Guglielmo Cottrau, come nel caso di Cerillo, ciò non accadrà per lungo tempo.

Documento della situazione storiografica ancora ambivalente è pure un'opera di Giovanni Masutto del 1884, *Maestri di musica italiani del sec. XIX*,²³ pubblicata quindi ancor prima delle *Lettres d'un mélomane* che sono dell'anno successivo, nella quale si scrive testualmente riguardo a Guglielmo Cottrau: «Il suo nome si rese notissimo per la pubblicazione delle *Canzoni* napoletane, che divennero popolari, non solo a Napoli, ma per l'intera Italia, e furono cantate in tutto il mondo. Il principale merito artistico di Guglielmo Cottrau è la sua facoltà assimilatrice, colla quale egli concretò la nenia popolare, vaga, indeterminata, incerta, nella *canzone*, assoggettandola al ritmo e alla quadratura. E' così che trascrisse, modificò e compilò informi cantilene popolari, dando loro forma di canzone. Però molte altre egli ne creò di sana pianta, e non meno pregevoli delle prime; per queste ultime egli scriveva nell'istesso tempo e la musica e le parole. Queste canzoni, trascritte o inventate, vennero in luce successivamente nel 1825-27-29 nei *Passatempi musicali*.²⁴»

Guglielmo Cottrau è quindi fino a questo momento considerato il padre della canzone napoletana. Ma la sua fortuna bibliografica, dopo la perdita del predominio tipografico, non durerà ancora a lungo. A contribuire a generare una fama negativa nei confronti di Guglielmo Cottrau, saranno anche alcuni errori del figlio Teodoro che, nell'ansia di combattere la pirateria e di assicurarsi i diritti sulle canzoni del padre che gli venivano contestati, finirà per favorire la circolazione di un'immagine di Guglielmo come appropriatore di opere altrui e maneggiatore di cose editoriali. Esempio è il caso dell'arietta siciliana *Nici mia comu si fa* la quale, nella sua prima uscita nel 1824 all'interno del primo fascicolo dei *Passatempi musicali*, veniva attribuita a

²³ G. Masutto, *Maestri di musica italiani del sec. XIX*, Cecchini, Venezia, 1884, pp. 55-56.

²⁴ *Passatempi Musicali*, Girard, Napoli, 1824-25.

Sarmiento; circa quarant'anni dopo, nel 1865, all'interno della *Raccolta completa della canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*, viene invece attribuita appunto a Guglielmo Cottrau. La raccolta del 1865 curata da Teodoro, che attribuiva frettolosamente, senza adeguati discernimenti, un insieme di ben 113 brani a Guglielmo, contribuì così a diffondere una cattiva nomea agli stessi Cottrau. L'eccessiva prudenza di Guglielmo, che per lungo tempo non associò il suo nome alle canzoni napoletane, sommata all'eccessiva foga attributiva di Teodoro, finirono per fare il gioco di coloro che avevano tutto l'interesse a che lo Stabilimento Musicale Partenopeo dei Cottrau, che in passato aveva esercitato un dominio editoriale quasi incontrastato, non costituisse più una minaccia concorrenziale di una qualche consistenza.

Inizia così il lungo periodo di silenzio sul ruolo svolto dai Cottrau, in particolare da Guglielmo, nell'ambito della creazione e diffusione della canzone napoletana. Come detto, gran parte della bibliografia si nutrirà, da questo momento in poi, di luoghi comuni. Come evidenziato da Laura Calella,²⁵ si è trattato forse di una specie di "rimozione" che la bibliografia ha attuato, consapevolmente o meno, davanti alla semplice ipotesi che a dare il via all'emblema della napoletanità fosse stato un francese, cosa che avrebbe messo in crisi non solo un "mito", ma anche l'identità di un popolo abituato a riconoscersi come diverso dagli altri, ovvero per natura poeta e musicista. Da qui l'oscuramento bibliografico e la quasi demonizzazione della figura di Cottrau visto come «nu forestiero ricco, dotto e putente» nella cui casa venivano modificate arbitrariamente le versioni originali delle canzoni.²⁶

Il mito si nutriva così, all'interno di gran parte della bibliografia successiva, di luoghi comuni triti e ritriti. Questo atteggiamento sarà prevalente per più di un secolo ed arriverà a permeare di sé, in una maniera a dir poco singolare, anche opere recenti o recentissime. Per lungo tempo le ricostruzioni storiche di Di Giacomo costituiranno il punto di riferimento essenziale e saranno accettate e riproposte in maniera quasi del tutto acritica da molti studiosi di epoche successive. A questo atteggiamento ha probabilmente anche contribuito la legittimazione ufficiale che Benedetto Croce, nei suoi saggi, aveva in un certo senso effettuato di Di Giacomo come poeta "libero", in opposizione al vecchio realismo dialettale di Ferdinando Russo che risultava così perdente in tale confronto. Per Croce non si richiede al poeta di essere «esatto e storico riproduttore della vita e del carattere di quel popolo di cui adopera il dialetto», né di impiegare una lingua

²⁵ L. Calella, *op. cit.*, p. 21.

²⁶ L'affermazione è attribuita a Raffaele Sacco, autore del testo di *Te voglio bene assaje* (L. Calella, *op. cit.*, p. 102).

codificata: basta che essa corrisponda alla sua personale visione. Croce forniva così una sorta di autorevole avallo critico a Di Giacomo, che era stato accusato di avere adulterato il dialetto e di avere procurato un'infedele ed evasiva rappresentazione del mondo napoletano.²⁷

L'avallo di Croce a Di Giacomo penalizzava fortemente Ferdinando Russo, poeta che era da molti avvertito come il paladino della napoletanità che si sentiva defraudata, sia dalla nuova e sconcertante poesia di Di Giacomo, che dagli sventramenti edilizi (come per esempio quelli del quartiere di Santa Lucia abbattuto dalla speculazione per edificarvi la scenografica via Caracciolo) del nuovo governo italiano che stavano cancellando la stessa identità napoletana.²⁸ Ecco un esempio del tipo di poesia praticata da Russo (da *'O Luciano*²⁹ d' *'o Rre*):

Addò se vére cchiù, *Santa Lucia*?
Addò sentite cchiù l'addore 'e mare?
Nce hanno luvato 'o mmeglio, 'e chesta via!
N'hanno cacciato anfino 'e marenare!
E pure, te facea tant' allegria,
cu chelli bancarelle 'e ll'ustricare!
'O munno vota sempe e vota 'ntutto!
Se scarta 'o bello, e se ncuraggia 'o brutto! [...]

Si tratta di una poesia che rivanga un qualcosa che si è perso. Anche il dialetto è diverso rispetto a quello usato da Di Giacomo, che si muove invece su posizioni di sostanziale accettazione del presente, di cui vuole godere qui e ora (da *Dint' 'a villa*):

Mare, liscio e turchino,
addò pare nchiuvata
ncopp' a ll' acque na vela
ianca, ca s'è fermata;

cielo, celeste cupo,
ca 'int' a st' acque te mmire;
e tu, viento liggiero,
ca mme puorte 'e suspire [...]

Il dualismo Russo/Di Giacomo è sostanzialmente una forma di rappresentazione di quelli che saranno i due fondamentali modi di porsi dell'opinione pubblica napoletana di fronte alla nuova Napoli postunitaria che in tutte le sue componenti, canzoni comprese, deve fare i conti con la nuova

²⁷ F. Brevini, a cura di, *La poesia in dialetto*, Mondadori, Milano, 1999, vol. III, p. 3166.

²⁸ F. Brevini, *op. cit.*, vol. II, p. 3036.

²⁹ Marinaio abitante nel quartiere di Santa Lucia.

situazione politica. Cottrau, come Russo, è individuato come immagine di una Napoli capitale che ancora di fatto non accetta le trasformazioni del presente. Il dialetto ortodosso ed i temi poetici di Russo si differenziano in modo evidente rispetto ai temi e all'idioma napoletano di Di Giacomo che non di rado sconfinava verso l'italiano. Cottrau, in parallelo, è percepito, dal punto di vista musicale, come il rappresentante di un mondo estraneo a quello attuale, in cui i baricentri della vita editoriale e musicale si sono spostati altrove e in cui il ruolo di Napoli e della sua canzone deve essere ricostruito su altre basi.

L'avallo crociano a Di Giacomo, nel confronto tra questi due mondi, dà una spinta importante anche nella direzione di un sostanziale cambiamento nel modo di concepire la canzone napoletana che ora diventa "d'autore" e nella quale un lirismo che, pur partendo dai luoghi della napoletanità, sostanzialmente se ne pone al di sopra e al di fuori, ha la meglio sugli elementi localistici che erano invece più presenti nel nucleo originario. Le ripercussioni di tutto ciò sulla bibliografia della canzone sono notevoli e, di riflesso, fino ad oggi se ne possono percepire i risultati. Come messo in evidenza da Laura Calella,³⁰ le "invenzioni" di Di Giacomo diventano, nella storiografia successiva, dati di fatto. Il 1835 diventa così ufficialmente l'anno di nascita della canzone napoletana e del concorso di Piedigrotta perché, a detta di Di Giacomo, in quell'anno ci sarebbe stato il lancio di *Te voglio bene assaje*, la cui musica lo stesso Di Giacomo attribuisce arbitrariamente a Donizetti.

Le premesse poste in quel periodo decisivo per la bibliografia della canzone, ovvero gli anni Ottanta dell'Ottocento, hanno fatto valere le loro linee direttive fino ad oggi in una consistente parte degli studi sull'argomento. In un libro del 1955³¹ si effettua, partendo da molto lontano, tutta una ricostruzione delle premesse, anche filosofiche, che sono alla base dell'affermazione della poesia di Di Giacomo. Si tratta di una ricostruzione che, pur discutibile in alcuni presupposti e nei toni in parte retorici, esemplifica in modo netto la doppia direzione che prende da questo momento la canzone napoletana. Essa di fatto si biforca e le due Napoli, una popolare e realistica, l'altra più intellettuale e fantastica, rischierano di non incontrarsi più.

«Le teorie estetiche hegeliane e giobertiane - scrive Venci - ebbero in Napoli larga diffusione e resero agevole la conoscenza esatta di Kant. In seguito il De Sanctis [...] parlando dell'arte e della poesia così si esprime per questa: "La poesia s'inizia nella figura, la quale di mano

³⁰ L. Calella, *op. cit.*, p. 98.

³¹ A. Venci, *La canzone napoletana nel tempo, nella letteratura, nell'arte*, Guida, Napoli, pp. 102-103.

in mano s'innalza a ciò che di più spirituale è nella forma. Così balzan fuori i sentimenti e le idee, non in sé, nella loro natura, ma come implicati nella figura, e come effetti dalla figura prodotti sul contemplante, sul poeta". Queste nuove teorie producono il loro movimento anche nell'arte.[...] Le teorie estetiche [...] hanno una non lieve influenza sull'animo sensibile del giovane studente Salvatore Di Giacomo. [...] Egli scende nel popolo napoletano a cercare la fonte della sua poesia, e, quale poeta vero, rivela nella sua arte l'animo di esso nel tempo in cui vive e ne esprime i sentimenti che balzan fuori dai personaggi. [...] E da questo scorcio di secolo, 1880, fino ai nostri giorni, incominciamo a vedere che il poeta dialettale vive la vita del nostro popolo e con lui ama e odia, spera e teme, si consola e si dispera, ride e sogghigna. Questi motivi che riscontreremo nella canzonetta napoletana, sono la vita pura e semplice del nostro popolo, divenuta vita del poeta che la esprime nella sua lirica. E questa lirica non sarà permeata da profondità di pensiero, o d'acume psicologico, ma sarà leggera, mutevole, fluida come l'anima del nostro popolo [...]. Questo poeta che farà vibrare l'anima partenopea, sarà Salvatore Di Giacomo.»

Più avanti Venci, riguardo Ferdinando Russo, scrive invece: «Mentre il Di Giacomo canta del popolo tutto il sentimentale svolgimento spirituale pieno di delicate e ingenuie commozioni, Ferdinando Russo si tuffa in uno strato sociale più basso: la plebe abbruttita dall'ignoranza, dal vizio, ancora detentrica di costumanze spagnolesche, che vive in borghi, cenciosa, infingarda, superstiziosa, pezzente; e con un'arte tutta propria ce la ritrae turbolenta, serena, irascibile, sanguinaria, ladra; canta l'amore di questa fatto di prepotenze, di luccichii di coltelli, di colpi di rasoi, di facce tagliate, di dichiarazioni e *zumpate*, e riproduce impeccabilmente i tipi più in vista e ve li presenta in tutta la interezza. [...] L'arte di Ferdinando Russo è eminentemente paesana, napoletana per le sue fonti, per i personaggi che in essa vivono e si agitano. E come tale essa resta arte e va studiata nel ricordo storico della Napoli borbonica.»³²

Russo rappresenterebbe dunque una Napoli che fu, una Napoli borbonica e abbruttita le cui vestigia sarebbero presenti nei ceti più umili e che la poesia più elevata è quasi autorizzata ad ignorare. Sono appunto quelli gli anni, gli Ottanta dell'Ottocento, in cui si compie il destino della canzone e anche della bibliografia su di essa. Si può scegliere di stare dalla parte di Russo o di Di Giacomo e gran parte degli studiosi non avranno dubbi nello scegliere il secondo. Questa scelta determinerà conseguenze importanti a livello bibliografico. Di fatto buona parte della bibliografia servirà come cassa di risonanza ad operazioni di tipo commerciale che promuovono il tipo di

³² A. Venci, *Op. Cit.*, p. 116.

canzone incarnato da Di Giacomo e le ricostruzioni storiche di quest'ultimo sulla canzone napoletana, in parte approssimative, diventano una sorta di "bibbia" dalla quale si finisce per non allontanarsi più di tanto.

E' proprio agli anni Ottanta dell'Ottocento, come giustamente messo in evidenza da Marialuisa Stazio,³³ che risalgono le prime reali testimonianze relative ad una gara di canzoni durante la festa di Piedigrotta. La stampa locale gioca un ruolo importante perché esalta il concorso di Piedigrotta, stimolando così grandemente l'interesse per il consumo delle canzoni. Le migliori canzoni pervenute ai giornali sono scelte ed eseguite in pubblico durante la festa e, a volte, premiate anche con laute ricompense in denaro.

L'affare della canzone è fiutato dalle case editrici non napoletane, in particolare da Ricordi che in quel periodo aveva già inglobato una buona parte delle piccole case editrici di Napoli. La casa Ricordi giocherà un ruolo importante anche nel propugnare la diffusione all'estero della nuova canzone. Ma, come sottolineato da Laura Calella,³⁴ sarà la Poliphon a sconvolgere l'immagine pubblica del mondo della canzone. Questa casa editrice, ideata nel 1910 da Massimo Weber, che era il rappresentante nella città di Napoli della Musikwerke di Lipsia, la quale produceva pianoforti, altri strumenti musicali e grammofoni, come riportato anche da Marialuisa Stazio,³⁵ radunò e mise sotto contratto i migliori autori di canzoni del momento e Ferdinando Russo assunse la direzione artistica della nuova impresa. Gli autori sotto contratto avevano uno stipendio fisso mensile e l'obbligo di produrre almeno una canzone al mese. C'erano stati in passato, fra case editrici ed autori (Di Giacomo compreso), dei contratti assimilabili a questi, ma stavolta le cifre erano proprio "scandalosamente alte": fra le 150 e le 250 lire mensili.³⁶

Il problema che si sollevava era anche quello della riduzione dell'artista, del creatore di canzoni, ad impiegato a stipendio fisso, cosa che metteva in risalto l'aspetto di mercificazione della canzone. L'immagine pubblica e di sé stessi che gli addetti ai lavori della canzone avevano, ovvero quella di "creatori" e "poeti", veniva seriamente messa in discussione, mentre prendeva sempre più il sopravvento la componente industriale della produzione canzonettistica. Si sollevarono così

³³ M. Stazio, *Osolemio, La canzone napoletana 1880/1914*, Bulzoni, Roma, 1991, p. 97 e segg.

³⁴ L. Calella, *op. cit.*, p. 15.

³⁵ M. Stazio, *Op. cit.*, p. 106 e segg.

³⁶ Lascia perplessi il fatto che queste cifre, considerate all'epoca «scandalosamente alte», equivalgono in realtà a somme che oggi, sulla base delle tabelle storiche di valutazione monetaria fornite dalle banche, non sembrano per niente da capogiro. Per esempio le 250 lire del 1910 sarebbero l'equivalente di poco meno di 1000 euro attuali.

notevoli polemiche, soprattutto da parte dei piccoli editori napoletani ormai spiazzati dalla nuova iniziativa cultural-commerciale. Tutta l'operazione procedette comunque lo stesso per il meglio fino allo scoppio della prima guerra mondiale (1914), quando la casa di Lipsia decise di richiamare in patria Massimo Weber e di ritirare i propri capitali, smantellando di fatto la casa editrice.

Gli editori da questo momento rimasti a Napoli, come *Bideri* e *La Canzonetta*, incrementarono la loro strategia commerciale di diffusione della canzone napoletana puntando sul concorso di Piedigrotta e sulla pubblicazione, da parte di ogni casa editrice, di almeno un giornale che facesse da cassa di risonanza per le canzoni. Tutte le mitizzazioni, i pettegolezzi e le polemiche che giravano intorno all'affermazione di questa o quella canzone erano adeguatamente amplificati su tali giornali.

Buona parte della bibliografia sulla canzone in questo contesto, nel quale le fonti primarie per l'acquisizione di notizie in merito, oltre alle discutibili pubblicazioni storiografiche di Di Giacomo, erano i giornali musicali, finì per incamerare, volontariamente o involontariamente, questo atteggiamento prevalentemente plaudente, attento agli aneddoti fantasiosi e privo di un adeguato approfondimento storico. Le carenze dovute ad un simile atteggiamento fecero sentire le loro ripercussioni fino ad anni molto successivi e, come abbiamo visto, per certi aspetti anche alcune pubblicazioni attuali finiscono alcune volte per risentirne.

Gli studi a partire dagli anni Cinquanta

Fra gli anni Cinquanta e Sessanta appaiono un buon numero di opere di carattere generale sulla canzone napoletana che condividono in larga parte il medesimo impianto: c'è una ricerca delle origini che si spinge fino a tempi molto remoti, addirittura ai Greci, e dei toni che in alcuni casi sconfinano nel retorico. Oltre alla già citata opera di Venci, possono essere collocati in questo filone i lavori di Piero Elia (*La canzone napoletana*),³⁷ e di Federico Petriccione (*Piccola storia della canzone napoletana*).³⁸

Caratteristiche di particolare accuratezza presentano i lavori di Sebastiano Di Massa (*Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*)³⁹ ed Ettore De Mura (*Enciclopedia della canzone*

³⁷ P. Elia, *La canzone napoletana*, Tip. Superstampa, Roma, 1952.

³⁸ F. Petriccione, *Piccola storia della canzone napoletana*, Messaggerie Musicali, Milano, 1959.

³⁹ S. Di Massa, *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*, Fiorentino, Napoli, 1961.

napoletana).⁴⁰ Quest'ultimo, per fare un esempio, smentendo Di Giacomo, colloca la canzone *Te voglio bene assaje* nel 1839, al contrario di quanto fa invece buona parte del resto della bibliografia che, seguendo pedissequamente il dettato digiacomiano, continua a collocarla nel 1835.

Vittorio Paliotti⁴¹ individua nell'errore risalente al 1770 del musicologo inglese Burney, le origini dell'errata attribuzione a Salvator Rosa della canzone *Michelemmà* da parte di Di Giacomo. Ci sono insomma i segnali di un affrancamento della bibliografia dal "vangelo" digiacomiano, sebbene i toni siano a volte ancora ispirati ad atteggiamenti plaudenti ed improntati alla retorica.

Gli anni Settanta rappresentano uno spartiacque importante perché è a partire da questo periodo che si manifesta fra gli studiosi italiani una reale attenzione verso le culture subalterne, le cui concrete espressioni, anche musicali, giungono così alla ribalta. Da allora la quantità di lavori che si sono occupati di canzone napoletana è cresciuta in modo significativo, anche se non sempre l'approccio può essere considerato innovativo.

Interessante il lavoro di Roberto De Simone (*Disordinata storia della canzone napoletana*),⁴² nel quale emerge un'attenzione specifica verso varie forme di musica popolare campana. Ma accanto a questo tipo di studi continuano ad apparirne altri che, in parte, riportano luoghi comuni e inesattezze di cui si è detto in precedenza.

In un libro stampato appena una quindicina di anni fa (A. Fierro – AA.VV., *Storia della Canzone Napoletana*)⁴³ si continua a collocare imperterriti nel '600 la canzone *Michelemmà* e ad attribuire tranquillamente a Donizetti la musica di *Te voglio bene assaje*, pur non essendoci alcuna documentazione su cui basare tali affermazioni, ed essendo assodata invece, come già detto, la presenza di notevoli indizi che spingono decisamente verso altre interpretazioni riguardo l'origine e la storia di questi due brani.

Sorprende maggiormente un caso ancora più recente: in una pubblicazione apparsa circa cinque anni fa (Carmelo Pittari, *Storia della canzone napoletana dalle origini all'epoca d'oro*)⁴⁴ si afferma che Guglielmo Cottrau mandò alla sorella a Parigi una delle sue prime raccolte di canzoni napoletane con la dichiarazione: «Io non sono che l'arrangiatore di queste canzoni».

⁴⁰ E. De Mura, *Enciclopedia della canzone napoletana*, tre voll., Il Torchio, Napoli, 1969.

⁴¹ V. Paliotti, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁴² R. De Simone, *op. cit.*

⁴³ A. Fierro-AA.VV., *op. cit.*, pp. XXIV-XXV.

⁴⁴ C. Pittari, *Storia della canzone napoletana dalle origini all'epoca d'oro*, Baldini&Castoldi Dalai, Milano, 2004, p. 79

Un'affermazione inesatta. Nella lettera in questione, datata 6 Maggio 1833, tratta dalle *Lettres d'un mélomane* pubblicate nel 1885 a Napoli dall'editore Morano (e di cui è di recente uscita un'edizione in italiano⁴⁵), Guglielmo Cottrau non parla di una raccolta di canzoni inviata alla sorella; è molto irritato invece del fatto che l'editore Pacini di Parigi voglia ristampare i suoi *Passatempi Musicali* e tenta di far sì che Lina lo convinca a mettere in atto un progetto alternativo. Nel dettaglio afferma: «Poiché io sono, non solo l'arrangiatore, l'unico trascrittore delle canzoni nazionali di Napoli, ma anche l'autore, come sai, di quelle che, modestia a parte, sono più in voga, come *Fenesta vascia*, *La Festa di Piedigrotta*, *Azzaje l'uocchio 'ncielo* e altre venti, sarei disposto a pubblicare, sotto il mio nome, le più salienti, a Parigi, con prefazione, notizie, traduzioni, note di costume etc. e graziose litografie, aggiungendovi una dozzina di canzoni inedite che ho in portafoglio, essendomi riservato di pubblicarle più tardi; e io gli cederei la proprietà di tutto, per Cinquecento franchi e 25 copie.»⁴⁶

La cosa che sorprende è che, anche in autorevoli opere di recente pubblicazione, alcuni di questi luoghi comuni continuano ad essere ripresi e riproposti in modo automatico. In una pubblicazione relativa ad un convegno di studi su Di Giacomo svoltosi nel 2005, realizzata dal Dipartimento di studi comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale",⁴⁷ si sostiene, sulle orme di Di Giacomo, che la prima Piedigrotta canora, presso Pozzuoli, si ebbe nel 1835 e portò al successo *Te voglio bene assaje*.

Questo ovviamente non significa che non siano stati prodotti studi sulla canzone napoletana che non abbiano il loro valore e la loro utilità. Per fare un esempio, il libro di Marialuisa Stazio (*Osolemio*), apparso nel 1991 e che abbiamo citato più volte, effettua una ricostruzione dettagliata delle peripezie della canzone napoletana a cavallo fra Otto e Novecento e rappresenta di certo uno dei testi meglio riusciti per la ricostruzione del periodo.

Molto importante ci sembra anche un recente testo non ancora edito di Laura Calella (*Guglielmo Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*), anche questo già citato più volte, che ridà giusta luce alla figura di Guglielmo Cottrau ed al ruolo da lui svolto, misconosciuto da gran parte della successiva bibliografia, per la creazione e l'affermazione iniziale di questo genere musicale.

⁴⁵ M Distilo, a cura di, *Guglielmo Cottrau, Lettere di un melomane con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, Laruffa, Reggio Cal., 2010

⁴⁶ M. Distilo, a cura di, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁷ C. Martignoni, "Per la poesia dialettale di Salvatore Di Giacomo", in E. Candela, R. Pupino, a cura di, *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*, Liguori, p. 310.

La generale situazione lacunosa degli studi sulla canzone napoletana è però ormai oggetto di una presa di coscienza da parte di un buon numero di studiosi che si occupano, in maniera diretta o indiretta, dell'argomento. E così che appena due anni fa, 2008, ha visto la luce per i tipi dell'editrice LIM un interessante tomo dal titolo *Studi sulla canzone napoletana classica* a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò.⁴⁸ Quest'ultimo, fra l'altro, è anche l'autore del lavoro *La canzone napoletana dalle origini ai giorni nostri*.⁴⁹ I due curatori, nelle premesse al volume, mettono in evidenza come una letteratura scientifica sull'argomento sia quasi inesistente e si propongono di porre le basi metodologiche per la futura ricerca. Per questo tipo di studi – sostiene Enrico Careri – non sono sufficienti solo competenze musicologiche ed etnomusicologiche ma, essendo il fenomeno particolarmente complesso, è indispensabile rendere l'indagine interdisciplinare. Per questo motivo – continua il curatore – si è cercato di dare al volume la più ampia prospettiva possibile invitando a dare il loro contributo anche studiosi di discipline non musicali.⁵⁰ Il volume raccoglie un buon numero di studi su alcuni temi riguardanti la canzone napoletana. L'approccio generale dei singoli lavori è di tipo rigoroso, pur non trascurando in alcuni casi di porre attenzione alla piacevolezza della lettura. Fra gli autori, per fare qualche nome, compaiono la stessa Marialuisa Stazio (citata sopra) che si occupa dei rapporti fra canzone napoletana fin de siècle ed industria culturale; Massimo Privitera che invece tratta delle *macchiette* di Pisano e Cioffi; c'è anche Francesca Seller che si occupa della canzone nell'editoria partenopea fra Otto e Novecento. Quest'ultima ha dedicato negli ultimi anni un buon numero di interessanti e documentati lavori all'editoria di Napoli, in particolare alla casa Girard-Cottrau. Ha curato ad esempio la voce *Girard-Cottrau* all'interno del *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*,⁵¹ ha pubblicato inoltre il saggio *Editoria musicale a Napoli: lo Stabilimento Musicale Partenopeo*.⁵²

Uno strumento utile che è stato messo a disposizione negli ultimi anni grazie all'opera di Tiziana Grande è il *Catalogo dei periodici musicali delle biblioteche della Campania*.⁵³ Tale catalogo consente di individuare rapidamente luogo, anno di pubblicazione e sito di conservazione

⁴⁸ E. Careri, P. Scialò, a cura di, *Studi sulla canzone napoletana classica*, Enrico Careri e Pasquale Scialò, LIM, Lucca, 2008.

⁴⁹ P. Scialò, *La canzone napoletana dalle origini ai giorni nostri*, Newton Compton, Roma, 1996.

⁵⁰ E. Careri, P. Scialò, *op. cit.*, p. VII.

⁵¹ F. Seller, voce *Girard-Cottrau*, in B. M. Antolini, a cura di, *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, ETS, Pisa, 2000, pp. 173-178.

⁵² F. Seller, *Editoria musicale a Napoli: lo Stabilimento Musicale Partenopeo*, in R. Cafiero e M. Marino, a cura di, *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del Convegno, Morcone 19-21 Aprile 1990, Jason, Reggio Calabria 1999, Voll. I-II, p.469 e segg.

⁵³ T. Grande, *Catalogo dei periodici musicali delle biblioteche della Campania* (Avagliano, Cava de' Tirreni, 1997).

dei giornali musicali campani anche risalenti a periodi molto remoti, fino a due secoli fa, cosa che ritorna utile ai fini della ricostruzione storica di eventi connessi con la canzone napoletana.

Gli approcci più recenti

All'interno della bibliografia recente si sono registrati anche altri generi di approcci che riservano interessanti novità, grazie soprattutto ad una modalità di indagine che, individuando ed approfondendo una determinata componente del fenomeno canzone, riesce a mettere in luce aspetti non evidenziati in opere precedenti che hanno invece un approccio più generalista. Lungi dal voler ripercorrere i singoli lavori, cosa impossibile in questo breve scritto, ci sembra opportuno indicare alcune delle principali direzioni di ricerca intraprese di recente, mettendo in evidenza qualcuno dei singoli studi.

L'impostazione sociologica prevale ad esempio in Antonio Grano (*Trattato di sociologia della Canzone Classica Napoletana*)⁵⁴ che indaga il contesto socio-culturale sotteso all'apparizione della canzone e la cui metodologia di lavoro è basata sulla consultazione approfondita di un elevatissimo numero di testi di canzoni, dei quali mette in luce aspetti relativi al costume, al sistema di valori ed ai comportamenti.

Un altro filone importante è quello che si rivolge invece all'approfondimento degli aspetti discografici. Vi appartengono alcuni lavori di Anita Pesce⁵⁵ che, partendo dal lascito sonoro negli archivi della canzone napoletana, evidenzia lo stretto rapporto esistente tra il fenomeno musicale e le nuove tecnologie di riproduzione.

Altra interessante direzione che hanno intrapreso alcuni studi è quella iconografica. Un campo di lavoro che può spaziare dalle antiche "copiellie" delle canzoni, in cui l'aspetto iconografico non è certo secondario, alle accattivanti copertine degli spartiti con cui le varie case editrici hanno nel corso degli anni corredato la pubblicazione delle canzoni, fino alle copertine dei dischi. Un interessante testo che si inserisce in questo filone di studi è quello di Rosa Viscardi

⁵⁴ A. Grano, *Trattato di sociologia della Canzone Classica Napoletana*, Palladino, Campobasso, 2004.

⁵⁵ A. Pesce, *Napoli a 78 giri*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 1999; *La scena dal vero per disco*, IRTEM, Roma, 2004 che al suo interno contiene a p. 85 e segg. *Il teatro della canzone. Antefatti e fatti della sceneggiata napoletana; La Sirena nel solco. Origini della riproduzione sonora*, Guida, Napoli, 2005.

(*CantaNapoli illustrata*)⁵⁶ che, oltre a riprodurre a colori un numero elevato di copertine di spartiti di canzoni, passa brevemente in rassegna anche altri aspetti iconografici connessi al fenomeno, come le cartoline musicali, le immagini di cui erano corredati i giornali musicali e i vari disegnatori che provvedevano a realizzare graficamente tali immagini.

Anche altri recenti studi che non hanno la componente iconografica come obiettivo primario, non disdegnano un'incursione in questo campo che risveglia tutta una gamma di gradevoli reminiscenze. Un lavoro che ha queste caratteristiche può essere considerato quello di Paquito Del Bosco (*'O sole mio. Storia della canzone più famosa del mondo*)⁵⁷ che, sia pur mirato su una singola canzone e occupandosi in prevalenza del suo affermarsi, delle varie versioni, delle diatribe relative ai diritti d'autore, etc., mette parimenti in evidenza gli aspetti iconografici connessi con il brano.

Per chiudere questa breve e parziale rassegna bibliografica, è pure doveroso evidenziare che un lavoro rigoroso sugli spartiti delle canzoni è stato intrapreso e che, pur essendo ancora molto lunga e non facile la via da seguire, ha cominciato a dare i suoi frutti che sono in prevalenza quelli di rendere più accessibili, a chi ha interesse per la canzone napoletana, gli spartiti originali in un'edizione curata e filologicamente fedele. Bella la riproposizione del primo fascicolo dei *Passatempi musicali* (pubblicati per la prima volta fra il 1824 e il 1825 dalla casa editrice Cottrau) a cura di Ignazio Macchiarella.⁵⁸ L'edizione è realizzata con una cura meticolosa sia riguardo ai testi musicali che a quelli verbali.

Di diverso taglio è l'edizione dei *Canti popolari e popolareschi nelle trascrizioni dell'Ottocento*, apparsa nel 2001 a cura di Riccardo Allorto e Francesca Seller.⁵⁹ Il fascicolo contiene un buon numero di canti napoletani per canto e pianoforte del XIX secolo, con una interessante parte introduttiva nella quale è anche inserito un profilo dei "Revisori e trascrittori": ovvero Guglielmo e Teodoro Cottrau, Francesco Florimo e Vincenzo De Meglio. I brani sono completati con l'indicazione delle sigle degli accordi. E' inoltre allegato un CD in cui viene proposta l'esecuzione su strumenti d'epoca (colascione, mandolincello, violoncello barocco) delle canzoni contenute nell'album.

⁵⁶ R. Viscardi, *CantaNapoli illustrata. Paradigmi iconografici dell'industria culturale partenopea tra Otto e Novecento*, Sigma Libri, Napoli, 2005.

⁵⁷ P. Del Bosco, *'O sole mio. Storia della canzone più famosa del mondo*, Donzelli, Roma, 2006.

⁵⁸ I. Macchiarella, a cura di, *Passatempi musicali*, Ut Orpheus, Bologna, 1999.

⁵⁹ R. Allorto, F. Seller, a cura di, *Canti popolari e popolareschi nelle trascrizioni dell'Ottocento*, Ricordi, Milano, 2001.

Conclusioni

L'impressione finale che si può trarre, dopo questa rapida e parziale indagine bibliografica, è che due anime in conflitto siano presenti nella canzone napoletana: una intellettuale e fantastica ed un'altra popolare e realistica. Le due anime, distintesi e separate a ridosso del periodo postunitario, esprimono due atteggiamenti contrapposti che permeano di sé tutto quello che interagisce con la canzone, bibliografia compresa. Da qui atteggiamenti contrastanti volti, a seconda dei casi, verso l'aneddotica fantasiosa o verso la ricostruzione fedele; contrassegnati dalla timida riverenza nei confronti dei grandi editori dell'Italia postunitaria o dalla rivendicazione di un'originalità peculiare e localistica; anche la situazione attuale della produzione di canzoni napoletane è sostanzialmente contrassegnata da questo dualismo. Negli ultimi decenni tutto un sottobosco discografico di canzoni napoletane di produzione semplice ed artigianale e che ha come principali fruitori giovani e meno giovani dei ceti più disagiati ha conosciuto un certo fulgore, in opposizione ad una produzione di tipo più impegnato ed intellettuale, dal target meno circoscritto e più diffuso, e con maggiore rappresentanza sui media.

Di fatto, la vecchia spaccatura poetica e sociale che ebbe sensibile manifestazione ai tempi di Ferdinando Russo e Salvatore Di Giacomo, e che determinò sostanziali ripercussioni anche sugli sviluppi bibliografici relativi alla canzone, è tuttora presente. Forse la canzone napoletana, scegliendo in quel momento una via più intellettuale ed extralocalistica e oscurando i riflettori su tutto un mondo in cui si dibattevano le componenti meno privilegiate della popolazione, ha un po' decretato la propria futura estinzione. La situazione ci sembra trovare caratteristica risonanza in un breve e singolare componimento di Pasquale Rocco (1895-1976) dal titolo *Nun è overo* (già apparso in veste parziale in epigrafe a L. Calella, *op. cit.*), che ci sembra il caso di proporvi:

No, nun 'e state a sentere 'e canzone!
Chistu mare è celesto, 'o cielo è d'oro,
ma stu paese nun è sempe allero.
Nun sponta sempe 'a luna a Marechiaro
e nun se canta e se fa sempe 'ammore:
cheste so' fantasie p' 'e furastiere.
Si vuie vulite bene a stu paese,
fermateve nu poco dint' 'e viche,
guardate dint' 'e vasce e fore 'e chiese!
Venite, assieme a me, p' 'e strate antiche:
invece 'e cammenà vicino 'o mare,
parlate cu chi soffre e chi fatica.
Quanta malincunia p' 'e ccase scure
addò nun trase st'aria 'e primmavera!

Guardate quanta sante attorno 'e mmure!
Sta gente puverella crede a Dio,
patisce rassegnata e pare allera:
e chi è cecato canta "O sole mio!"
N'hanno chiagnute lacreme ll'artiste:
e quante ne so' muorte 'int' 'o spitale!
Stu paese d' 'o sole comm'è triste.
Io vedo comm'a n'ombra a ogni puntone
e penzo a' gente ca lle manca 'o ppane...
quanta buscie ca dicono 'e canzone!

II.

Un'ipotesi metodologica

Premessa

Per la moderna concezione occidentale un'opera musicale è il risultato della capacità di combinare e coordinare in modo vario, nel tempo e nello spazio, dei suoni prodotti da voci o da strumenti, ordinandoli secondo schemi che prendono in considerazione la loro altezza, la loro durata e la loro intensità.

Secondo Dahlhaus la durata limitata e ripetibile di un'opera musicale è immaginabile da un lato come una pista o un tracciato, dall'altro come un processo dinamico. Egli, facendo l'esempio di un brano che inizia con un'anacrusi di quarta, dice: "Che la nota Do nella posizione metrica di un inizio in levare (anacrusi) sembra condurre quasi obbligatoriamente alla nota Fa come baricentro e battere, che dunque nella musica, come disse Ernst Kurth, sia attiva una energia o dinamica che avanza di nota in nota, appartiene ai fatti elementari che la musica utilizza per costituirsi come processo".⁶⁰

Ascoltando un brano musicale viviamo in realtà in ogni istante un momento dell'evento complessivo. Non abbiamo un quadro totale della situazione, come può accadere invece osservando un'opera pittorica, in cui tutti i rapporti fra le varie figure sono contemporaneamente disponibili davanti a noi per essere mirati. Sono stati avanzati non di rado in passato dei parallelismi fra opere figurative e musicali. Famoso è rimasto l'esempio di Leonardo da Vinci che affermava che la musica, rispetto alla pittura, è costretta a mostrare il suo disegno pezzo a pezzo.⁶¹ Questa concezione sottintenderebbe che l'integrità del disegno, nel caso della musica, sarebbe raggiunta

⁶⁰ C. Dahlhaus-H. H. Eggebrecht, *Che cos'è la musica*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 134. Ci piace evidenziare questo concetto di base del filosofo tedesco, anche se più avanti, nella stessa opera, egli sottolinea che la quarta non è solo un processo ma anche una struttura alla base del processo stesso. La consonanza Do-Fa, fondata su proporzioni numeriche, sarebbe concepibile a suo avviso, sulla scia della fenomenologia di Husserl, anche come un "oggetto ideale" che, in quanto relazione matematica, è in via di principio sollevata dal vincolo temporale.

⁶¹ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, cit. in G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, 1991, p. 147

solo quando il brano è giunto al termine, è cessato di esserci. La temporalità sarebbe così solo una circostanza accessoria e non un aspetto connaturato all'evento musicale.⁶²

Nel suo saggio sul cromatismo, Giovanni Piana sottolinea: “Nella musica l'importanza che riceve l'elemento temporale, il fatto che si abbia sempre comunque a che fare con il succedersi di suoni, stabilisce un vincolo inscindibile con la forma del processo”.⁶³

Di questo aspetto temporale, una qualsiasi considerazione sulla musica, proprio per la natura di ciò che è oggetto di osservazione, non può fare assolutamente a meno. La temporalità si presenta come una caratteristica distintiva del fatto musicale, perché connaturata al modo d'*essere* del suono. Da essa sembrano dipendere non solo i modi e le forme di aggregazione dei suoni, ma anche il tipo di rapporto che noi intratteniamo con essi:⁶⁴ il suono stesso sembra contenere in sé stesso il bisogno del tempo. Si è tentati di dire, afferma Piana, che lo stesso *esserci* del suono sia fatto di tempo.⁶⁵

Uno spartito musicale in realtà è una rappresentazione sincronica di eventi diacronici.⁶⁶ Noi guardiamo, ad esempio, un intervallo melodico sul pentagramma, ma spesso finiamo per dimenticare che le due note della melodia sono due eventi che si succedono nel tempo e non accadono simultaneamente. Così il rapporto intervallare, in questo caso, non può essere considerato a prescindere dalla componente ritmica che ne rappresenta un aspetto costitutivo.

Alla tematica temporale è perciò strettamente connesso il *ritmo* il cui principio può essere interpretato in rapporto all'idea di una totalità che si va facendo nel decorso temporale e alla cui base costitutiva è presente la differenza fra il *battere* ed il *levare*, movimento pulsante che avanza in

⁶² G. Piana, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, 1991, p. 165.

⁶³ G. Piana, *Il cromatismo*, <http://www.filosofia.unimi.it/piana/cromatismo/cromatismoidx.htm>, p. 64

⁶⁴ Cfr. G. Piana, *Filosofia della musica*, cit. p. 145. L'autore si chiede anche: “Come potrebbe una riflessione sulla musica, che porta questo rapporto alla massima elaborazione, evitare di porre questo tema al centro dell'attenzione?”. Viene messo in risalto che il richiamo alla tematica temporale sembra orientare l'attenzione verso una soggettività essenzialmente riflessiva, ovvero indirizzata più verso sé stessa che verso il mondo esterno. Ogni vissuto è anzitutto un processo. “I vissuti e le loro relazioni sono momenti interni di un processo unitario che è la soggettività stessa. Sullo sfondo di questo problema, la natura temporale della musica non appare più come un limite, ma come una caratteristica essenziale che fa della musica un'arte della vita interiore”(p. 148).

⁶⁵ G. Piana, *Filosofia della musica*, cit. p. 152

⁶⁶ La distinzione *sincronia-diacronia* ha in verità origini linguistiche, essendo stata introdotta da Ferdinand de Saussure per differenziare uno stato di lingua come sistema di elementi (sincronia) dalla successione degli stati sincronici di una lingua (diacronia). Nel nostro caso è stato effettuato un adattamento dei due termini agli aspetti rappresentativi di uno spartito musicale, a prescindere dal loro significato originario, anche se interessanti parallelismi potrebbero forse scaturire dal considerare lo spartito come rappresentazione grafica di un linguaggio, quello musicale.

un coerente alternarsi di momenti di *slancio* e di *riposo*.⁶⁷ Questi due momenti possono essere illustrati riferendoci all'atto percussivo. Nella tensione e nel dinamismo presenti nel gesto percussivo si possono cogliere la stessa tensione e dinamismo connesse al rapporto fra *suono* e *silenzio*.⁶⁸

Fin qui le considerazioni basate essenzialmente su punti di vista propri di alcuni filosofi della musica. Interessanti spunti, che hanno sorprendenti connessioni con le tematiche in trattazione, possono giungere però anche dal pensiero dei compositori. John Cage affermava: “Quando mi accorsi che il tempo rappresentava la base rigorosa della musica, dal momento che include sia i suoni che il silenzio, mi accorsi anche che l'altezza, l'armonia, il contrappunto e tutte le cose che erano alla base della musica europea lo erano impropriamente”⁶⁹.

Quella di Cage è una posizione piuttosto estrema. Essa manifesta però, come notato da Michel Eldred in uno studio sul compositore americano, la profonda comprensione da parte di Cage della nozione che la musica accade nel tempo e che il tempo stesso ne costituisce l'elemento più fondamentale. Il silenzio è lo spazio-tempo nel quale le cose accadono, suoni compresi. Il loro accadimento viene verso di noi dal futuro.⁷⁰

Cos'è una *canzone*? Ecco una definizione: “Composizione di struttura strofica, che per lo più è intonata dal canto, ma può essere anche esclusivamente strumentale”⁷¹. Eccone un'altra: “Breve componimento lirico destinato a essere anche cantato con accompagnamento musicale”.⁷²

Già queste due definizioni si trovano d'accordo sul fatto che la destinazione principale della canzone sia quella di essere cantata. D'altronde la radice del termine “canzone” è uguale a quella di “canto”. Entrambe le definizioni danno anche per scontato che debba esistere un testo poetico sulle parole del quale intonare la melodia, anche se, a dire il vero, la prima definizione non esclude la possibilità di un'esecuzione solo strumentale.

Sembra così esserci accordo sul fatto che una canzone sia una forma di espressione musicale inquadrabile nel contesto della concezione occidentale moderna dell'opera musicale. In quanto tale, essa può essere vista come una successione di eventi che accadono nel tempo. Limitandoci a

⁶⁷ G. Piana, *Filosofia della musica*, cit. p. 171 e segg.

⁶⁸ G. Piana, *Filosofia della musica*, cit. p. 182 e segg.

⁶⁹ J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, Socrates, Roma 1996, p. 106

⁷⁰ M. Eldred, *Heidegger, Holderlin & John Cage*, Semar, Roma, 2000, p. 54.

⁷¹ *Enciclopedia della Musica*, UTET, Torino, 1996.

⁷² *Enciclopedia Treccani*

considerare per esempio la melodia, essa consiste di fatto in un percorso predeterminato che una voce copre in un intervallo di tempo. Le componenti che vi si contemperano sono molteplici: il tipo di vocalità, l'andamento ritmico, le variazioni dinamiche, il testo, l'andamento delle altezze.

In una melodia, ciò che noi ascoltiamo è un impasto di fugaci componenti vocali, ritmiche, timbriche e intervallari che si concretizzano in un dato istante e che mutano continuamente nel tempo.

Pur senza giungere a giudizi estremi, si deve perciò mettere in conto che la temporalità, intrisa di componenti ritmiche ed espressive, queste ultime legate in particolare, nel caso di repertori vocali, alla scansione del testo poetico, non possono essere in nessun caso trascurate.

Facendo pendere l'ago della bilancia troppo dalla parte delle altezze e dei loro reciproci rapporti deriverebbe una distorsione della comprensione del fatto musicale; sarebbe questo un tipo di approccio che alla fine potrebbe risultare insufficiente.

C'è da dire che le prime partiture di canzoni napoletane (per voce e pianoforte), edite dalla Casa Musicale Girard nella prima metà dell'Ottocento, inserite come sono in una tradizione architettonica dello spartito di impianto squisitamente armonico-tonale, non contribuiscono a favorire un allargamento delle prospettive. Essendo però questi i materiali di base su cui condurre uno studio degli inizi della canzone napoletana, non si può in ogni caso prescindere da loro, pur prestando attenzione a non rimanere invischiati nella rete delle sole altezze e trascurando così aspetti altrettanto importanti.

Considerazioni generali sulle forme del repertorio

Prendiamo in esame le dodici canzoncine napoletane per canto e pianoforte pubblicate nella prima raccolta dei *Passatempi Musicali*, apparsa nel 1824 per le edizioni Girard, ad opera di Guglielmo Cottrau. Notiamo subito che un elemento che contribuisce ad unificare questo piccolo iniziale repertorio è costituito, oltre che dalla particolarità della lingua del testo, il vernacolo napoletano, dall'indicazione temporale: tutte e dodici le canzoni hanno una suddivisione in ottavi ad andamento ternario. Il tempo che compare per ben undici volte su dodici è il 6/8. Una sola volta abbiamo invece il 12/8, che è però un'estensione dello stesso 6/8.

Uno studio di ciò che accade a livello melodico in questo repertorio non può prescindere da un dato così eclatante che ne determina, in modo evidente, l'andamento. Si tratta di brani nel corso dei quali non ci sono mai dei cambiamenti dal punto di vista della divisione metrica e dunque la costanza di questo impianto si fa valere di continuo senza momenti di attenuazione. L'ossessività di questa scelta metrica ci induce a chiederci i motivi che potrebbero averla determinata. Il ritmo ternario potrebbe forse far pensare ad un tentativo di allontanarsi da un piano ritmico troppo squadrato i cui confini non sarebbero stati sufficienti a contenere le spinte verso il superamento di alcuni limiti dello spazio musicale, spinte che sembrano connaturate a questo genere di canzone.⁷³

Altra caratteristica che si evidenzia in questo piccolo repertorio è la presenza di un numero significativo di abbellimenti vocali. La nota principale della melodia viene spesso raggiunta dal basso attraverso una rapida ascensione, o dall'alto tramite una piccola discesa, passando per una o due note ad essa molto vicine. In partitura si nota lo sforzo di riportare (non riuscendo sempre ad afferrare il reale andamento) l'excurus vocale fra piccoli intervalli che questo tipo di esecuzione con caratteristiche di glissando comporta.

Un altro fenomeno che si presenta in forma costante nelle dodici canzoncine sono gli eventi a carattere cromatico che ne infarciscono il tessuto melodico. Una cosa che verrebbe da chiedersi è se considerare tali eventi come di carattere strutturale all'interno del brano, o se intenderli invece alla stregua di episodi a valenza decorativa la cui presenza non ha reale pregnanza ai fini dell'andamento musicale delle melodie stesse.

Come riscontreremo nelle parti in cui prenderemo in considerazione alcuni episodi concreti tratti dal repertorio in esame (Cap. 5, par. *Episodi Cromatici*), non esiste una risposta univoca. Questi episodi cromatici devono essere interpretati di volta in volta e dietro di essi possono essere riscontrate intenzionalità espressive di diversa origine: dai semplici intenti descrittivi a motivazioni più profonde che potrebbero derivare da esigenze di superamento di determinati confini.

⁷³ E' stato evidenziato come anche in altri generi musicali esistano conseguenze derivanti dalla tendenza costante alla modifica dello spazio metrico musicale. Massimo Donà (*Filosofia della musica*, Bompiani, Milano, 2006, pp. 172-73) afferma che il jazz ci trasforma in abitanti del tempo a venire, ci rende inattuali, ovvero sempre in anticipo sul tempo, o in ritardo rispetto al già accaduto. Come dire: uomini sincopati, o anche *oltre-uomini*, come avrebbe detto Nietzsche. Uomini di un *oltre* sempre di là da venire - e perciò solamente e irrinunciabilmente "sperabile".

Il repertorio dà l'impressione di voler debordare dai confini che lo spazio musicale mette a sua delimitazione. I frequenti cromatismi e abbellimenti, nei quali traspare anche lo sforzo di riportare sullo spartito modalità esecutive di non facile traducibilità nella grafica connessa al temperamento equabile, sono l'indice di una costante esigenza di fuga dalle strutture dello spazio sonoro dato.

Presupposti teorici

Oltre alla necessità di esaminare, come detto, dei casi specifici per farci un'idea di ciò che accade in concreto, è necessario cercare di individuare dei presupposti teorici cui fare riferimento ai fini dell'impostazione di un discorso che abbia una sua consequenzialità. A questo scopo può essere di supporto l'opera del musicologo francese Jacques Chailley che si è occupato di problemi connessi alla funzione strutturale degli intervalli nelle linee melodiche ed alle modalità di affermazione ed evoluzione dei modelli scalari.

Nel suo *Essai sur les structures mélodiques*⁷⁴ Chailley mette in gioco in modo combinato dei principi di carattere fisico con altri legati ad una forma di accettazione psicologica. Si tratta della *consonanza* fra i suoni, dell'*attrazione* fra le altezze, della *tolleranza*, dell'*equalizzazione*.

Esaminiamo brevemente questi principi. La *consonanza* fra i suoni risulta essere il principio guida iniziale sulla base del quale è possibile un graduale sviluppo ed un ampliamento dello spazio musicale. Al fondo di tutto ciò ci sarebbe il ciclo delle quinte affiancato ad un'interpretazione di tipo evolucionistico del fenomeno della risonanza. Dunque l'evoluzione delle relazioni intervallari è il fondamento su cui si sviluppa l'utilizzo dello spazio musicale. Si parte da un singolo suono principale, ad una certa frequenza, intorno al quale, a frequenze incerte e vicine, vengono utilizzati altri suoni secondari. Ci si evolve poi verso uno spazio musicale a due suoni di base, incontrando gradualmente gli intervalli secondo l'ordine degli armonici: dall'ottava alla quinta, alla quarta, alla terza, e così via. In questo percorso la coscienza svolge un ruolo importante per l'assimilazione graduale degli intervalli che si vanno ad affermare. Non appena si presentano, le consonanze appaiono deboli e solamente col tempo e l'abitudine esse finiscono per prendere piede. Un esempio possibile è quello di un terzo suono nuovo (detto *pien*) che compare in mezzo a due suoni già

⁷⁴ J. Chailley, *Essai sur les structures melodiques*, Revue de Musicologie XLIV, Dic. 1959. Traduzione italiana di Carlo Serra.

affermati e che può essere attratto nella direzione di quello più acuto o più grave, che esercitano così su di esso una sorta di *attrazione* di tipo quasi gravitazionale. A condizionare il processo di affermazione del nuovo suono entra in gioco la *tolleranza*, ovvero la capacità dell'utilizzatore (compositore o fruitore che sia) di ammetterlo all'interno di una propria coscienza soggettiva dello spazio sonoro. Altra componente ad influire è l'*equalizzazione*, ossia una tendenza a correggere l'intonazione naturale per adattarla ai sistemi musicali di origine matematica che si succedono storicamente nel tempo.

Carlo Serra, in uno studio che prende in considerazione le ipotesi di Chailley, sottolinea inoltre che secondo l'opinione del musicologo parigino l'attrazione melodica si fa sentire in modo più forte quanto più ci si allontana dal sistema temperato che è basato su semitoni tutti uguali tra di loro. La suddivisione irregolare conterrebbe dunque un elemento di maggior dinamicità.⁷⁵

Tutto questo conglomerato di azioni che si sovrappongono e si condizionano vicendevolmente in relazione ai suoni, riorganizza gli assetti scalari all'interno dello spazio sonoro e influisce in modo determinante sull'evoluzione del linguaggio musicale.

L'idea di Chailley che sembra trapelare dallo scritto è quella di un ruolo sostanzialmente passivo della coscienza musicale, ruolo che sarebbe quello di una semplice ratifica, tramite accettazione *tollerata*, di fenomeni che hanno alla base delle regole generate altrove. Il vero motore dell'evoluzione musicale sembra dunque essere semplicemente un principio che ha connotati di carattere fisico, pur combinati con altri di natura psicologica. Si potrebbe parlare quasi di *destino* dello spazio musicale.

Sembra opportuno soffermarci sulla nozione di *tolleranza*, che appare strettamente connessa a quella di *abitudine*. Da queste due variabili dipende in gran parte il destino dello spazio sonoro, la sua dilatazione o la sua contrazione. Per Chailley la *tolleranza* è la capacità di assimilazione soggettiva di suoni approssimabili a suoni rigorosamente esatti. Essa subisce anche l'influenza di altri fattori, da lui definiti *esterni*, connessi al modo di presentarsi dei suoni stessi. Alcuni di questi fattori sono: il timbro, l'altezza, l'intensità. Un suono, ad esempio, può essere più o meno *tollerato*, a parità di altezza, se si presenta con un timbro piuttosto che con un altro, o magari più intenso

⁷⁵ C. Serra, *Le funzioni della quinta nella costituzione dello spazio musicale. Jacques Chailley e la rete del discreto*, in «De Musica», Anno X, 2006, pp. 1-43.

anziché flebile; oppure, a parità di timbro, se si presenta ad una certa altezza piuttosto che ad un'altra.⁷⁶

Più avanti l'autore sembra voler spiegare, sia pur fuggacemente, cosa in realtà accada. Parlando della ricomparsa nella melodia, sul finire del XIX secolo, delle strutture determinate dal ciclo delle quinte, afferma che “successivamente la loro *naturalità* le *impon*e al *subcosciente* e si fanno sempre più numerose”. Il processo, avendo scaturigine nei territori dell'inconscio, dà quindi l'impressione di essere involontario e sul suo sviluppo non sembra poter esserci alcun intervento di carattere intenzionale.

In tutte queste trasformazioni, come spiega Carlo Serra,⁷⁷ l'autore si appella anche al concetto di *abitudine*. Ogni consonanza si installerebbe nella grammatica del linguaggio musicale grazie al consolidarsi di abitudini di ascolto. Alle consonanze, come alle dissonanze, ci si *abitu*a.⁷⁸ Una attitudine soggettiva, rinforzata dall'evoluzione, è in grado di assimilare forme di spazialità sempre più evoluta. Però, ci mette in guardia Serra, come questo realmente accada rimane in sospeso. Una via, però, egli stesso sembra intravederla nella definizione di “scala come precipitato culturale” in cui si condensano i risultati di *scelte espressive*, con cui una pratica musicale ha selezionato intervalli, determinandone l'ampiezza.

Tutto sta, aggiungeremmo noi, nello stabilire se queste *scelte espressive* che, in quanto tali, andrebbero forse catalogate fra gli atti liberi della volontà, siano il motore o, al contrario, la conseguenza di un processo che in parte sembra risiedere, secondo Chailley, in territori inconsci.

Nel paragrafo dedicato al cromatismo, Chailley fa un'affermazione piuttosto perentoria:

⁷⁶ L'indicazione da parte di Chailley di alcuni parametri del suono come variabili che influenzano la *tolleranza*, sembra rendere forse possibile un allargamento del discorso al concetto di “gusto”; ovvero alla dialettica fra le posizioni che consideravano il gusto come espressione della “costituzione primitiva” del singolo e della sua personale “organizzazione”, e quelle che lo facevano ricadere su piani più intersoggettivi. Posizioni forse riassunte in Kant che vedeva sì la radice del piacere nella “autonomia del soggetto”, ma che evidenziava come tale radice non privava il giudizio di gusto di una “validità universale a priori” (P. Gozza-A. Serravezza, *Estetica e musica*, Clueb, Bologna, 2004, pp. 116-117).

⁷⁷ C. Serra, *Morfologie dello spazio tra curvatura melodica e linearità scalare. Introduzione a “Essai sur les structures melodiques” di Jacques Chailley*, in «De Musica», 2001, pp. 1-40.

⁷⁸ Sul concetto di *abitudine* interessante l'opinione di Eggebrecht che, in riferimento alla barriera che ostacola la recezione della musica moderna, o di quella antica, afferma che tale barriera può essere ridotta o addirittura del tutto rimossa attraverso l'abitudine (l'assiduità d'ascolto) e la comprensione cognitiva (C. Dahlhaus-H. H. Eggebrecht, *Che cos'è la musica*, Il Mulino, Bologna, 1988, p. 60).

“E’ solo per l’aspetto materiale della tastiera e per il compromesso del temperamento che l’ottava si divide in dodici semitoni. Nella realtà musicale, l’ottava si divide in sette gradi diatonici. All’interno dei toni di questi ultimi vengono combinati dei semitoni di sostegno, necessari allo spostamento dei gradi, ai cromatismi del glissando o delle trasposizioni. Tali *semitoni*, ridotti al temperamento per approssimazione dopo il XVIII secolo, *non hanno alcuna realtà strutturale* e rimpiazzavano per tolleranza gli intervalli corrispondenti delle scale reali, tutti irrazionali, come il *limma* delle quinte (letteralmente “residuo”, che significa resto irrazionale tra la terza minore ed il tono) o il suo equivalente zarliniano. Contrariamente al postulato “atonale” e coerentemente al loro nome, essi non giocano alcun ruolo unitario”.⁷⁹

Per Chailley gli eventi cromatici, nei quali sono implicati i semitoni, sembrano avere delle caratteristiche controverse: se da un lato i semitoni non avrebbero valenza strutturale all’interno del processo melodico, ma devono essere considerati come gradi dal carattere transitorio che finiscono per essere catturati dal campo gravitazionale delle note di base della melodia, dall’altro proprio questa loro funzione di delimitazione spaziale di un qualcos’altro a cui tendono, ne esalta l’elemento dinamico che sembra essere a loro connaturato. All’interno dello spazio musicale i semitoni finiscono per risultare l’elemento determinante per la modifica dello spazio stesso contenendo in sé le potenzialità per la deformazione di un modello di cui le note strutturali esaltano invece il carattere di staticità.

Questo allontanarsi dal modello contiene però al suo interno sullo sfondo anche la riaffermazione del modello stesso. Come sottolinea Carlo Serra:

“Il termine deformazione è piuttosto sconcertante: vi è una deformazione dove vi è un originale ed un modello, cui si venga implacabilmente ricondotti. [...] Dovremmo immediatamente chiederci cosa possa implicare un riferimento all’idea di *diventar altro da sé*, dato che rimaniamo sempre in presenza di una forma che, per quanto possa essere variata, modificata in alcuni tratti, deve comunque trasformarsi in modo tale da *non* far perdere il riferimento a quell’originale, rispetto a cui l’oggetto deformato rischia comunque di apparire come un depotenziamento, una perdita, una caratterizzazione disarmonica di alcuni tratti, a danno di altri.”⁸⁰

⁷⁹ J. Chailley, *Essai sur les structures melodiques*, cit. Trad. Ital. di Carlo Serra.

⁸⁰ C. Serra, *Le funzioni della quinta nella costituzione dello spazio musicale. Jacques Chailley e la rete del discreto*, op. cit.

Il modello dunque dovrebbe la sua individuazione, che è sempre posteriore agli eventi della pratica musicale concreta, all'azione combinata di:

elementi che si presentano in modo costante e ne indicano le parti basilari della struttura;

elementi che nei pressi dei punti di riferimento di questa struttura di fondo gravitano e che, sia pur ad essi tendendo, ne rappresentano nei fatti una deviazione che, in quanto tale, costituisce una forma di riaffermazione della struttura medesima.

Nel nostro repertorio napoletano ci troviamo di fronte ad un altro problema, cui bisogna provare a dare una risposta ancor prima di gettare le fondamenta di un procedimento che consenta un approccio allo studio sistematico degli andamenti melodici. Le melodie stesse infatti, nella gran parte dei casi, non nascono sulla tastiera equalizzata del pianoforte, la quale fa riferimento ad altezze discrete predeterminate; o, anche se di fatto in alcune occasioni esse sgorgano proprio fra i tasti, in realtà sullo strumento, ed anche in partitura, si verifica una sorta di processo di accomodamento al clima che il temperamento equabile e le procedure grafiche impongono. Si può ipotizzare anche che la musica europea sia predominata da suoni chiaramente individuabili, concepiti come qualcosa di nettamente fissato. I suoni realmente usati in questo contesto culturale si incontrerebbero, nel "continuum" dello spazio sonoro, solo in certi punti, quasi come accade nelle scale della sintonia dei ricevitori radio quando, girando la manopola, solo dopo un certo intervallo incontriamo una stazione. A questo presupposto corrisponderebbe nella musica eurocolta, come sottolineato da Giovanni Piana, un orientamento intellettuale in prevalenza indirizzato più verso la *chiarezza* e la *distinzione* che verso "gli oscuri tremori del sentimento".⁸¹ Ci si allontanerebbe così di fatto dallo spirito che dovrebbe permeare l'evento musicale.

Ciò che noi troviamo riportato nel testo musicale è solo un qualcosa che tenta di avvicinarsi il più possibile all'andamento melodico reale o pensato dell'evento; e di questi sforzi in vari punti delle partiture del repertorio in oggetto, ovvero la canzone napoletana delle origini, troviamo traccia. Dunque, durante l'analisi degli andamenti melodici, dobbiamo tener presente che ciò che è trascritto è un dato che si approssima alla realtà ma non riesce ad afferrarla del tutto. Si tratta di un problema che, pur essendo comune ad altri repertori vocali, in questo caso è particolarmente pregnante in quanto i brani sono sovente costellati di episodi cromatici.

⁸¹ G. Piana, *Il cromatismo*, cit. p. 55.

Il saggio di Chailley non chiarisce molto in merito a cosa soggiaccia al nesso fra le relazioni intervallari che si affermano connotando le strutture dello spazio musicale e le esigenze specifiche di carattere espressivo che originano nella soggettività della coscienza musicale.

Qualche considerazione può essere tratta tenendo presente quale ruolo egli assegna agli *abbellimenti* che, a suo avviso, sono scomparsi dalla pratica del *cantus planus*, pur avendo con ogni probabilità giocato un ruolo di rilievo nell'esecuzione primitiva e pur giocandola ancora oggi in molte musiche orientali. Il loro ruolo non sarebbe solo ornamentale. Ci sarebbe invece spesso un loro intervento nella struttura stessa del modo con spostamenti di altezza che avrebbero un importante ruolo espressivo o affettivo.

Sul tema degli abbellimenti (o *ornamentazioni*), pur con sfumature diverse, su una lunghezza d'onda non dissimile sembra muoversi Giovanni Piana che, partendo dalle concrete modalità esecutive dei *raga* indiani e sulla scorta di un lavoro di McGee sul suono nei canti medievali,⁸² afferma che “L'ornamentazione come il cromatismo deve essere trattata all'interno di una tematica che ha di mira le categorie generali ed elementari della musica - liberando il termine da inclinazioni di senso verso esteriorità irrilevanti”.⁸³ Una linea netta di separazione fra una visione dell'ornamentazione come aggiunta decorativa e un'altra che la vede invece quale momento centrale di concretizzazione espressiva di una prassi musicale, sembra essere stata tracciata.

L'*ornamentazione* ed il *cromatismo* sembrano così avere una radice comune che potrebbe essere individuata in un tentativo di saturazione dell'intervallo melodico.⁸⁴ Quello che ci interessa sottolineare in questo caso è che sotto tale radice sembra riscontrarsi una esigenza espressiva che potrebbe essere intesa come motore ancora più profondo di queste modificazioni.

Così, mentre la dialettica gravitazionale fra gradi di base e gradi ancora in via di affermazione può descrivere dal punto di vista fisico ciò che avviene nell'evoluzione dello spazio sonoro, la presenza di una esigenza espressiva che guida questi movimenti ci sembra non meno importante, anzi forse più determinante.

⁸² T. J. McGee- Rosenfeld Randall A., *The Sound of the Medieval Song. Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

⁸³ G. Piana, *Il cromatismo*, cit. p. 66

⁸⁴ G. Piana, *Il cromatismo*, cit. p. 64

III.

Le figure protagoniste

Guillaume Cottrau

Fu in quel periodo che, facendo i conti, si accorse che la persona nella quale aveva posto tutta la sua fiducia da undici anni, l'aveva indegnamente tradito! . . . La sua tristezza aumentò al punto che anche il suo carattere così aperto, così espansivo, ne fu colpito. Una volta rientrato a casa, all'ora di pranzo, egli non aveva più la forza di uscire: niente teatro, niente passeggiate; era assorbito dalle cifre e sperava sempre di essersi ingannato sul conto di X . . .⁸⁵

Questa lettera spedita nel novembre del 1847 da Giovanna Cerillo, vedova di Guillaume Cottrau, alcuni giorni dopo la morte dello stesso Guillaume, alla sorella di lui, Lina Freppa, dà abbastanza l'idea del personaggio che, per molti versi, può essere considerato l'inventore della canzone napoletana. Non ci è dato sapere chi possa essere stato questo "X" che nel corso di undici anni tradì la fiducia di Guillaume appropriandosi indebitamente, da quanto si evince dalle parole della lettera, di cospicue somme di denaro. Certo è che per Guillaume la scoperta del tradimento giunse del tutto inaspettata e, con ogni probabilità, ne accelerò il crollo psicofisico che lo portò poi alla fine.

Una sorta di delusione, di sfiducia, che sembrava estendersi anche all'intera città di Napoli, si fece strada nella sua mente. Il colpo subito da una persona con la quale, da quanto traspare, egli aveva lavorato quasi gomito a gomito per un periodo molto lungo, incrinarono la naturale positiva predisposizione verso il prossimo che Guillaume possedeva ed anche lo stesso amore per la vita riversato in famose melodie quali *Fenesta vascia*, *A core a core cu Raziella mia*, *La ricciolella*, etc.

La preoccupazione per l'avvenire dei figli lo portò a dire in una lettera che precede di un mese la sua scomparsa: «Quale slancio può avere il loro talento, e ne hanno tutti, in una città come Napoli?...». ⁸⁶ E in un'altra missiva inviata al fratello, risalente a circa un anno prima, si può leggere: «Tu non ti puoi fare un'idea del nostro abbruttimento qui. Sono io che provo delle

⁸⁵ Lettera del 9-XI-1847, in *Lettres d'un mélomane, pour servir de document a l'histoire musicale de Naples de 1829 à 1847*, Morano, Napoli, 1885. Traduzione italiana in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, a cura di M. Distilo, Laruffa, Reggio Cal., 2010, p. 131.

⁸⁶ Lettera del 27-IX-1847, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 130.

aspirazioni più vive che mai verso la Francia, soprattutto nell'interesse dei miei figli che non possono che intristire qui».⁸⁷ Insomma una sensazione di sconforto, di senso di abbruttimento e di vita inutilmente sprecata si impadronisce di Guillaume nell'ultimo periodo della sua esistenza, complice forse in parte la morte della madre, Adelaide Cottrau, nata Girault d'Egrefeuille, avvenuta nel gennaio del 1846.

In un'altra lettera dell'aprile dello stesso anno, indirizzata alla sorella a Parigi, egli scrive:

E' che il loro avvenire [dei figli] assorbe tutti i miei pensieri e che non mi faccio più illusioni su ciò che Napoli può offrire loro. Ahimè! Avrei dovuto pensarci qualche anno fa quando mi sentivo la forza e la fiducia che l'età affievolisce ogni giorno. Allora avrei potuto levare le tende con la mia piccola tribù e raggiungervi. Ma adesso . . .⁸⁸

Anche prima della morte della madre - lettera del 17 marzo 1845 - il suo giudizio su Napoli era comunque severo. Si può leggere infatti: «Sto maturando dei grandi progetti e probabilmente verrò fra breve a Parigi per sondare il terreno. Se vi trovassi spiragli per l'avvenire dei miei figli, in verità leverei le tende e almeno saremmo tutti riuniti! Questo paese è funesto per tutte le personalità di spirito. Tutto vi si deteriora e l'avvenire è sempre più cupo».⁸⁹ Guillaume sognava una fuga ormai impossibile da Napoli, sua città d'adozione e nella quale, bisogna dire, in precedenza si era ben inserito portando avanti con successo le sue attività che avevano come centro principale di gravitazione l'editoria musicale. La casa Girard per la quale per lunghi anni aveva lavorato prima come direttore editoriale e della quale, dal 1827, assieme a Bernard Girard, era stato comproprietario, gli consentiva di condurre un'esistenza tutto sommato dignitosa assieme alla sua famiglia.

A quei tempi, in verità, le fortune di una persona dipendevano in massima parte dalla famiglia di appartenenza e, con Guillaume (il cui secondo nome era Louis), il destino era stato particolarmente benevolo. Era nato infatti a Parigi il 10 Agosto 1797, primogenito, da Giuseppe Guglielmo Cottrau di Strasburgo, discendente da antica famiglia di origine spagnola (Los Cottros),⁹⁰ e da Adelaide Girault d'Egrefeuille di Parigi, il cui casato aveva dato alla Francia uno

⁸⁷ Lettera del 29-X-1846, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 127.

⁸⁸ Lettera del 1-IV-1846, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 126.

⁸⁹ Lettera del 17-III-1845, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 123.

⁹⁰ Joseph Guillaume (1760-1825) era figlio di Pierre-François Cottrau (1720-1801), maestro di cerimonie del vescovo di Strasburgo. Secondo una ricostruzione, il capostipite della famiglia si chiamava Roderigo de los Cottros, nato in Saragozza, Spagna, in epoca medievale (701). Nel 1209 la famiglia Cottros si stabilì a Gambach, presso Friburgo (Svizzera) ed il suo nome si trasformò in *Gottrau* (Gott-trau, ossia *fidente in Dio*).

scienziato piuttosto noto, le Chevalier du Vivier, membro dell'Accademia e autore di una "Grammaire des grammaires".⁹¹

Giuseppe Cottrau era arrivato a Napoli nel 1806 al seguito di Gioacchino Murat ed aveva ricoperto nel Regno molte cariche importanti, fra le quali quella di Presidente dell'Accademia di Belle Arti. Era un cultore di musica e suonava il contrabbasso. La sua casa era frequentata da personaggi come Crescentini,⁹² Zingarelli,⁹³ Herold.⁹⁴ In questo ambiente crebbe il giovane Guillaume. Nella sua casa l'arte, e la musica in particolare, si respiravano quotidianamente. Anche i fratelli di Guillaume si avviarono infatti ad attività artistiche.⁹⁵

Come si diceva, stiamo parlando di un'epoca in cui la mobilità sociale era scarsissima, o quasi assente, e i ruoli delle diverse componenti del consesso civile apparivano come cristallizzati. In queste condizioni la fortuna, non tanto e non solo economica, di una persona finiva per dipendere quasi esclusivamente dai rapporti che la famiglia di appartenenza era in grado di intrattenere con il ristretto numero di famiglie che contavano e che decidevano il destino di tutta la vita civile. Questo discorso non è valido solo per l'epoca di Cottrau, ma potrebbe essere in pratica esteso, per quanto

Verso il 1681, uno dei rami cadetti (Pierre-François von Gottrau, nato nel 1651) emigrò in Alsazia dove il nome, a causa della pronuncia tipica locale, subì l'alterazione della g in c. Il nipote di questo Pierre-François fu Pierre Guillaume Cottrau, ufficiale svizzero al servizio della corte di Francia. Dal figlio di quest'ultimo, ossia il già citato Pierre-François Cottrau (1720-1801) maestro di cerimonie del vescovo di Strasburgo, nacque a Saverna, in Alsazia, il 4 Giugno 1760 Joseph Guillaume Cottrau che morì a Napoli il 19 Marzo 1825 (Vedi *Felice Cottrau (1829-1887). Ricordo affettuoso in ricorrenza del 3° anniversario della sua morte*, Napoli, Tipi Ferrante, Vico Tiratoio 25, 1890 - Vedi anche *Alla memoria del vice-ammiraglio Paolo Cottrau, nato in Napoli il 28 ottobre 1837 - morto in Roma il 23 febbraio 1896*, Napoli, Tip. M. Lattes, Maggio 1896).

⁹¹ E. Cerillo (Lylicus), *Ricordi biografici napoletani: Guglielmo Cottrau*, Marghieri, Napoli, 1881. Ripubblicati in *Guglielmo Cottrau, Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 198.

⁹² Girolamo Crescentini (Urbania, Urbino, 1762-Napoli, 1846), soprannista (castrato) e compositore. Come soprannista ebbe una fortunata carriera svoltasi in parte in Francia per volontà diretta di Napoleone. Il suo talento si espresse al meglio in opere di Cimarosa, Mayr, Paisiello e Zingarelli. Di quest'ultimo in particolare in *Giulietta e Romeo*, opera nella quale inserì una celebre aria di sua composizione: "Ombra adorata, aspetta". Dopo il ritiro si dedicò all'insegnamento.

⁹³ Nicola Antonio Zingarelli (Napoli, 1752-Torre del Greco, Napoli, 1837), compositore. Ebbe successo in campo operistico nelle principali città italiane, in particolare a Napoli (*Montezuma*, 1781), Milano (*Giulietta e Romeo*, 1796) e Torino. All'estero le sue opere non furono apprezzate nella stessa misura. Fu anche maestro di cappella nel Duomo di Milano, nella Santa Casa di Loreto (nel cui archivio sono conservate ben 541 sue composizioni sacre) ed in S. Pietro in Roma. Fu maestro di Bellini, Morlacchi e Mercadante.

⁹⁴ Ferdinand Herold (Parigi, 1791-1833) compositore francese. Vinse il Prix de Rome nel 1812 e dal 1815 fu a Napoli come insegnante di musica delle figlie di Murat. Dal 1827 fu maestro sostituto all'Opéra di Parigi. Eccelse soprattutto nelle opere comiche con le quali ottenne un grande successo. Si ricorda in particolare *Le pré-aux-clercs* (1832). Era un seguace dello stile rossiniano ed attinse non di rado al canto popolare.

⁹⁵ Si possono ricordare Angelina Cottrau Freppa (Lina), distinta cantante; Felix Cottrau, pittore.

riguarda Napoli, fino alla prima metà del Novecento. La testimonianza di un musicista,⁹⁶ tuttora vivente, può dare l'idea di quale fosse la situazione reale. Egli afferma, riferendosi a come viveva la sua famiglia negli anni Trenta del Novecento: «A quell'epoca a Napoli eravamo aristocratici e rispettati, ma poveri in canna».

La possibilità di far parte di una cerchia di famiglie altolocate e di fruire di tutta una serie di privilegi e benefici, non significava godere automaticamente di una situazione economica florida. Risvolti positivi, anche di carattere economico, non si potevano però escludere a priori. I reciproci scambi di favori alla fine potevano dare il loro frutto. Ne è esempio una lettera di Guillaume dei primi di marzo del 1846 nella quale egli riferisce di una cospicua somma avuta in eredità da un professore universitario:

Manula, professore di Anatomia all'Università di Napoli, che non vedevo da molti anni, mi ha appena lasciato in eredità, morendo, circa 3000 franchi come riconoscenza dei favori di nostro padre, che gli aveva aperto nel 1809 la carriera nella quale si è affermato.⁹⁷

Come si vede, anche a distanza di molti anni (in questo caso ne sono passati quasi quaranta), dei favori elargiti fruendo della propria posizione, potevano generare concreti riscontri economici a vantaggio dei propri eredi. C'è da considerare però che, dopo la caduta dei francesi e il ritorno dei Borbone sul trono delle Due Sicilie (1816), coloro che erano stati di parte francese persero tutti i grossi uffici ed incarichi in precedenza loro affidati; il padre di Guillaume fu fra costoro. Per sbarcare il lunario era perciò necessario inventarsi qualcosa di redditizio e Guillaume aveva pensato di inserirsi nel campo dell'editoria musicale. Nel 1824 riuscì ad assumere la direzione dell'editrice Girard – casa musicale aperta nel 1809 dal ginevrino Giuseppe Girard – imprimendole, con la sua attività febbrile ed oculata, un grande impulso.

Il settore della stampa musicale a Napoli stava conoscendo un momento di particolare fulgore e l'attività di Guillaume gli conferirà un'ulteriore spinta in direzione di considerevoli e crescenti fortune. Il momento scelto per gettarsi nel campo dell'editoria musicale era particolarmente azzeccato. I luoghi dove si faceva musica a Napoli erano numerosi e la domanda di partiture a stampa, specialmente per pianoforte, era oltremodo massiccia.

⁹⁶ Aldo Ciccolini (Napoli, 1925), pianista, che vive dal 1949 a Parigi, di antica famiglia con origini a Macerata (*comunicazione allo scrivente*).

⁹⁷ Lettera del 2-III-1846, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 125.

Il salotto a Napoli nell'Ottocento era il luogo preferenziale dove si faceva musica. Esisteva tutta una gamma diversificata di salotti che andavano dal cosiddetto "basso", una stanza a pianterreno nei vicoli senza luce, fornito di cianfrusaglie, bambole di pezza e fiori finti, dove erano di casa la chitarra e il mandolino, fino ad arrivare al palazzo gentilizio, a volte fatiscente, dove il pianoforte era lo strumento principe. A coltivare quest'ultimo prototipo di salotto era la borghesia.⁹⁸ L'arredamento tipico era costituito da una *dormeuse* (divano) di velluto, contornata da poltrone, poltroncine e *tabourets* (sgabelli). Le finestre erano equipaggiate con tendoni e mantovane damascate che proteggevano bianche e leggere cortine trapuntate di *filets* (reticelle) e di "orli a giorno". Il lampadario "a gocce" metteva in evidenza una mensola, posta in qualche angolo, sulla quale falsi o veri "Capodimonte", inchinevoli e leziosi, simboleggiavano le danze che avrebbero chiuso la "periodica" con la tradizionale "quadriglia".⁹⁹

Protagonista di queste riunioni salottiere era la pianista padrona di casa che eseguiva su un "verticale", spesso in modo approssimativo, i brani in voga dell'epoca. Il pianoforte era sempre il sostegno di queste riunioni mondane, sia che venisse utilizzato per brani solistici, sia come supporto alla voce di qualche soprano che si cimentava con un pezzo d'opera. Il pianoforte "a coda" nel salotto napoletano era solamente tollerato come un arnese pittoresco. Il pianoforte *chic* era quello "verticale", con la tastiera d'avorio e le candele di cera che illuminavano il leggio.¹⁰⁰ Erano questi gli ambienti in cui, nel corso di tutto il secolo, maturava una domanda sempre crescente di spartiti per pianoforte e canto (che comprendevano anche la riduzione di brani operistici), per pianoforte solo e di musica da camera. Perché anche la musica da camera era coltivata, sia pur in modo meno massiccio e con uno spirito quasi di nicchia alternativa agli esibizionismi mondani cui dava pretesto il teatro. In assenza di radio e tv, ancora di là da venire, partecipare al rivivere di una musica era la sana ambizione di ogni appassionato. Il "vibrato" timido, l'intonazione approssimativa o il pianoforte piuttosto scordato non costituivano un ostacolo: la rivelazione avveniva lo stesso.¹⁰¹

Guillaume riesce ad interpretare ed a rispondere adeguatamente a questa crescente domanda di musica stampata che ha come riferimento principale il pianoforte. La sua intuizione più efficace è però quella di collegare questa fame di musica con un genere che affonda le sue radici nella lingua e

⁹⁸ V. Vitale, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli, 1983, p. 71.

⁹⁹ *Ibidem*

¹⁰⁰ V. Vitale, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, op. cit., pp. 71-72.

¹⁰¹ V. Vitale, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, op. cit., p. 75.

nell'anima stessa della popolazione di Napoli. In questo senso egli può essere considerato l'inventore di un vero e proprio genere musicale: la canzone napoletana per voce e pianoforte.

Ma vediamo come si presentava all'aspetto Guillaume Cottrau, sulla base dell'unica descrizione, abbastanza minuziosa, di cui disponiamo.¹⁰² In gioventù pare fosse bello ed avvenente, di costituzione forte e robusta e di "vantaggiosa" statura. Aveva una fronte spaziosa e folta ed accentuati i sopraccigli che, anziché avere la comune forma ad arco, apparivano come rettilinei e spianati. Gli occhi erano grandi, profondi e spesso intensamente fissi, come rivolti verso mute rivelazioni; le guance piane e di un bell'incarnato, diritto e quasi romano il naso, sinuosa ed elegante la bocca.

Fu educato in un collegio esclusivo di Napoli, dove erano ammessi solo i figli dei nobili o di coloro che godevano di una distinta posizione sociale, il Regio Collegio di Marina. Può essergli forse anche ascritto qualche timido tentativo di entrare in politica, con ogni probabilità sotto la direzione del padre. Nel 1820, quando, dopo i moti carbonari, fu concessa a Napoli la costituzione, lo troviamo infatti, quale segretario, al seguito del Principe di Cariati che era l'inviato del Regno di Napoli a Parigi. Ma, rientrato da questo viaggio, e cambiata nuovamente la situazione politica, egli abbandonò definitivamente ogni aspirazione a giocare una parte diretta negli eventi politici e si dedicò a quella che divenne la sua attività principale: la musica. Nel 1824, come già detto, occupò il posto di direttore editoriale della casa musicale Girard. L'anno dopo, marzo 1825, moriva suo padre. Nella primavera del 1826 Guillaume sposava una giovane fanciulla napoletana, Giovanna Cerillo, figlia del Cav. Felice Cerillo, capo dipartimento al Ministero dell'Interno. Un matrimonio fra famiglie di pari dignità, come si usava a quei tempi.

Sposando una donna di origine napoletana, Guillaume in un certo senso affrancava la propria famiglia dai possibili sospetti legati al passato filofrancese e la legittimava nuovamente agli occhi dell'alta società napoletana. Nello stesso tempo la posizione del suocero al Ministero dell'Interno, costituiva un concreto appoggio per superare i tanti ostacoli, anche di carattere burocratico, che potevano presentarsi in diverse situazioni collegate con la sua attività, in particolare quella editoriale. Questo non ci può però far dire che il suo sia stato un matrimonio

¹⁰² E. Cerillo (Lylircus), *Ricordi biografici napoletani: Guglielmo Cottrau*, in *Guglielmo Cottrau, Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 198. Edoardo Cerillo (o Cirillo) era un ingegnere napoletano che, similmente al suo avo Baldassarre Cirillo, socio dell'Arcadia di Roma, soleva firmare con lo pseudonimo *Lylircus* (anagramma di Cyrillus) alcune sue pubblicazioni. Edoardo Cerillo era imparentato con Felice Cirillo, padre di Giovanna Cirillo, moglie di Guglielmo Cottrau (in *Felice Cottrau (1829-1887). Ricordo affettuoso in ricorrenza del 3° anniversario della sua morte*, cit.).

basato semplicemente sugli interessi, dal momento che è opportuno tener conto anche del carattere di Guillaume, estremamente sensibile e non di rado distante rispetto alla ricerca dell'utile immediato. Ecco alcuni stralci di sue lettere che aiutano a fare luce su alcune sfaccettature della sua personalità:

Hai letto le Memorie della Marchesa di Créquy? E' la mia lettura da un mese e domenica ho versato un mare di lacrime, in un angolo del giardino, leggendo l'avventura di M.me de S.t Paer, amante segreta del Principe di Lamballe (4° volume verso la fine).¹⁰³

Ditegli [a Bellini], ma in segreto, poiché non vorrei divulgare ciò, che io mi batto quotidianamente per i suoi *Capuleti* con la Malibran che vuole assolutamente darli come li si è rappresentati a Bologna. Io le ho detto a questo proposito delle dure verità per cui ella si è irritata e per alcuni giorni siamo stati quasi in rotta. Vedi tu fino a dove io spingo l'amicizia, poiché vado così contro i miei interessi di editore di musica. Effettivamente tutta Napoli è colma dei *Capuleti* di Bellini e la Malibran metterebbe in voga i pezzi, nuovi per qui, che Mercadante, Celli e Vaccaj hanno composto e che essa vi ha intercalato. Io non dispero ancora di averla vinta, quanto meno per il duo del 1° atto.¹⁰⁴

La parentela con un funzionario del Ministero dell'Interno determinava anche a volte su Guillaume pressioni provenienti da musicisti che, per suo tramite, chiedevano magari un intervento sul Ministro da parte del suocero per sostenere una loro richiesta. E' il caso di Spontini che, in una lettera a Guillaume, caldeggia l'adozione anche nel Regno delle Due Sicilie del suo *Piano di riforma della musica da chiesa*. In questo caso il Ministro avrebbe dovuto farne rapporto a Sua Maestà.¹⁰⁵

Guillaume si dava da fare anche per risolvere i problemi burocratici che a volte potevano affliggere dei suoi familiari. E non lesinava in alcuni casi l'uso di mezzi non proprio ortodossi. Memorabile il suo tentativo di rendere «bianco come neve» il passaporto del fratello Felix, il quale era stato segnalato dalle legazioni di Parigi, Berna e Roma come affiliato ad associazioni di poscritti italiani e Sansimonista.

Malgrado ciò, a forza d'*impegni* e pratiche, ero arrivato a renderlo bianco come neve: ma tutto si è arenato davanti all'apatia ed al timore di *compromettersi* di un ottuagenario rimbambito che ha ad interim il portafoglio degli Affari Esteri, di... che, senza pronunciarsi contro il parere favorevole del Ministro di Polizia, rispondeva a tutte le nostre istanze che egli vorrebbe conferire verbalmente con lui prima di sottoporre la questione al Consiglio dei Ministri!! E' credibile che si dia tanta importanza ad

¹⁰³ Lettera del 4-VI-1836, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 83.

¹⁰⁴ Lettera del 22-XI-1833, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., pp. 62-63.

¹⁰⁵ Lettera del 2-V-1839, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., pp. 112-113.

una simile inezia? Non potresti credere i gesti umilianti che ho dovuto fare e i dispiaceri a cui mi sono esposto! In realtà se ne avessi fatti la metà per ottenere una promozione nella Marina, questa non mi sarebbe potuta mancare!¹⁰⁶

Non appena giunto alla direzione della “calcografia” Girard, una delle prime cose che Guillaume fece per migliorare la situazione commerciale, fu quella di iniziare la pubblicazione periodica, e si può dire sistematica, di fascicoli di musica per canto e pianoforte o per pianoforte solo, cercando di raggiungere proprio quella fascia di pubblico che rappresentava, come abbiamo visto, la fetta più consistente del mercato degli spartiti musicali. Cominciarono ad uscire così, il primo fascicolo è proprio del 1824, i famosi *Passatempi musicali*. Si trattava di spartiti che avevano come riferimento essenziale il canto accompagnato dal pianoforte. Come sottotitolo la raccolta portava infatti la seguente dizione: “Raccolta di Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze francesi nuove, Canzoncine Napolitane e Siciliane, Variazioni pel canto, piccoli divertimenti per Pianoforte, Contradanze, Waltz, Balli diversi, etc.”.

Già nel primo fascicolo, edito nel 1824, comparivano le prime dodici canzoncine napoletane. La cosa che sorprende è l’assenza, in questi dodici brani, di qualunque indicazione relativa all’autore delle musiche o dei testi. Un’ipotesi avanzabile riguardo a questa scelta di Guillaume, è quella di un consapevole esperimento di lancio, da parte sua, di un nuovo genere, quello appunto della canzone napoletana con accompagnamento di pianoforte. Sbilanciarsi ad affiancare il proprio nome ad un prodotto ancora solo sperimentale, di cui non si conosceva il tipo di accoglienza che avrebbe ricevuto, sarebbe stato per Guillaume un vero azzardo. Tenendo inoltre presente qual era la sua opinione riguardo le attività commerciali in genere che, da quanto traspare in qualche sua lettera,¹⁰⁷ erano un qualcosa di solamente tollerabile ma non augurabile, l’ipotesi può

¹⁰⁶ Lettera del 14-VI-1835, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 72.

¹⁰⁷ In una lettera del 24 dicembre 1845, in merito all’ipotesi di un avvenire commerciale a Parigi per i figli, egli scrive: «Tutte le industrie sono senza dubbio onorevoli, ma non allo stesso grado. Questo grado si misura dalla maggiore o minore intelligenza e impiego di nobili facoltà che esse esigono, dalla maggiore o minore indipendenza di cui esse si circondano, dai maggiori o minori riguardi che esse attirano da parte di coloro coi quali ci si trova in contatto quotidiano etc. etc. Ora, la vendita al dettaglio – per quanto possa essere fatta risaltare in un negozio di prim’ordine a Parigi da alcuni accessori brillanti o da qualche falso semblante di dignità – mi sembra posta all’ultimo grado di questa scala, soprattutto per dei giovani adepti che non sono costretti da un dovere improrogabile, quale quello di dare del pane alla propria famiglia, soprattutto in un negozio di novità. Passi ancora per dei libri, della musica, degli strumenti, degli oggetti d’arte etc. Tu ripieghi sulla mediazione. Essa è senza dubbio meno avvilente, passami il termine; ma ancora quali disillusioni, quali cattive accoglienze da sopportare! quale società da frequentare! etc. E poi bisognerebbe almeno avere un’attitudine ben pronunciata per questo genere di affari, avere un carattere insinuante, giocoso, bravo ad adulare, resistente, e soprattutto avere un gusto istintivo per i minimi dettagli

essere considerata non del tutto fuori luogo. Egli non volle nemmeno mai porre il suo nome come etichetta di una qualsiasi ragione commerciale. Solo il figlio Théodore, dopo la morte del padre, darà il nome Cottrau alla casa musicale.

I “maggiori o minori riguardi” che un’attività attirava all’interessato erano un metro di giudizio fondamentale per Guillaume per decidere se fosse il caso di portarla avanti o meno. L’accoglienza che avrebbero avuto nei salotti di Napoli dei brani in vernacolo napoletano adattati con accompagnamento di pianoforte costituiva un interrogativo non da poco. Evitare di esporsi immediatamente come autore dei brani era una decisione da lui probabilmente ritenuta saggia e prudente.

Il fatto che l’assenza del nome di Guillaume, almeno in una prima fase, a fianco alle canzoni napoletane sia stata una sua scelta viene confermato da una lettera di sua madre a lui indirizzata, risalente al 1839:

In passato non hai messo il tuo nome ai tuoi Passatempi musicali perché desideravi il loro successo come arie nazionali; ma oggi che la loro voga è assicurata e non si disdegna di venderli al rango di melodie napoletane, mettendovi il tuo nome, tu ti fai conoscere vantaggiosamente e il nome di Cottrau non sarà più sconosciuto in campo musicale.¹⁰⁸

La motivazione della mancata apposizione del nome alle canzoni, qui sembra avere delle sfumature diverse. La madre indica il desiderio di Guillaume che le canzoni avessero successo come *arie nazionali* quale motivazione dell’anonimato. Siamo ancora durante il Regno di Napoli, mancano più di vent’anni per l’unità d’Italia. La signora Adelaide Girault, parlando di arie nazionali, si riferisce perciò a brani che siano espressione della realtà napoletana, lingua vernacolare compresa. Non si capisce bene la differenza di rango, esplicitata nella lettera, rispetto al vederle invece come semplici *melodie napoletane*. Insomma, afferma la signora, le melodie si vendono bene ugualmente, anche se alla fine sono ricadute in un ambito musicale dal rango meno elevato, le

della toeletta, un rispetto per la moda, etc. – Ora io non ritrovo niente di tutto questo in nessuno dei miei figli che sono degli ingenui scolari, molto poco preoccupati dell’esteriorità, e ancor meno dissimulati o anche riservati, che non apprezzano la fortuna e non si occupano nemmeno granché delle futilità della *moda*. Ora, regola generale e senza eccezioni per me, non esiste buona speculazione *alla lunga* (questa restrizione è necessaria) che quella per la quale si sente un istinto o, almeno, un’attitudine pronunciata. Per il commercio in grande, per l’industria manifatturiera come per quella della libreria, della musica, per l’agronomia o la meccanica, è un’altra cosa» (Lettera del 24-XII-1845, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane*, cit., pp. 124-25).

¹⁰⁸ Nota alla Lettera del 15-XII-1838, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 102.

melodie napoletane, di cui la vendita non è «disdegnata». Evidentemente prima, il genere, per quanto i suoi confini non sono ben chiari, era forse considerato qualcosa di meno aulico, forse ai limiti con la volgarità. La prudenza di Guillaume nell'esporsi ad associare il suo nome alle canzoncine sarebbe ancora più comprensibile.

D'altronde, in questa stessa prima uscita dei *Passatempi musicali* egli appone invece la propria firma, sia pur senza eccessivo esibizionismo (varie volte usa solo alcune lettere iniziali del suo nome) ad altre tipologie di musiche o di testi. Firma regolarmente come "L. G. Cottrau" una *Bagatella napoletana* per pianoforte solo; firma come "L. C." *Cinque valzer*, sempre per pianoforte solo; firma come "L. G. Cottrau" l'arietta siciliana *Filli adurabili* per canto e pianoforte; si attribuisce con "L. G. C." la traduzione dal francese del testo della chanson *L'età del contento* di F. Puoti; firma come "L. G. Cottrau" le parole francesi della romanza *Fleur d'innocence*.¹⁰⁹

L'ipotesi di una scelta deliberata da parte di Guillaume di lasciare anonime le canzoncine appare sempre più suffragata dai riscontri. In una lettera del 1833 scrive: «Siccome io sono, non solo l'arrangiatore, l'unico trascrittore delle canzoni nazionali di Napoli, ma l'autore, come tu sai, di quelle che, modestia a parte, sono più in voga, quali *Fenesta vascia*, *La Festa di Piedigrotta*, *Aizzaje l'uocchio 'ncielo* e venti altre, sarei disposto a pubblicare sotto il mio nome, le più salienti a Parigi...»¹¹⁰

Dunque l'autore della versione per canto e pianoforte delle canzoni, al di là del fatto se la melodia sia di origine popolare o meno, dovrebbe essere proprio Guillaume. Un'altra sua lettera di undici anni dopo, 1845, pur nei suoi toni ambigui, dà sostanzialmente conferma:

Vi invio un fascicolo con 20 nuove canzoni napoletane. Lina troverà queste ultime melodie ben poco originali, ma è colpa del cambiamento di gusto dopo il prodigioso successo di *Te voglio bene assaje*. E esso mi ha costretto, volente o nolente, ad adeguarmi. Tranne *Luisella*, *Tiritomba*, *Trippole trappole* (arrangiata da Jules) e *O primm'ammore*, tutte queste canzoni, se non sbaglio, sono del mio sacco, che s'impovertisce assai, non me lo nascondo, con l'età.¹¹¹

La maggior parte delle canzoni, afferma dunque Guillaume, sono "del mio sacco". Egli ammette direttamente che *Trippole trappole* è stata arrangiata dal figlio Jules e che *Luisella*, *Tiritomba* e *O primm'ammore* non sono di sua creazione originale ma, con ogni probabilità, riprese

¹⁰⁹ Per la ricostruzione di questo primo fascicolo dei *Passatempi musicali* ci si è rifatti a: I. Macchiarella (a cura di), *Passatempi musicali*, vol. 1, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 1998.

¹¹⁰ Lettera del 6-V-1833, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 60.

¹¹¹ Lettera del 11-XII-1845, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 124.

da melodie popolari. Il dubbio da lui sollevato con l'espressione "se non sbaglio", non è sul fatto se sia lui l'autore della trascrizione per canto e pianoforte, ma solamente se sia sempre stato lui l'inventore della melodia, o si sia invece limitato a trascrivere ed adattare una melodia di origine molto probabilmente popolare. Guillaume con l'espressione "del mio sacco" vuole evidentemente intendere la creazione originale da parte sua anche della linea melodica, dando per scontato che tutte le altre componenti dell'architettura della canzone sono sue. La vena melodica, ammette però egli stesso, si va affievolendo con l'età.

La sua formula compositiva, che si tratti di pura invenzione melodica o di gusto nella trascrizione, incontrava comunque i favori della fascia di pubblico verso cui la produzione era in prevalenza indirizzata e i *Passatempi musicali* diventarono così un indiscutibile successo editoriale. Nel 1824 uscì, come detto, il primo fascicolo contenente, assieme ad altre arie, le prime dodici canzoncine. Nello stesso anno vide la luce il secondo fascicolo, mentre altri quattro fascicoli uscirono nel corso del 1825. Sul finire del 1825 uscì una prima raccolta completa dei *Passatempi*, in tre volumi, che conteneva l'insieme delle canzoni pubblicate fra il 1824 e il 1825. Fra il 1826 ed il 1827 uscirono altri sei fascicoli relativi al secondo anno di associazione. Una seconda edizione della raccolta completa vide la luce nel 1827 ed un'altra nel 1829, mentre un *Supplemento a' Passatempi musicali* uscì dopo il 1840. All'incirca nel 1843 fecero la loro comparsa le *25 Canzoncine nazionali napoletane* e due anni dopo, circa 1845, uscirono altre *20 Canzoncine nazionali napoletane*.¹¹²

Dopo i primi successi editoriali, il progetto di Guillaume diventava più ambizioso. La sua visione della produzione musicale aveva già un respiro europeo. I canti napoletani sarebbero potuti rientrare in un progetto più grande che avrebbe dovuto contenere le arie di una larga parte delle nazioni dell'Europa di allora. Una lettera di giugno 1829, indirizzata alla sorella, ne è testimonianza:

...ti propongo di aiutarmi a realizzare il progetto di pubblicare a dispense a Parigi una raccolta di canti popolari, di arie nazionali e di danze caratteristiche di tutte le nazioni, con delle note, delle avvertenze e soprattutto delle graziose litografie rappresentanti i costumi e i siti di ciascun paese. Il tutto costituirebbe una graziosa edizione del formato all'incirca metà dei miei *Passatempi* e molto più elegante. Io ho già iniziato una selezione delle mie arie napoletane; bisognerebbe ricomporre l'Italia e io ho fatto scrivere da Donizetti a Mayr¹¹³ che ha fatto una collezione di arie veneziane, bolognesi,

¹¹² Per questa ricostruzione delle pubblicazioni ci si è basati su ciò che rimane delle edizioni originali conservate presso la biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli (v. cap. 4).

¹¹³ Mayr, celebre compositore, maestro di Donizetti, nato nel 1763 e morto nel 1845. Le sue migliori opere sono *Ginevra di Scozia* (1801) e *Medea in Corinto* (1813).

romagnole etc. Passeremmo alle arie svizzere, alle danze boeme, alle canzoni provenzali, ai boleri, alle seguidiglie, sirventesi, alle melodie russe, polacche, svedesi, etc. e la conoscenza che tu hai la possibilità di fare degli stranieri di tutte queste nazioni, ti fornirebbe ad un tempo dei materiali e dei sottoscrittori.¹¹⁴

L'attività di Guillaume, ovviamente, non si limitava alla produzione e pubblicazione di canzoni napoletane. Egli era in contatto, per ovvi motivi professionali, con i principali compositori e cantanti d'opera europei dell'epoca. La sua casa editrice aveva un respiro ben più ampio di quello locale. Una lettera del dicembre 1830 dà un'idea della varietà di rapporti che intratteneva:

Il buon Lablache,¹¹⁵ che in un sol colpo mi ha fatto vendere 28 dei miei *Passatempi musicali* a Vienna, dovrebbe proporre ora, agli editori di Parigi, le partiture seguenti che io cederei a buon mercato: *I Fidanzati* di Pacini, *I Pazzi per progetto* di Donizetti, *Capuleti e Montecchi* e *Straniera* di Bellini. Quali sono le tre piccole arie di Donizetti? Le ho scorse tutte e non vi ho trovato quella che tu mi indichi *Lascia le sponde Eurilla*. Donizetti d'altronde è a Milano: al suo ritorno glielo chiederò.¹¹⁶

In passato erano stati stipulati dei contratti con l'impresario dei teatri San Carlo e Fondo, Domenico Barbaja, tramite i quali la ditta Girard aveva ottenuto la privativa assoluta sui pezzi estratti dalle opere e sulle partiture conservate nell'archivio dei Reali Teatri – sei mesi dopo la prima rappresentazione – previo accordo commerciale con l'impresario, garantendo la copiatura per i teatri con compenso di cento ducati al mese.¹¹⁷ L'editrice era in rapporti stretti anche con il Real Collegio di Musica di Napoli a cui la legava una serie di accordi di forniture di stampe musicali e all'interno del quale, nel secondo cortile, in via S. Pietro a Majella, a partire dal 1827, aveva addirittura la propria sede.¹¹⁸

Nello stesso 1827 Guillaume che, fino a quel momento, era stato semplice direttore editoriale della ditta Girard, dunque sostanzialmente un dipendente, si unì in società con Bernard Girard, figlio del fondatore Giuseppe, stabilendo una durata minima del contratto di dieci anni. Da questo momento perciò Guillaume divenne di fatto comproprietario della ditta.

Molto fitta è la corrispondenza che testimonia dei rapporti stretti che Guillaume intratteneva con i principali operisti e cantanti dell'epoca, da Donizetti, a Bellini, a Rossini, a Florimo, alla

¹¹⁴ Lettera del 4-VI-1829, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., pp. 49-50.

¹¹⁵ Luigi Lablache, grande cantante, ragguardevole personalità musicale dell'Ottocento.

¹¹⁶ Lettera del 13-XII-1830, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 53.

¹¹⁷ F. Seller, *Voce Girard-Cottrau*, in *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, a cura di B. M. Antolini, ETS, Pisa, 2000.

¹¹⁸ *Ibidem*.

Malibran, Lablache, Nourrit, etc.¹¹⁹ Per dare un'idea delle frequentazioni quotidiane di Guillaume basta riportare una sua lettera del luglio 1839:

Rossini, che vedo abbastanza spesso (ieri sera per esempio mi ha offerto – in berretto di cotone e sulla sua terrazza di Villa Barbaja – un'aranciata fatta da lui) mi ha incaricato di mille cose amabili per Lina,¹²⁰ di cui esalta sempre il bel talento. Inutile aggiungere che egli non si occupa granché di musica.¹²¹

Fondamentali erano per la ditta Girard, come si può intuire, i rapporti con le istituzioni teatrali napoletane. L'opera lirica era considerata all'epoca, in buona parte d'Europa, la più rappresentativa delle espressioni musicali. Compositori di opere e cantanti di grido erano molto prezzolati e le alterne fortune delle loro realizzazioni e interpretazioni erano al centro delle conversazioni e delle cronache giornalistiche. La quotidiana frequentazione, come addetto ai lavori, di gran parte dei personaggi che popolavano questo mondo che, almeno per un osservatore esterno, appariva come “dorato”, rendevano la vita di Guillaume molto intensa e produttiva.

Quando nel 1834 la “Società d'Industria e Belle Arti” divenne impresario dei Reali Teatri, la ditta Girard era “appaltatore” della copisteria, con l'obbligo di copiare le parti in soli dodici giorni dalla consegna della partitura. Questo consentiva alla ditta di acquistare la proprietà delle opere rappresentate al Teatro San Carlo, al Teatro Fondo e, a partire dal 1835, anche al Teatro Nuovo.¹²²

I rapporti fra i due soci della ditta – Guillaume Cottrau e Bernard Girard – erano ottimi. Tra di loro intercorreva una reciproca stima ed una grande fiducia. Quando Bernard, all'incirca alla fine di agosto del 1835, si ammalò, Guillaume ne rimase molto scosso. Da una lettera di quel periodo traspare il profondo dispiacere e, nello stesso tempo, le difficoltà in cui egli si ritrovava a causa del fatto di non poter contare sul fidato amico e socio:

A proposito di dispiaceri ne ho uno piuttosto vivo da più di un mese, la seria malattia del mio socio, l'eccellente Bernard Girard, che non potrei mai sostituire per tante di quelle rare qualità che mi fanno avere in lui una fiducia illimitata. Tu non potresti credere quale sovrappiù d'imbarazzo questo mi determina, poiché, senza trattare con il pubblico, sono io che devo dirigere tutto e mi stupisco io stesso

¹¹⁹ Cfr. anche a tal proposito *Le portefeuille d'un mélomane*, Annexes autographes, 63e année, 4e tome, Bureaux de la Revue Britannique, LXIII/4, 1888 ca. Traduzione italiana in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., pp. 165-94.

¹²⁰ La sorella di Guillaume, Angelina Cottrau Freppa, cantante, era stata a Napoli allieva di Crescentini. Era dotata di buona tecnica canora e voce ragguardevole.

¹²¹ Lettera del 26-VII-1839, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 108.

¹²² F. Seller, *Voce Girard-Cottrau*, op. cit.

di ciò di cui sono capace, restando a scrivere, correggere bozze, arrangiare per pianoforte, sovente comporre, fare i conti etc. etc. fino alle 2 o alle 3 del mattino per alzarmi alle sette e correre sempre come una lepre. Per fortuna la mia salute non ne risente minimamente, all'opposto forse. Tu non dubiterai certo di tutto ciò vedendomi chiacchierare come faccio ora con te, caro fratello; ma è così, vedi, io ho sperimentato che quando si è occupati si trova il tempo per tutto.¹²³

Qualche mese dopo, nel giro di qualche giorno, Guillaume subiva due colpi molto duri. Ecco cosa scrive nell'ottobre del 1835:

Ho appena avuto in pochi giorni due perdite molto crudeli, quella di Bellini al quale tu sai che ero così attaccato e quella del povero Bernard Girard, mio eccellente socio, nel quale avevo una fiducia illimitata e la cui morte mi fa sprofondare nelle più grandi difficoltà.¹²⁴

La perdita del fidato socio lo mise in grandi ambascie, sicuramente di tipo organizzativo e forse anche economico. Guillaume fondò una società con Giovanni Brun. Quest'ultimo era il rappresentante degli eredi Girard. La ragione sociale della ditta divenne da questo momento *Bernardo Girard e C.* Negli anni immediatamente successivi, sia Guillaume personalmente che la casa editrice, dovranno far fronte a notevoli difficoltà.

Guillaume aveva stretti legami anche con Bellini e della scomparsa di quest'ultimo certamente ne risentì. Dalle lettere traspare il suo interessamento, tramite la sorella Lina, per far sì che le sue opere potessero essere rappresentate a Parigi. Si preoccupava anche di trovare per Bellini dei testi poetici adatti per essere da lui musicati ed anche dei veri e propri libretti per delle opere. Di fatto Guillaume costituiva un importante riferimento per un buon numero di compositori e cantanti che alla sua sensibilità musicale ed alla sua posizione di editore ben inserito nell'alta società napoletana facevano appello per soddisfare le loro aspirazioni al successo artistico.

Il nome di Guillaume è continuamente tirato in ballo nelle lettere di Bellini. La fiducia di quest'ultimo in lui era pressoché illimitata, così come la considerazione riguardo le sue competenze musicali. In occasione dell'uscita di uno scritto in cui subiva un duro attacco da parte di un maestro napoletano, Bellini incaricava, attraverso il comune amico Francesco Florimo, proprio Guillaume di rispondergli per le rime:

Qui acclusa è una lettera per Cottrau. Ho scelto Cottrau piuttosto che un altro, perché ha eloquenza, ha delle conoscenze e non si compromette con nessuno. A questa mia lettera chiuderanno tutti la bocca

¹²³ Lettera del 30-IX-1835, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 77.

¹²⁴ Lettera del 15-X-1835, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 78.

con le loro pedanterie e s'immergeranno di bel nuovo nell'eterno silenzio, ove debbono reprimere la loro rabbia velenosa pei progressi degli altri.... Si sappia da tutta Napoli la imbecillità di cotesto saccente maestro di quinte ed ottave... Cottrau ha abbastanza spirito da dirglielo in faccia. Saluta Cottrau e ringrazialo per la cura che ha sempre di darmi dei pareri a me utili.¹²⁵

E in un'altra lettera:

Ti manderò dei libretti che nel segreto farai leggere a Cottrau... sono tutti interessanti: se la revisione non sarà meticolosa pel *Gustavo III*, è un magnifico soggetto, come pure *Un duel sous Richelieu*.¹²⁶ L'opera è chiara, non intrigata e poi tutta poggiata a quella diavoletta della Malibran che dalla sera alla mattina impara un'opera intera... E che dirà di questa mia musica il nostro caro Cottrau?.¹²⁷

Rapporti molto stretti Guillaume intratteneva anche con Florimo e con Donizetti. Bellini e Donizetti erano i compositori di punta della casa Girard. In una lettera del settembre 1834 si legge:

E' ora questione di rifare tutto e far scrivere una nuova opera a Donizetti per la Malibran che non arriva che il 1° novembre. Aspettiamo da un momento all'altro una risposta di Bellini. Senza questi due compositori, i nostri teatri andrebbero al diavolo.¹²⁸

Guillaume sapeva sfruttare anche degli aspetti propagandistici insiti nella sua attività. Aveva in parte intuito le potenzialità mediatiche della carta stampata ai fini della preparazione del terreno per determinati eventi musicali e, nei limiti di quelle che erano le possibilità dell'epoca, era anche in grado di "costruire", sia pure in maniera ed in misura ben diversa da come accade oggi, una situazione favorevole per un accoglimento positivo dell'evento stesso. Conosceva il condizionamento sull'opinione pubblica che la carta stampata e la circolazione di notizie erano in grado di esercitare e, quando era il caso, sapeva sfruttarlo a dovere:

...è un processo in piena regola che io sostengo per Bellini, insistendo e rincarando come giusto su ciò che il nostro amico ha scritto sul suo conto, in occasione della *Sonnambula*. A proposito di quest'opera, io smuovo cielo e terra affinché tutto il pubblico la chieda a gran voce tramite M.me Malibran; articoli di giornali, insinuazioni di amici comuni etc. etc. non manca nulla...¹²⁹

Ed in una lettera al compositore Bénédict:

¹²⁵ In *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 81.

¹²⁶ Il *Gustavo III* è il *Ballo in Maschera* messo in musica da Verdi e il *Duel sous Richelieu* è lo stesso soggetto della *Maria de Rohan* di Donizetti.

¹²⁷ In *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 82.

¹²⁸ Lettera del 18-IX-1834, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 68.

¹²⁹ Lettera del 22-XI-1833, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 63.

Ho già fatto inserire nell'*Omnibus* un estratto del *Morning Chronicle*, di cui ho avuto cura di tagliare la frecciata sulla volgarità della musica italiana. Il *Sibilo* ha pure annunciato il vostro trionfo. – Adesso sto per magnificare il vostro concerto, indicandone in anticipo gli artisti che vi coopereranno.¹³⁰

Con Maria Malibran, una delle cantanti di maggior successo di quel periodo, Guillaume era in rapporti continui, ma non ne aveva una grande stima. Nonostante il pubblico per lei andasse matto, compresa sua moglie Giovanna la quale «attaccava frontalmente tutti coloro che osano fare la minima osservazione sul suo conto, senza fare eccezione per il suo molto stimato maestro e sposo, che si è permesso di rilevare che questa stupenda attrice non dimenticava mai di essere tale»,¹³¹ Guillaume non aveva un'alta opinione di questa cantante, figlia del grande tenore Manuel Garcia. A suo avviso, la Malibran non si lasciava trascinare più di tanto dalle ispirazioni improvvisate che partono dal cuore e la considerava una persona sostanzialmente fredda, i cui risultati artistici erano dovuti più che altro ad un immane studio, ad una costante applicazione e ad una minuziosa preparazione, in tutti i più piccoli dettagli, anche di ogni fioritura esecutiva.

Mi saltava così agli occhi che la sua voce era piuttosto ribelle e non si adattava che a forza di studi alle difficoltà; ebbene! Non solo io ho avuto modo di convincermene ascoltandola studiare in duo con M.me Fodor, ma ha preso piacere a confessarmelo essa stessa, aggiungendo che ne traeva vanto; una simile vittoria sugli ostacoli le sembrava preferibile ai più bei doni della natura; e a questo proposito mi ha raccontato che aveva studiato per sei anni il rondò di *Cenerentola* e non ne era ancora venuta a capo.¹³²

Ma il successo della Malibran era ugualmente strepitoso. In una lettera del marzo 1834 lo stesso Guillaume scrive: «Digli [a Bellini] che la Malibran ha ottenuto un successo colossale nella *Norma*. E' ingaggiata qui per 40 rappresentazioni da Novembre a Febbraio prossimo. 80.000 franchi e due serate d'onore. Che ne dici? Non è favoloso?». ¹³³

Guillaume faceva frequentare quotidianamente al piccolo Théodore, il figlio nato nel 1827, la casa della cantante. Il ragazzo vi studiava l'inglese col tenore Duprez e col violinista Bériot, che era “di una pazienza ammirevole” e che diventerà in seguito il marito della Malibran. Quando però la cantante, in conseguenza di una caduta da cavallo, due anni dopo, muore ancora ventottenne, Guillaume palesa una freddezza piuttosto sconvolgente: «Non ti dimostrerò della sensibilità affettata riguardo alla morte di M.me Malibran. La notizia della sua malattia mi ci aveva preparato e

¹³⁰ Lettera del 20-V-1838, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 100.

¹³¹ Lettera del 31-VIII-1832, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., pp. 58-59.

¹³² Lettera del 31-VIII-1832, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 59.

¹³³ Lettera del 4-III-1834, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 65.

poi *detto tra noi* io ero ben disingannato sul conto di questa *donna senza cuore* che avevo avuto l'agio di studiare». ¹³⁴ E un paio di anni dopo in una lettera al fratello scrive: «Per dipingerla in una parola, l'ho vista interrompere Bériot che le leggeva in una lettera da Bruxelles delle notizie di suo figlio per intrattenerlo con pettegolezzi di teatro!» ¹³⁵

Nel 1831 era nato nel frattempo un altro figlio di Guillaume, Jules, che diventerà un distinto compositore, autore dell'opera *Griselda*, e che sarà il curatore, nel 1885, della pubblicazione delle sue "Lettere". Alfredo, un altro figlio, era stato perso alla tenerissima età di tre anni. Accadeva di frequente all'epoca che i bambini, a causa di quelli che oggi sono considerati comuni malanni, perdessero la vita. In una lunga lettera ai suoi familiari di Parigi, Guillaume racconta l'episodio, sottolineando anche le stupefacenti doti musicali del bimbo che, durante i morsi della febbre, intonava con una precisione straordinaria e con forza sempre crescente un brano della *Lucia di Lammermoor*, prima con le parole originali e poi adattandovi quelle della ninna nanna con la quale sua madre usava addormentarlo: *Alfede caro, Alfredo bello fa la nanna con Mammarella!* Guillaume rimase molto scosso dal triste episodio. Inviò una ciocca dei capelli del bimbo ai suoi familiari a Parigi e provò quasi un senso di colpa per l'accaduto: «Quanto era bello il caro bimbo! - scrive - Il cielo ha voluto punirci del sentimento d'orgoglio che ci ispirava». ¹³⁶

Per i suoi figli Guillaume, prima delle disillusioni sopraggiunte negli ultimi anni della sua vita, arrivava anche a prospettare un positivo futuro a Napoli. O per lo meno rifiutava decisamente per loro un'eventuale educazione in Francia, della quale non accettava «l'irreligione, lo spirito rivoluzionario e presuntuoso, la corruzione e l'istruzione enciclopedica». ¹³⁷ Le sue idee, come abbiamo visto, mutarono, col passare del tempo, in senso opposto, probabilmente anche in conseguenza della frode finanziaria subita all'interno della ditta Girard.

I suoi *Passatempo musicali* continuavano intanto ad andare a gonfie vele. Il loro successo internazionale è attestato anche da diverse richieste di ristampa che venivano avanzate da altri editori quali Pacini e Launer, entrambi di Parigi. La legislazione relativa ai diritti d'autore all'epoca era però carente ed i conflitti con altri stampatori che si appropriavano, più o meno abusivamente, di certe opere erano piuttosto frequenti. Guillaume lamentava infatti nel maggio 1838 la perdita di tutti i diritti di proprietà sulle vecchie canzoni napoletane. Ne ipotizzava però una nuova pubblicazione

¹³⁴ Lettera del 20-X-1836, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 87.

¹³⁵ Lettera del 13-I-1838, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 96.

¹³⁶ Lettera del 25-VII-1836, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 86.

¹³⁷ Lettera del 21-I-1839, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 103.

in contemporanea a Parigi, Londra e Vienna, dopo averle ritoccate e rinfrescate con novità, in modo da mettere gli altri editori nell'impossibilità di pubblicarne un'edizione simile e ponendosi così fuori portata per la concorrenza.¹³⁸

Nel dicembre dello stesso anno l'editore Latte di Parigi fece una ristampa delle canzoni napoletane. Guillaume ne fu molto irritato e cercò di trovare rapidamente delle soluzioni per ripararsi dal resto della contraffazione.¹³⁹ Decise così di effettuare un deposito delle canzoni, a suo nome, presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. Il problema della pirateria era relativo alle canzoni più vecchie, non tanto a quelle recenti. Lo si evince da una lettera del febbraio 1839:

La mia intenzione è proprio, come tu suggerisci, d'intercalare le mie nuove canzoni napoletane ad una buona scelta delle vecchie e di pubblicarle in tal modo a Parigi. Ma, nell'attesa, mi sembra indispensabile correre urgentemente ed arrestare il furto (*pirateria*) degli editori di Parigi. Tengo dunque molto a che il deposito delle antiche melodie sia fatto in regola ed a mio nome – Quanto ai miei diritti sulle ariette composte o raccolte da me, dal momento che io sono il primo a pubblicarle in Francia, questi diritti mi sembrano incontestabili, dopo le sentenze del 30 Gennaio 1818 e 26 Novembre 1828 della Corte di Parigi. Non sono ancora certo se pubblicherò queste *Napoletane* a parte, o se piuttosto le inserirò in una raccolta generale di *Melodie di tutti i paesi*.¹⁴⁰

Guillaume teneva molto ai diritti di proprietà delle sue canzoni napoletane ed anche in lettere degli anni successivi è presente in modo quasi ossessivo il tema della loro salvaguardia dalla pirateria. Nell'ottobre del 1841 egli inviava cinque esemplari delle sue ultime canzoni, fra le quali figurava *Fenesta ca lucivi*, ai suoi familiari a Parigi invitandoli a farne il deposito col preciso fine di assicurarsi i diritti d'autore, avendo sempre in progetto di pubblicare in Francia una raccolta generale di melodie nazionali di tutti i paesi. Affermava poi: «ci tengo solo che non si tocchino i miei *capolavori*».¹⁴¹ Un paio d'anni dopo, gennaio 1843, chiedeva, sempre ai familiari parigini, se il deposito da lui richiesto era stato fatto e se l'incaricato, M.r Nougier, non ci aveva più pensato, che avesse la bontà di farlo. In caso contrario il progetto della pubblicazione delle arie nazionali di tutti i paesi sarebbe andato in fumo.¹⁴²

La battaglia con altri editori, anche su altri fronti, era piuttosto serrata. Quando nel 1834 la ditta Girard, come già detto, divenne “appaltatore” della copisteria per i Reali Teatri, dovette

¹³⁸ Lettera del 13-V-1838, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 100.

¹³⁹ Lettera del 15-XII-1838, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 102.

¹⁴⁰ Lettera del 5-II-1839, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 103.

¹⁴¹ Lettera dell'1-X-1841, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 115.

¹⁴² Lettera del 14-I-1843, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 120.

vincere la concorrenza agguerrita di altri stampatori, fra i quali quella di Ricordi. Guillaume era molto felice per averla spuntata e scriveva:

Avendo Barbaja ceduto il posto ad una nuova Società, noi abbiamo rischiato di perdere il privilegio delle novità del teatro, base principale del nostro stabilimento. Una temibile concorrenza si era sollevata contro di noi e solo dopo due mesi di negoziati e fastidi di tutti i tipi siamo riusciti a spuntarla, anche su Ricordi, il famoso editore di Milano, col quale per altro abbiamo preso degli accordi. L'editore Troupenas ha acquistato, 6000 franchi, il diritto di stampare la nuova opera di Bellini. Ho scritto a quest'ultimo una lunga lettera 15 giorni fa.¹⁴³

La concorrenza milanese non era sempre del tutto ortodossa. Stampatori scorretti popolavano anche la città meneghina. Dagli scritti di Guillaume si evince la presenza di veri e propri "furfanti" capaci di contraffare intere partiture di opere liriche, come accadde ad esempio con *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, la cui stampa pirata veniva venduta a Milano ad un prezzo bassissimo. Si trattava di giochi messi in campo da agenti di teatro che avevano una straordinaria abilità nel raggirare il prossimo. Lo stesso Donizetti si indignò e spedì loro una lettera di monito in cui intimava di prendere dalla ditta Girard la partitura della *Lucia*. Ma Guillaume nutriva forti dubbi che tale intimazione sarebbe stata rispettata, visto che la copia pirata si otteneva ad un prezzo molto più basso.

L'attività della casa editrice aveva comunque raggiunto dei livelli molto elevati. In un opuscolo redatto ad opera di Diodato Liroy,¹⁴⁴ riguardante l'esposizione di Milano del 1881, si afferma addirittura che lo stabilimento musicale *Girard & C.* nel 1847 era il più importante non solo d'Italia, ma d'Europa, che il suo catalogo formava un volume di 210 pagine, che le edizioni erano splendide, e «chi esamina quelle delle opere di Beethoven (1843), di Thalberg e specialmente di Mendelsshon, non può fare a meno di convenire che esse uguagliano (se non superano) quelle ora giustamente decantate del Ricordi. Le incisioni erano affidate ad un valente e laborioso artista, Michele Pasinati: le litografie a Richter. Ma la stella musicale tramontava per Napoli, colla morte di Guglielmo Cottrau verso la fine del 1847, ed il primato passò a Milano».¹⁴⁵

Il primato di Napoli relativamente alla stampa musicale era dovuto anche alla presenza di un numero molto elevato di dilettanti che erano pronti a spendere del danaro per procurarsi delle partiture, in prevalenza riduzioni per canto e pianoforte, di opere liriche o di altro genere. Questo

¹⁴³ Lettera del 30-V-1834, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 65.

¹⁴⁴ D. Liroy, *Milano e l'esposizione del 1881*, Tip. del Commercio, Napoli, 1881.

¹⁴⁵ Nota alla Lettera del 5-I-1838, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 92.

non accadeva nella stessa misura a Milano dove, come scriveva Bellini in una lettera a Guillaume, «sono pochi i dilettanti che possono desiderare d'avere queste opere strumentate [*La straniera, Il pirata*]: tutto al più se ne potrebbero fare una mezza dozzina».¹⁴⁶

Un nuovo negozio della ditta Girard, ai primi di gennaio del 1838, dopo diversi mesi di lavori durante i quali era rimasto nascosto da una tela, veniva inaugurato fra gli applausi del pubblico meravigliato dalla bellezza e dal buon gusto delle decorazioni in stile egiziano della vetrina. Lo stesso Guillaume era molto soddisfatto di questo successo e affermava che in quel periodo a Napoli non si parlava d'altro.¹⁴⁷ Emanuele Bidera, capostipite dell'editrice *Bideri*, nel suo libro del 1844 dal titolo *Passeggiata per Napoli e contorni* dedicò addirittura un capitolo a questo negozio e alla sua vetrina egiziana, intitolandolo "Negozio di Musica di Girard e Compagni".¹⁴⁸

La ditta era però decentrata in varie sedi. Dal 1837 la sede vera e propria si trovava a strada Toledo n. 211 "sotto il palazzo Barbaja", l'archivio e la copisteria erano in largo Castello n. 73, mentre lo stabilimento tipografico rimaneva a S. Pietro a Majella.¹⁴⁹

Le acquisizioni della ditta riguardo i diritti erano sempre maggiori. Un contratto con Barbaja del 1836 stabiliva il diritto esclusivo di Girard, nonostante l'opposizione dell'editore Fabbricatore, per la stampa e la vendita di brani tratti dalle opere dei Reali Teatri.¹⁵⁰ Tenere in piedi una simile baracca richiedeva un lavoro immane e senza sosta. Guillaume, sul quale ricadevano la maggior parte dei carichi di lavoro, era costretto ad alzarsi fra le quattro e le cinque del mattino, scrivere poi fino alle nove e trascorrere quindi il resto della giornata correndo a destra e sinistra per Napoli. Una vita a dir poco frenetica.¹⁵¹

Ma nonostante tutti questi sforzi e gli indiscutibili successi, nuovo negozio compreso, la ditta non sembrava alla fine garantire a Guillaume una vita finanziariamente del tutto tranquilla. In una lettera alla madre del marzo 1838, da questo punto di vista dal tono piuttosto ambiguo, egli si augura di rimettersi in sesto finanziariamente. Nello stesso tempo, sulla base di questa speranza, invita la madre a dare a lui la preferenza nella richiesta di denaro, nel caso ella ne fosse a corto.¹⁵² I

¹⁴⁶ Lettera del 15-VII-1830, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 52.

¹⁴⁷ Lettera del 5-I-1838, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 92.

¹⁴⁸ E. Bidera, *Passeggiata per Napoli e contorni*, Manuzio, Napoli, 1844, p. 44 e segg.

¹⁴⁹ F. Seller, *Voce Girard-Cottrau*, op. cit.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Lettera del 13-I-1838, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 97.

¹⁵² Lettera del 25-III-1838, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 99.

successi editoriali determinavano per la famiglia di Guillaume una vita con alcuni agi (si potevano permettere ad esempio una cameriera), ma non si può asserire che dal punto di vista economico fosse stata raggiunta una vera e propria tranquillità.

Guillaume era sempre molto ansioso per la riuscita editoriale delle sue arie napoletane, per la realizzazione delle quali profondeva un grande impegno, con un'attenzione meticolosa ad ogni minimo dettaglio e dimostrando anche la capacità di recepire suggerimenti provenienti dall'esterno, in particolare dai suoi fratelli. Nel 1838 sottoponeva alcune di queste sue arie alla sorella Lina, invitandola ad annotare come le cantava e le accompagnava. La invitava anche a proporre eventuali nuove cadenze e degli abbellimenti. In questa occasione ricordava a Lina come per il brano *La festa di Piedigrotta* egli «afferrò al volo» le due quinte che il fratello Felix aveva inserito in modo istintivo in una esecuzione, «ciò che fa per tre quarti il pregio della canzone *de fare sputazella*».¹⁵³

La sua mente era proiettata da bel po' in direzione di una diffusione internazionale delle arie, cosa che di fatto avvenne nel giro di un certo tempo. Le arie napoletane conobbero una costante diffusione ed un successo che, per gradi, raggiunse risonanza mondiale. Si registrano tentativi di Guillaume di effettuare anche traduzioni in altre lingue, in particolare francese, del testo napoletano, con incarico dato, con risultati non sempre del tutto apprezzati da parte sua, a un certo signor Nouguiet di Parigi, lo stesso che si occupava di effettuare il deposito delle arie presso la Bibliothèque Nationale.

In diverse lettere viene prospettata la pubblicazione periodica di raccolte di arie in contemporanea, oltre che a Napoli, a Vienna, Parigi, Milano e Londra.¹⁵⁴ Egli ipotizzava anche di intercalare alle arie napoletane altre arie, duetti ed altre composizioni di Donizetti, Mercadante, Ricci. Andava particolarmente fiero di possedere manoscritti preziosi e di essere anche in grado, più di chiunque, di averne degli altri. Guillaume era pienamente consapevole delle sue possibilità, non solo in relazione all'aspetto compositivo della arie napoletane, ma anche alle sue capacità di diffonderle, assieme ad altri tipi di musiche, grazie soprattutto al mezzo mediatico che aveva a disposizione, ovvero la casa editrice Girard di cui sapeva utilizzare a pieno tutte le potenzialità.

Da un certo momento, non appena il genere prese piede ed altri autori si cimentarono a comporre arie napoletane per canto e pianoforte, Guillaume non esitò a pubblicare anche i loro lavori. Se vogliamo parlare di arie di origine esplicitamente popolare, molto interessante è una

¹⁵³ Lettera del 13-V-1838, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 100.

¹⁵⁴ Lettera del 14-XI-1837, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 92.

lettera in cui c'è un espresso riferimento a degli strilli popolari di venditori di Napoli da cui il compositore Federico Ricci trasse lo spunto per alcune canzoni: «Ne ho ancora altre [canzoni] in portafoglio, e nove su degli *strilli popolari* di cui Ricci mi ha fatto omaggio; sono di un'originalità bizzarra». ¹⁵⁵

Le canzoni di Guillaume erano diventate sempre più popolari e a Napoli, così come in altre parti d'Europa, erano conosciute e praticate da molti, sia grazie alle partiture originali che a quelle pirata. *Fenesta vascia, A core a core cu Raziella mia, Michelemmà, La ricciolella, La Maronna di Piedigrotta, Io te voglio bene assaje, Azzaje l'uocchie 'ncielo, Lo milo muzzecato, Fenesta ca lucive, Cannelletta, etc.*, erano diventate patrimonio di una larga parte dei cultori di musica, professionisti o dilettanti che fossero. In una lettera del 1846 Guillaume dà conto con soddisfazione di un concerto in cui la Frezzolini, da molti considerata l'erede della Malibran, cantò con grande successo in un pubblico concerto svoltosi nella Sala Monteoliveto la sua canzone napoletana *A core a core cu Raziella mia*. ¹⁵⁶

Anche con Thalberg, il celebre pianista considerato il padre fondatore della scuola pianistica napoletana, Guillaume ebbe dei contatti. Ecco due lettere, scritte a cavallo fra il 1843 e il 1844, che costituiscono anche una chiara testimonianza della commistione fra vari generi musicali che era rituale nei salotti napoletani, così come danno l'idea della dignità e considerazione cui erano assunte le “canzoncine” di Guillaume:

Dopodomani Thalberg dà un gran concerto. Ci ha invitato alcuni giorni fa ad una deliziosa serata in casa sua. Che stupendo talento! C'era pure Lablache ed ha cantato parecchie ariette, fra le altre la mia *Ricciolella*. Hai letto nella *Revue de Paris* ciò che dice de Musset delle mie canzoni napoletane? E' nel secondo articolo di *Napoli nel 1843*, mi sembra (Novembre). ¹⁵⁷

Thalberg ha dovuto dare ieri un concerto al teatro Carolino di Palermo e sarà di ritorno il 4 Febbraio. Si è appena dato con un successo strepitoso al teatro S. Carlino *Gli appassionati di Thalberg* e io vi sono anche citato. La commedia è molto divertente. ¹⁵⁸

Gli interessi di Guillaume non erano però esclusivamente musicali. Ai primi posti c'erano anche quelli letterari, scientifici e di costume. In passato egli aveva così pubblicato diverse raccolte periodiche quali *Il giro del mondo in poltrona* che era in pratica una somma di resoconti di viaggi

¹⁵⁵ Lettera del 9-XI-1836, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 87.

¹⁵⁶ Lettera del 29-X-1846, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 127.

¹⁵⁷ Lettera del 27-XI-1843, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 122.

¹⁵⁸ Lettera del 20-I-1844, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 122.

compiuti da vari scrittori del tempo; *Omnibus et Omnium*, che riproponeva una selezione, basata sulla consultazione di varie riviste internazionali, degli argomenti all'ordine del giorno di carattere letterario, scientifico o di altro genere ritenuti più interessanti; *Il Decamerone moderno* era invece una selezione delle migliori novelle francesi.

Nell'ultimo periodo della sua vita Guillaume era diventato sempre più melanconico. C'è da dire che degli episodi accaduti negli anni precedenti potevano averlo scosso. Uno di questi, la tragica morte nell'aprile del 1839 del cantante Adolphe Nourrit, gettatosi nella notte da una delle finestre del palazzo Barbaja, di cui egli riporta un resoconto dettagliato in una lettera ai suoi familiari a Parigi che prega anche, su mandato della vedova del tenore, di precipitarsi presso le redazioni dei giornali parigini affinché non riportino la notizia, col rischio di traumatizzare madre e fratelli del cantante che vivevano in Francia. Guillaume si interessò anche affinché la salma del povero Nourrit potesse avere sepoltura ecclesiastica, visto che una legge la negava ai suicidi. Le difficoltà burocratiche lo obbligarono però a correre avanti e indietro per tutta Napoli: «...nuovi ostacoli si erano presentati in seguito ad un conflitto fra la polizia, il curato e la municipalità. Sono cinque ore che percorro Napoli e infine tutto sembra risolto. La sepoltura avrà luogo alle cinque».¹⁵⁹

Ma, a parte questo episodio che risale ad un periodo di alcuni anni precedente, qualcosa deve essere successo a Guillaume fra la primavera del 1844 e la primavera del 1845. Nelle *Lettres d'un mélomane*, uscite a cura del figlio Jules quasi quarant'anni dopo la sua morte, di questo periodo piuttosto lungo, in pratica un anno, non è riportata alcuna missiva. In una lettera di fine aprile 1844 egli si spende per raccomandare Scialoja (che in seguito, nel nuovo Regno d'Italia, fu senatore e ministro delle finanze) facendo sapere che si trattava di un giovane di grande pregio diventato il suo avvocato in esclusiva e che dava anche lezioni di diritto ed economia politica a suo figlio Théodore.¹⁶⁰ E' questa una lettera nella quale traspare uno stato d'animo sostanzialmente sereno. Nella lettera successiva, che è di quasi un anno dopo (metà marzo 1845), il Regno di Napoli era da lui ritenuto funesto per tutte le personalità di spirito: «Tutto vi si deteriora e l'avvenire è sempre più cupo. Addio! Non ci rivedremo dunque più! E' proprio triste e noi siamo tanto sciocchi da separarci durante i pochi giorni di un viaggio così breve!»¹⁶¹

Un mese dopo, nell'aprile 1845, appariva estremamente preoccupato per l'avvenire dei figli:

¹⁵⁹ Lettera del 9-III-1839, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 106.

¹⁶⁰ Lettera del 29-IV-1844, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 123.

¹⁶¹ Lettera del 17-III-1845, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 123.

Se tu sapessi da quanto tempo faccio castelli in aria riguardo Parigi, preoccupandomi dell'avvenire dei miei figli le cui felici disposizioni soffocheranno qui, sotto l'enorme campana che ci opprime. Tuttavia l'idea di separarmene, forse per sempre, mi spaventa!¹⁶²

Qualcosa era dunque accaduto in questo anno e non è escluso che le lettere ricadenti in questo periodo siano state volutamente omesse nella pubblicazione ad opera del figlio Jules. Potrebbero anche essere stati dei problemi di salute ad influire sul suo morale.

Nel *Portefeuille d'un mélomane*, uscito all'incirca nel 1888 in *Revue Britannique*, in cui sono presenti lettere ricevute da Guillaume, sono riportate, nello stesso periodo, una serie di messaggi di Donizetti che lo informava da Vienna di come andavano le sue attività. Lo metteva al corrente anche degli inizi della sua malattia che lo porterà alla morte tre anni dopo: «Non mi trovo bene, sono in mano del medico... reuma alla testa che produce una specie di martello al cervello, che batte continuamente e mi stordisce».¹⁶³ E in un'altra lettera da Parigi: «Che dirti? Che sono stato per morire? Eccotelo detto – che caddi in notte giù dal letto.... che fui trovato la mattina per terra in camicia... che per 12 ore io non tornai in me.... Come ho dimagrato non sapresti crederlo! Mi è proibita la sensazione. Aveva quattro opere da fare, ho dovuto lasciar tutto. L'ho detto io che voleva morire in Italia! voleva le nostre acque minerali per il polmone ».¹⁶⁴

Non è escluso che le cattive notizie sulla salute di Donizetti, con cui c'era un'amicizia fraterna, possano a loro volta aver influito sullo stato psicologico di Guillaume che manifestava i segni di una melanconia sempre crescente che lo portava ad abbracciare uno stile di vita sempre più solitario. In una lettera dei primi di marzo del 1847 egli fa sapere che, nonostante i gentili e ripetuti inviti del Duca di Montebello, ambasciatore di Francia a Napoli, di andare a prendere la sera il tè a casa sua, vi preferiva rinunciare poiché, non frequentando da tempo la mondanità, si trovava spaesato in mezzo all'alta società che frequentava i suoi salotti.¹⁶⁵

Guillaume sentiva sempre di più il bisogno di avere dei familiari vicini. Provò anche senza successo a convincere la sorella Angelina, che viveva a Parigi, a trasferirsi a Napoli. Gli assalti della melanconia si facevano sempre più intensi ed egli cercava nelle occupazioni un modo per sfuggirvi. In una lettera, che precede solo di un mese la sua morte, scrive che, dopo quattro mesi di

¹⁶² Lettera del 21-IV-1845, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., pp. 123-24.

¹⁶³ *Le portefeuille d'un mélomane*, lettera del 12-I-1845, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 176.

¹⁶⁴ *Le portefeuille d'un mélomane*, lettera del 9-IX-1845, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 179.

¹⁶⁵ Lettera del 5-III-1847, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 129.

lavoro senza posa per portare a termine un catalogo,¹⁶⁶ sentiva già il bisogno di nuove occupazioni che lo assorbissero completamente, non tanto per fini di utilità pratica quanto per avere una distrazione forzata da un accesso di melanconia quasi fisica che lo minacciava, «affinché qualche nuovo dispiacere non la provochi, sempre che non si tratti dell'approssimarsi della vecchiaia, di cui io risento ogni giorno gli assalti e una preoccupazione sempre crescente per l'avvenire di coloro che dovrò fra breve abbandonare. Quale slancio può avere il loro talento, e ne hanno tutti, in una città come Napoli?». ¹⁶⁷

La stessa moglie Giovanna Cerillo era seriamente preoccupata delle condizioni di Guillaume. Come ella scrive in una lunga lettera di poco successiva alla sua morte, «si sarebbe detto che un segreto dolore minava la sua salute. La sua mancanza d'appetito, di sonno, i suoi sogni orribili, mi preoccupavano senza tregua, e così il bisogno imperioso che provava di avere un'attività assidua, senza sosta. Ne parlai al nostro dottore: egli si burlò delle mie apprensioni: mio marito ne rise anche». ¹⁶⁸

Nell'ottobre del 1847 Guillaume si accorse della famosa frode cui la moglie attribuiva gran parte della responsabilità del suo peggioramento di umore che, da aperto ed espansivo che era, lo aveva portato a ritirarsi dalla vita di società, a rinunciare a passeggiate, teatro ed altre uscite e a rimanere in casa assorbito dai calcoli contabili nella speranza di scoprire di essersi ingannato sul conto di colui che lo aveva frodato. Eppure Guillaume era stato un assiduo frequentatore dei salotti dell'alta società napoletana. Chi lo aveva incontrato ricordava la sua faccia aperta e simpatica e la sua abitudine a giocare a scacchi e nello stesso tempo a rispondere, sempre prontamente e a modo, nelle conversazioni che si svolgevano.¹⁶⁹ Il cambiamento era totale e determinava nella moglie Giovanna un'apprensione sempre maggiore. Dalla scoperta della frode la melanconia di Guillaume aumentò in modo "spaventoso" fino al 31 ottobre 1847, giorno della sua morte. Quella mattina si alzò alle cinque, scrisse una lunga lettera al suo socio, pregandolo di licenziare la persona che aveva messo in atto la frode, cercando anche di trovare un pretesto atto ad evitare che il socio intuisse i reali motivi del licenziamento, quindi verso le nove fece colazione con la moglie cui fece leggere la lettera. Era anche di umore piuttosto allegro. Poi uscì di casa.

¹⁶⁶ Con ogni probabilità il catalogo generale dell'editrice Girard, edito nel 1847 e comprendente circa 8000 brani di musica (Girard e C.i, *Catalogo di Musica*, G. Nobile, Napoli, 1847).

¹⁶⁷ Lettera del 27-IX-1847, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., pp. 129-30.

¹⁶⁸ Lettera del 9-XI-1847, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 130-31.

¹⁶⁹ E. Cerillo (Lylircus), *Ricordi biografici napoletani: Guglielmo Cottrau*, in *Guglielmo Cottrau, Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 204.

Un'ora dopo - scrive la moglie Giovanna - sento aprire la porta con la chiave; io fremo e, trascinata da un presentimento fatale, mi precipito nell'anticamera dove vedo Théodore pallidissimo che riportava suo padre che, vedendo la mia aria spaventata, *non ti preoccupare mia cara* – mi disse – *non è nulla, non è così grave come l'anno scorso*. Ahimè! medicine, salassi, tutte le specie di cure gli furono prodigate inutilmente . . . Nel giro di una mezzora cominciò a farneticare e finì per non dare più alcun segno di vita. Ebbe però alcuni momenti di lucidità; un'ora dopo che fu messo a letto, prese la mia mano e la baciò due volte. Ah! se avessi solamente potuto sospettare che tutto era finito, sarei caduta morta presso di lui, ma tutti coloro che lo circondavano, i medici soprattutto, prendendo a cuore il mio stato, riuscirono a nascondermi così bene l'orribile sciagura che non mi resi conto di nulla. Ahimè! la reazione, la crisi che i medici attendevano non ebbe luogo. Ci fu portato via tutto . . . tutto è stato consumato nella spazio di quattro cinque ore!¹⁷⁰

Si concludeva così la vicenda terrena dell'inventore di *Cannetella*, *Carmené sto tinto ccà*, *La monacella*, *La scarpetta*, *Antonià* e tante altre canzoni che, ampiamente diffuse tramite l'accorta gestione di uno stabilimento di editoria musicale che era arrivato a diventare uno dei più importanti di quel tempo, finirono per costituire un genere autonomo, dalla risonanza mondiale, nutritosi dell'apporto di molti altri autori nel corso di un secolo e mezzo e che, pur nella metamorfosi di stili e forme, continua ad essere ancora presente, sia pur in misura minore e con risultati artistici ritenuti più modesti.

Théodore Cottrau

Era possibile vederlo spesso sull'uscio del suo *Stabilimento Musicale Partenopeo*. A Napoli era conosciuto da tutti e molti lo salutavano e gli stringevano la mano. Di frequente reggeva fra le mani un mazzo di giornali e chiedeva le ultime notizie, commentava i telegrammi che riceveva e gli articoli di fondo. Aveva una passione smodata per la politica. Ai tempi della guerra franco-prussiana (1870-71) era entrato in fibrillazione: seguiva le operazioni militari come se fosse sul campo, faceva piani, combatteva immaginarie battaglie sterminando nemici e infine intonava l'inno della vittoria. La Francia doveva vincere! Quando Sedan cadde (1° settembre 1870), ne fu colpito duramente. Ad un signore che chiedeva una partitura musicale nel suo negozio, rispose tutto adirato: «Della musica in questi momenti? Mentre la Francia è battuta?».¹⁷¹

¹⁷⁰ Lettera del 9-XI-1847, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., pp. 131-32.

¹⁷¹ ¹⁷¹ E. Cerillo (Lylircus), *Ricordi biografici napoletani: Guglielmo Cottrau*, in *Guglielmo Cottrau, Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 230.

«Non lo si vedeva mai calmo: - si afferma in *Bibliothèque Universelle et Revue Suisse* del Maggio 1879 - sotto i Borboni faceva opposizione a viso scoperto e non si è mai capito perché Re Ferdinando dimenticò di gettarlo in qualche segreta. Quando gli Italiani arrivarono, Théodore diventò conservatore e attaccò le sinistre con lo stesso ardore che aveva dispensato, senza tregua, contro i Borboni.»¹⁷²

Questo era diventato da grande quel bimbo che durante il periodo della fanciullezza si divertiva a saltare nei fossi o a darsi ad esercizi piuttosto violenti assieme ai bambini di M.me Troysi (la signora inglese vedova del generale D'Ambrosio), i quali camminavano sempre a piedi nudi, vestiti solo di una leggerissima blusa e dormivano estate e inverno senza coperte e con la finestra aperta.¹⁷³

Théodore era nato a Napoli il 7 dicembre del 1827 da Guillaume e da Giovanna Cerillo. Non aveva fatto in tempo a conoscere il nonno Giuseppe (morto due anni prima) che in passato era giunto da Parigi nella capitale partenopea al seguito di Gioacchino Murat divenuto Re di Napoli. Papà Guillaume si era sposato appena un anno prima con Giovanna, figlia di un funzionario del Ministero dell'Interno. Proprio quell'anno papà era diventato comproprietario, assieme al socio Bernard Girard, della casa editrice musicale *Girard e C.* e dunque, un futuro piuttosto roseo si prospettava anche per il piccolo Théodore cui non potevano mancare le attenzioni educative, in particolare nel campo musicale, visto che nella sua casa la musica si respirava quotidianamente.

Guillaume, a causa del suo lavoro, era costantemente a contatto con tutti i principali personaggi che giravano intorno all'opera lirica che, a quell'epoca, attraversava un periodo di particolare fulgore. Donizetti, Bellini, la Malibran, Lablache, Rossini, Bénédict, Nourrit, i fratelli Ricci, Florimo e tanti altri protagonisti del melodramma facevano parte dell'universo quotidiano del piccolo Théodore che forse non ricordava nemmeno quando aveva cominciato ad imparare le note, visto che la pratica musicale era normale amministrazione quotidiana nella sua casa. La zia Angelina (Lina), sorella di papà, era cantante e da lei giungevano altri stimoli musicali.

Théodore aveva un carattere affabile, un viso lieto ed aperto, una voce simpatica e tanta voglia di esplorare con entusiasmo tutto il nuovo che la vita proponeva. All'età di sette anni frequentava giornalmente la casa della soprano Maria Malibran dove, col metodo *Jacotot*, imparava

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Lettera del 25-VIII-1831, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 58.

l'inglese col tenore Duprez, sotto la direzione di Bériot che si distingueva per una pazienza certosina.¹⁷⁴

Ad un certo momento, verso gli undici anni, si prospettava per lui la possibilità di avere una borsa di studio a Parigi, ma il padre, temendo «la corruzione, l'egoismo, l'irreligione, lo spirito rivoluzionario e presuntuoso della *giovane Francia*, da non desiderarne l'istruzione enciclopedica», rinunziò a mandarvelo. Théodore non era considerato dal padre adatto, almeno per il momento, alla vita parigina. Il ragazzo non aveva ancora raggiunto il giusto equilibrio. Non era più misurato nei suoi studi di quanto non lo fosse nei suoi giochi: lo si poteva vedere un attimo prima tremare dal freddo sotto il mantello ed un attimo dopo giocare in camicia sulla terrazza. Il piccolo amava anche molto la lettura. Era capace di lasciare la tavola dopo il primo piatto, seppur ancora affamato, per andare a finire di leggere qualcosa che aveva lasciato a metà. Divorava un romanzo di Walter Scott alla settimana e andava spesso malvolentieri alla passeggiata festiva coi genitori, preferendo magari continuare la lettura.¹⁷⁵

Verso i diciassette anni Théodore prendeva lezioni di diritto ed economia politica da Scialoja, futuro deputato e ministro delle finanze nel nuovo Regno d'Italia, che era diventato l'avvocato in esclusiva del padre. Egli ricambiava il favore dando lezioni di tedesco al suo maestro.¹⁷⁶

Con l'età, la passione politica si era sovrapposta in Théodore a quella musicale. Poteva capitare perciò a volte che interrompesse una animata discussione sugli ultimi avvenimenti del giorno per correre al pianoforte ed improvvisare una romanza. Era grandemente coinvolto dagli avvenimenti politici così da somministrare al primo venuto nel suo negozio le ultime notizie del momento. Le sue discussioni sull'andamento della politica e della nazione erano sempre concitate e accompagnate dall'esibizione dei tanti telegrammi che riceveva e che lo informavano sugli ultimi avvenimenti. Nel periodo immediatamente precedente l'unità d'Italia molti correvano da lui per poter parlare liberamente di politica e leggere giornali proibiti. Théodore scriveva sull'*Indipendente* e faceva da corrispondente per diversi fogli esteri quali il *Journal des Débats* e il *Siècle*.

Tornando agli aspetti musicali, Théodore disponeva di una vena melodica feconda. Molti sono i motivi di canzoni napoletane da lui creati, che fecero il giro del mondo e sono popolari

¹⁷⁴ Lettera del 9-XII-1834, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 70.

¹⁷⁵ Lettera del 21-I-1839, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 103.

¹⁷⁶ Lettera del 29-IV-1844, in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 123.

ancora oggi. Basta pensare a *Santa Lucia* o ad *Addio mia bella Napoli*, a *Palummella*, *La bannera de tre colure*, *Tarantella de zi Catone*, etc. Molto spesso la canzone annuale che spopolava alla festa di Piedigrotta era sua e sembra egli fosse il compositore prediletto dei *guaglioni* e delle *figliole* che trascorrevano cantando e banchettando la notte della Madonna.¹⁷⁷

Théodore arrivava a ricordare di ogni canzone, oltre alle parole ed alla musica, anche il numero della carta. Poteva così succedere che quando si andava a domandarne qualcuna nel suo negozio, egli si volgesse immediatamente al commesso gridando: «Terzo scaffale, numero 37565» e, nel mentre che il cliente aspettava, iniziava a cantargliela.¹⁷⁸ Sembra anche che il motivo della canzone annuale presentata a Piedigrotta, Théodore lo insegnasse già un mese prima ad un gruppetto di monelli *orecchianti*, preparando così il debutto della notte dell'8 settembre, quando sarebbe uscita la nuova canzone come composta dal *popolo*, ma il popolo era in realtà lui, Théodore Cottrau.¹⁷⁹

Riguardo alla politica pare fosse un liberale ed un monarchico unitario. Dopo la disfatta di Novara e l'abdicazione di re Carlo Alberto di Savoia, egli andava rincuorando tutti gli altri liberali dicendo: «Coraggio! Da oggi Vittorio Emanuele è il re d'Italia.» Théodore, una decina di anni dopo questo episodio, fu anche ferito dalle truppe borboniche durante la dimostrazione fatta a Napoli in occasione della vittoria di Magenta.¹⁸⁰ Nelle sue mani pare sia anche caduto il taccuino del famoso capo guerrigliero Jose Borgès, che era arrivato nelle province dell'Italia meridionale con l'intento di dare unità d'azione alle disordinate bande di briganti che sembrava volessero combattere a favore di Francesco II. Nel taccuino Borgès rivelava il movente prevalentemente individualistico e depredatorio dell'attività dei malandrini e l'impossibilità di convogliarli verso un obiettivo unitario. Théodore, nelle sue corrispondenze per il *Journal des Débats*, riportò ampi stralci degli scritti di Borgès presenti nel taccuino. Sembra sia stato in seguito a questo che l'imperatore Napoleone, che in un primo tempo sembrava avere a cuore le sorti di questi pretesi Vandeani, li abbandonò.¹⁸¹

Théodore aveva assunto la direzione della casa musicale Girard dopo la morte del padre. La ditta in realtà, morto Guillaume, era diventata di proprietà dei numerosi eredi Girard e Cottrau che

¹⁷⁷ D'Arcais, in "Opinione", 15-4-1879, riportato in E. Cerillo, *Ricordi biografici napoletani*, op. cit., in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 232.

¹⁷⁸ Picche, in "Fanfulla", 31-3-1879, riportato in E. Cerillo, op. cit., in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, op. cit., p. 231.

¹⁷⁹ "Omnibus", 2-4-1879, in *Alla memoria di Teodoro Cottrau*, A. Trani, Napoli, 1879, pp. 14-15.

¹⁸⁰ D'Arcais, in "Opinione", 15-4-1879, cit., p. 233.

¹⁸¹ Marc Monnier, in *Débats*, 13-4-1879, riport. in E. Cerillo, op. cit., p. 234.

decisero però di affidare la gestione a Théodore. Solo nel 1855 egli diventò definitivamente proprietario unico, dopo aver liquidato sia gli eredi Girard che i propri familiari.¹⁸²

L'attività di Théodore a capo della ditta si caratterizzò inizialmente per un tentativo di ampliamento delle strategie commerciali. Nacque così un eccezionale strumento di propaganda che garantiva un'adeguata veicolazione dei prodotti della ditta, ovvero la *Gazzetta Musicale di Napoli* che iniziò le pubblicazioni nel 1852. L'anno dopo ci fu anche un cambio di nome della "calcografia" che da *Girard & C.* si trasformò in *Stabilimento Musicale Partenopeo T. Cottrau*. L'ampliamento della strategia commerciale si concretizzò anche nella creazione di un'agenzia teatrale che consentiva un fitto scambio di artisti con i principali teatri europei, nell'apertura di una sala di lettura per spartiti e giornali musicali italiani e francesi, in una scuola di canto, nella vendita di pianoforti e corde armoniche e nella creazione di un grande deposito di musica straniera.¹⁸³

Fu in questo periodo di espansione che Théodore diede inizio alla pubblicazione di varie raccolte di canzoni napoletane. Alcune di queste, *La chitarra di Friso* e *Brezze di Santa Lucia*, contengono solo canzoni da lui composte. Più avanti, invece, la raccolta *Eco del Vesuvio*, comprenderà canzoni di autori diversi raggruppate secondo le città campane o i quartieri di Napoli in cui avrebbero avuto origine.

Théodore, dopo gli studi giuridici, era diventato avvocato e, similmente a suo padre Guillaume, teneva molto ai diritti connessi alle partiture, sia teatrali che delle canzoni. La casa possedeva un grosso fondo di partiture teatrali che noleggiava di continuo ai teatri napoletani e ad altri teatri italiani. Non mancava così occasione per la nascita, molto di frequente, di controversie giudiziarie con gli impresari e con altri editori. Egli difendeva personalmente le sue cause. Memorabile l'episodio, riportato da un giornale dell'epoca, della vittoria nella pendenza giudiziaria, davanti al tribunale di Roma, che la sua ditta aveva con *Ricordi* ed il Municipio di Roma in merito al diritto di proprietà sulla *Lucia di Lammermoor* e sulla *Vestale*: «Teodoro parlò lui, parlò lungamente, a sbalzi, ma sempre con parola pronta e ingegnosa. Gli avvocati del Ricordi e del Municipio eran cinque, fra i quali l'on. Pietro Mancini: Teodoro era solo lui!».¹⁸⁴

¹⁸² F. Seller, *Voce Girard-Cottrau*, op. cit.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ In "Unità Nazionale", 4-5-1873, riport. in E. Cerillo, *op. cit.*, p. 233.

A partire dal 1865, sulla base della nuova legge riguardante la proprietà letteraria, Théodore depositò, a più riprese, presso la Prefettura di Napoli 996 opere teatrali.¹⁸⁵ Nello stesso anno pubblicò l'intero corpus di canzoni composte dal padre (113 brani) sotto il titolo *Passatempi musicali. Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*. Credeva in tal modo di essersi messo a posto riguardo i diritti d'autore, sia in relazione alle opere teatrali che alle canzoni di Guillaume. Ma non era così.

In realtà dopo l'unità d'Italia la sua casa musicale iniziò a perdere progressivamente importanza e le sue attività si restrinsero. Mantenne ancora negli anni Settanta un deposito a Roma in via del Corso ed effettuò la registrazione di opere presso il Ministero dei Culti e l'Istruzione Pubblica della Baviera ma, oggettivamente, il volume delle attività scemò notevolmente e, nell'Italia unita, presero il sopravvento le grandi case del Nord, in particolare Ricordi, mentre la centralità di Napoli nella vita musicale italiana veniva fortemente messa in discussione.

I segni di un cambiamento della situazione si cominciavano però ad avvertire già fra gli anni Quaranta e Cinquanta. Le difficoltà nel far valere i propri diritti sulle partiture si acuivano. Una sorta di anarchia sembrava regnare ed anche spettanze che all'apparenza avrebbero dovuto essere di ovvia attribuzione bisognava reclamarle a gran voce per poter vedersele riconosciute. Esempio in tal senso è una lettera¹⁸⁶ che Théodore Cottrau inviò il 30 Novembre 1849 a Vincenzo Brignole, Segretario della Soprintendenza del teatro S. Carlo, in relazione ai diritti su un'opera di Giuseppe Verdi:

Caro Brignole,

Desidero sapere se il Soprintendente ha dato nessuna disposizione dopo la mia lettera d'ieri sera in cui gli ho annunciato la risposta di Galeota a D. Gennaro Stile capo della mia copisteria, risposta che Galeota ha detto a Stile poter egli riferire tanto a Cottrau che al Duca di Satriano. In questo stato di anarchia amministrativa però io mi metterò in regola protestandomi giudiziariamente contro l'antica e contro la nuova impresa. Il contratto mi assicura il dritto di estrarre copia della partitura dell'opera che va a rappresentarsi durante i concerti, poiché la partitura dopo l'estrazione delle parti di canto e d'orchestra è sempre inservibile negli intervalli tra un concerto e l'altro; ed io quindi avea disposto che dodici copisti ieri sera che non vi era concerto stante la rappresentazione d'Ernani avrebbero passato la notte ed ultimata questa mattina prima dell'ora del concerto la copia dell'intera partitura. Il dritto poi dell'Impresa per impedire che io facessi conoscere la partitura del maestro a terze persone prima

¹⁸⁵ F. Seller, *Voce Girard-Cottrau*, op. cit.

¹⁸⁶ *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Istit. Naz. Di studi verdiani, Parma, 2001 pp. 359-60.

che il M.° Verdi non vi avesse fatto que' cambiamenti necessari alla buona riuscita consisteva nella multa di ducati mille per danni interessi pattuita nel contratto nel caso che io ne avessi pubblicata una sol nota prima di un mese dopo l'andata in iscena-.

Questo ritardo nella somministrazione della partitura nuoce ai miei interessi oltre ogni credere essendo io compromesso colla Calcografia B. Girard e C° di cui sono socio.

Non comprendo come l'insolenza di un subalterno possa essere motivo di danni e liti. Vi ringrazio intanto della cura che vi siete data per appianare le difficoltà insorte, e vi profferisco i sentimenti della più cordiale amicizia.

Um° dev

Teodoro Cottrau

N. B. Vi prego consegnare al latore la copia del contratto che vi trasmisi

C'è da dire che il giorno precedente il Duca di Satriano, Soprintendente del S. Carlo, aveva con un'altra lettera ufficiale¹⁸⁷ comunicato al Galeota, direttore del palcoscenico dei reali teatri, che, per la risposta data a Don Gennaro Stile, era multato di venti carlini. Vi si legge:

Per essersi ella permesso di non dare prontamente esecuzione alle mie disposizioni circa permettere al Sig. Cottrau di poter far copiare lo spartito nuovo del maestro Verdi *Luisa Miller* è multato di carlini venti.

firm.to Duca di Satriano

C'è anche una lettera¹⁸⁸ piuttosto dura del librettista Salvatore Cammarano a Thèodore, nella quale si parla di un contrasto in relazione alla proprietà dei diritti di un libretto dello stesso Cammarano per un'opera di Mercadante:

Pregevoliss.mo Si.r Cottrau,

Voleste la dilazione fino alla scorso martedì onde rispondermi sul noto affare; ho atteso altri due giorni inutilmente, ne attenderò ancora altri due, cioè fino a domani sabato. Ove quest'ultimo perentorio non mi frutti che lo stesso risultamento sarà chiaro che non vi piace trattare meco all'amichevole, e farò valere altrimenti la mia ragione. – Vi saluto distintamente e mi ripeto – V. dev.mo S. C. – P.S. Ho interrogato Mercadante egli dichiara non avervi (e nol poteva) giammai venduto il mio dritto di proprietà.

¹⁸⁷ *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, op. cit., pag. 359.

¹⁸⁸ *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, op. cit., pag. 353.

Si respirava un clima ben diverso rispetto all'epoca di Guillaume. Una sorta di odio e di scarso rispetto erano presenti intorno a Théodore che faticava di continuo ad ottenere ciò cui aveva diritto sulla base dei contratti. Esplicativa è pure in tal senso la vicenda relativa alle vessazioni che egli subì dagli amministratori della città di Napoli nel corso di otto anni (1846-54) in relazione al fitto degli stabili di proprietà del Comune.

Già il padre di Théodore, Guillaume, aveva dato il via alla presa in fitto, da parte sua, di tutti gli stabili di proprietà del Comune di Napoli e li tenne, per contratto, fino al 4 maggio 1846. Non sappiamo a partire da quale anno era entrata in vigore questa convenzione. La successiva convenzione sarebbe durata otto anni, dal 4 maggio 1846 al 4 maggio 1854. Si può forse supporre che anche i contratti precedenti abbiano avuto uguale durata. Comunque proprio a quella data, 4 maggio 1854, un tale cav. Germanico Patrelli, che concorreva alla nuova asta per il fitto, offrì il 31 per cento in più di quanto pagava Guillaume Cottrau. Si aggiudicò perciò la gara. Dopo breve tempo Patrelli si rese però conto che l'Amministrazione Comunale non si comportava correttamente, ingiustamente protetta a questo riguardo anche dal Consiglio d'Intendenza. Decise dunque di cedere il proprio contratto a Théodore Cottrau che, ignaro dei pericoli correva, accettò di subentrare al posto di Patrelli. Pare che questa sia stata una delle cause principali che determinò una vera e propria rovina economica per Théodore, dando l'avvio a quella perdita d'importanza della sua casa musicale che si accentuò ancora di più dopo l'unità d'Italia. Théodore sembra essere stato piuttosto ingenuo a subentrare nel contratto. Il Comune pare abbia indicato in una sua lista allegata al contratto quali erano gli stabili che dava in affitto, ma poi in realtà non li consegnò tutti. Inoltre durante l'affitto il Comune demolì molti stabili e molti altri crollarono perché pericolanti. Ma, nonostante tutto questo, volle però sempre riscuotere per intero da Théodore il fitto pattuito.¹⁸⁹

L'ambiente in cui Théodore era costretto ad operare, ed i suoi interlocutori istituzionali, non erano certo l'ideale per favorire un'espansione commerciale della sua casa musicale. A questo si sommarono successivamente la concorrenza diretta delle grandi case del Nord che, dopo l'unità, era ormai priva di filtri ed alcune componenti di ingenuità della personalità dello stesso Théodore. Il tutto determinò un progressivo depauperamento delle attività della ditta, la quale gradualmente perse molti dei suoi spazi commerciali. Addirittura per un certo periodo tutta la gestione dell'azienda fu affidata a Filippo Ruggiero.

¹⁸⁹ F. P. Ruggiero, *Narrazione delle ingiustizie, degli abusi e delle vessazioni con cui gli amministratori della città di Napoli tribolarono Teodoro Cottrau dal 1846 al 1854*, Stabil. Tipografico A. Trani, Napoli, 1877, pp. 1-2.

L'ultima raccolta di canzoni pubblicata da Théodore fu l'*Album della Regina*, comprendente brani di vari autori, in gran parte in lingua italiana. Nello stesso anno dell'uscita dell'album, 1879, egli morì in seguito a due successivi attacchi di ictus, come già suo padre. Théodore era sposato con Rosa Ercole, già vedova di Salvatore D'Urso. La scomparsa della sua dinamica figura determinò un significativo vuoto negli ambienti musicali e culturali di Napoli. Come scrive Marc Monnier nel *Journal des Débats* del 13 aprile 1879, quindici giorni dopo la morte di Théodore, «Egli non aveva momenti di riposo: dall'alba al tramonto, a casa sua, davanti al suo negozio, fra la gente, non cessava mai di conversare, discutere, cantare; solo il pianoforte, dove correva talvolta interrompendo una conversazione, lo faceva tacere. La sua anima debordava dagli occhi che aveva molto vivi e chiari; i suoi gesti turbolenti rendevano bene il tumulto delle sue sensazioni; il suo bel viso attirava gli sguardi; la sua voce era simpatica.» « Stamani, arrivando in piazza San Ferdinando, - scrive Picche¹⁹⁰ nel *Fanfulla* del 31 marzo 1879 - in mezzo a tanta luce e a tanta allegria, ho veduto chiuse le porte di un noto magazzino. Un cartellino bianco incollatovi sopra richiamava la gente, che si fermava, alzava gli occhi a guardare e si allontanava pensosa e triste. Il cartellino diceva: *Chiuso per causa di morte*. Povero Cottrau! povero e caro amico! Aveva tanta vita dentro di sé e tanta ne dava agli altri con quella calda ed irrefrenata espansione che era tutto il suo carattere; era così giovane, anzi così bambino di fantasia e di cuore, aveva tanta verginità e tanto impeto di affetto, che non pareva possibile dovesse morire, che si crede anche adesso di vederlo ricomparire con quel suo viso lieto ed aperto, di udirne la voce simpatica, di sentirlo ridere, cantare, chiacchierare, accennare le note di una romanza o impegnare una discussione politica.»¹⁹¹

La ditta continuò ad essere ancora presente in Napoli anche dopo la morte di Théodore, gestita prima da suo fratello Felice Cottrau, successivamente da Francesco Fiorillo (altro editore di canzoni napoletane). Il nome fu ancora presente, sia pure con un'attività modesta, fino al 1910, con una sede in via Parisi n. 13, dove poi subentrerà l'officina tipografica dell'editore Santojanni che, con ogni probabilità, rilevò il fondo Cottrau.

Francesco Florimo

Fra le figure con le quali Guglielmo Cottrau venne a contatto e stabilì dei rapporti di particolare amicizia e collaborazione, c'è senza dubbio quella di Francesco Florimo. Fra i due gli

¹⁹⁰ Pseudonimo di Federico Verdinois.

¹⁹¹ Queste citazioni giornalistiche sono tratte da *Alla memoria di Teodoro Cottrau*, Stab. Tip. A. Trani, Napoli, 1879, pp. 4 e 22-23.

scambi erano pressoché quotidiani e le comuni amicizie coi compositori di grido che all'epoca transitavano per Napoli, quali Bellini, Donizetti o lo stesso Rossini, li rendevano di fatto componente attiva di quella sorta di grande circo musicale presente all'epoca nella città partenopea.

L'attività di Florimo ruotava in prevalenza intorno all'archivio del Conservatorio di San Pietro a Majella. Giunto ancora adolescente a Napoli, proveniente dalla natia piccola cittadina calabrese di San Giorgio Morgeto, dove era nato il 12 Ottobre del 1800, entrò nel collegio di musica. Vi compì gli studi con maestri di notevole livello quali Zingarelli, con cui studiò composizione, Crescentini (maestro anche di Guglielmo), col quale studiò canto, Elia, con cui fece pianoforte, ed altri. Il collegio di musica si trovava ancora, all'epoca, nel monastero di S. Sebastiano. Quando nel 1826 l'istituto trasferì la propria sede nel convento di S. Pietro a Majella, Florimo fu nominato "reggente" degli archivi. Egli incrementò negli anni il livello della propria posizione lavorativa all'interno del Collegio grazie alla nomina a "direttore" della biblioteca, avvenuta nel 1851. La sua assidua e meritoria attività finalizzata all'ampliamento e al miglioramento della funzionalità dell'archivio musicale avevano unanime riconoscimento.

Probabilmente il fatto che all'epoca la casa Girard avesse nel cortile interno dello stesso Conservatorio una delle sue sedi, facilitò e rese quasi quotidiani i contatti tra Florimo e Guglielmo Cottrau. D'altronde la casa editrice aveva nei contratti anche l'obbligo di dare al collegio di musica copia delle partiture stampate e quindi, inevitabilmente, era necessario per la stessa casa intrattenere rapporti col responsabile della biblioteca. Ciò di certo facilitò i contatti fra i due musicisti, i quali strinsero un legame che risulta essere stato profondo e duraturo nel tempo.

Nella prima parte della sua vita Florimo si dedicò anche alla composizione toccando i generi più disparati di musica vocale e strumentale. Solo con l'opera lirica non si cimentò. Si possono ricordare una *Cantata in onore del Duca di Noia*, un *Inno all'armonia* composto assieme a Zingarelli. Anche la musica sacra lo vide protagonista con un *Te Deum*, messe, mottetti ed altro. Per orchestra scrisse la *Sinfonia funebre per la morte di Bellini*, di cui era grandissimo amico. L'amicizia con Bellini era nata all'interno del conservatorio di Napoli, dove quest'ultimo, a partire dal 1819, aveva iniziato a studiare con gli stessi maestri con cui studiava Florimo. I due erano amici

a tal punto che, scrive Florimo, «Bellini non credeva compiute le sue gioie se non le avesse diviso meco e sentiva scemarsi le angosce confidandole a me».¹⁹²

Come sappiamo, la morte di Bellini fu un duro colpo anche per Guglielmo Cottrau, anch'egli molto amico del compositore catanese.¹⁹³ Florimo si prodigò anni dopo (1876) per la traslazione delle ceneri di Bellini dal cimitero di Pére-Lachaise di Parigi fino a Catania.

L'interazione con Cottrau e la casa Girard procurò a Florimo la pubblicazione di varie sue composizioni da camera per voce e pianoforte, o per pianoforte solo. Nei *Passatempi Musicali* sono presenti diversi suoi lavori dedicati a *Pot-pouris* di opere teatrali. Si tratta in pratica di pezzi per pianoforte solo che si rifanno a temi tratti da opere liriche in voga all'epoca. I brani usciti nei *Passatempi* sono tre: *Pot-pouri sulla Niobe di Pacini*, *Pot-pouri sulla Bianca e Gerlando di Bellini*, *Pot-pouri sul Pirata di Bellini*. I tre pezzi videro la luce nella seconda serie di uscite dei *Passatempi Musicali*, relativa al 2° anno di associazione. Il *Pot-pouri sulla Niobe di Pacini* uscì esattamente nel 10° fascicolo, all'incirca verso la metà del 1827. Per gli altri due *Pot-pouris* non abbiamo dati sufficienti per stabilire con precisione in quale fascicolo uscirono. Sappiamo comunque con sicurezza che furono pubblicati fra il 1826 ed il 1827 e poi ristampati nella Terza Edizione dei *Passatempi Musicali* (Quarta Parte) che uscì nel 1829. Tutta la quarta parte di questa edizione era dedicata ai *Pot-pouris* di opere teatrali ed in particolare uno dei tre fascicoli in cui era divisa, l'undicesimo, comprendeva solamente i tre brani di Florimo.

Con l'editrice Girard però Florimo pubblicò anche altre opere. Prevalentemente per voce di mezzo-soprano e pianoforte sono per esempio le *24 Romanze* dedicate all'amico Vincenzo Bellini. Le *Ore Musicali*, che comprendevano 12 pezzi per camera, avevano invece tessiture di voci più diversificate. Al loro interno era presente anche un quartettino per soprano, contralto, tenore e basso dal titolo *Ave Maria* (La campana vespertina). In alcuni brani di quest'ultima raccolta c'è pure un richiamo alle arie napoletane e alla tarantella. Vi troviamo infatti i brani *Imitazione di una canzone napoletana* (Ritorna ch'io t'amo), *La Tarantella* (Né vavò la chitarrella) e *Mergellina* (Vieni a veder sulla marina). Quest'ultima è anch'essa una tarantella.

Quando era ancora in vita Guglielmo Cottrau furono pubblicati da Girard anche lavori di Florimo per pianoforte solo. Oltre ai *pot-pouris* già ricordati abbiamo infatti dei *Mélanges brillants*

¹⁹² Mario Commis, *Francesco Florimo tra Bellini e Rossini*, in «Rassegna Musicale Curci», anno LVII, n. 2, maggio 2004, p. 27.

¹⁹³ Cfr. M. Distilo, a cura di, *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane, con altri documenti...*, op. cit. p. 78.

su altre opere di Bellini: su *La Straniera*, su *Norma* e su *Sonnambula*. C'è un Rondò brillante dal titolo *La Légèreté*, una *Réminiscences des Matinées Musicales de la Malibran* e un *Mosaïque de Tarantelles Napolitaines*. Non manca un'incursione nel repertorio a quattro mani: un *Mélange sur les Puritani* e un *Pot-pouris sur La Donna del Lago*.¹⁹⁴

Nella sua lunga vita (88 anni) Florimo fu anche attivo prima come maestro di canto e poi come direttore dei concerti vocali del Conservatorio di Napoli. Scrisse e pubblicò infatti con Girard nel 1825 un *Breve Metodo di Canto* dedicato a Crescentini. Lo ripubblicò anni dopo con Ricordi, dedicandolo stavolta a Rossini. Il metodo ebbe notevole successo in tutta Europa. A Rossini dedicò anche il *Cenno storico sulla Scuola Musicale di Napoli* (Tip. Di Lorenzo, Napoli, 1869) in due volumi, ripubblicato più avanti ampliato (quattro volumi) come *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*. Essendo stato uno dei primi musicisti a scrivere opere sistematiche riguardanti aspetti specifici della storia musicale, Florimo assunse in tal campo una veste di pioniere. Più avanti videro la luce anche il suo *Riccardo Wagner e i wagneristi* (Napoli, 1876), nel quale si profuse in difesa della musica del compositore tedesco, e *Bellini, memorie e lettere* (Firenze, 1882).

Ma veniamo alle raccolte di canzoni napoletane che Florimo pubblicò in gran quantità. Possiamo dividere questa produzione in tre fasi: le raccolte uscite quando era ancora in vita Guglielmo Cottrau; le raccolte pubblicate sotto la gestione di Teodoro; le pubblicazioni con Ricordi.

Quelle che uscirono quando era ancora in vita Guglielmo sono tre raccolte. La prima è del 1844 e si intitola *Le Montanine*; seguirono *I canti della collina* nel 1845 e *Le brezze marine* nel 1846. Sono formate tutte da canzoni napoletane ed ogni raccolta contiene dieci brani. Ne *Le Montanine* sono presenti, fra l'altro, nuove versioni, completamente diverse sia riguardo alla melodia che al tipo di arrangiamento, di due canzoni che Guglielmo Cottrau aveva pubblicato in precedenza: *La morta* (Fenesta ca lucive) e *Lo core sperduto*. I brani avevano titoli diversi, rispettivamente *Canzone* (25 Nuove Canzoncine Nazionali Napoletane, 1843) e *La Capuana* (Passatempi Musicali, fasc. 1°, ottobre 1824), nelle uscite di Cottrau.

Anche nei *Canti della collina* sono presenti brani elaborati in tempi diversi da Guglielmo Cottrau. Si tratta di *La cosetora* e di *Luisella*. La prima è apparsa come *La nuova cosetora* nella *Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau* pubblicata nel 1865 da Teodoro. Ha però un testo con notevoli differenze e melodia diversa. La seconda uscì invece nello

¹⁹⁴ Per questa ricostruzione di pubblicazioni ci si è rifatti in gran parte a: Girard e C.i, *Catalogo di Musica*, Gaetano Nobile, Napoli, 1847.

stesso anno della raccolta di Florimo (1845) col titolo *La vera Luisella* all'interno delle *20 Nuove canzoncine nazionali napoletane*. E' probabile che la versione di Cottrau sia però precedente perché è meno elaborata rispetto a quella di Florimo. Non ha per esempio l'introduzione pianistica e mancano diverse ripetizioni di versi. Inoltre, a parte la prima strofa che è quasi uguale nelle due versioni, il testo delle altre strofe è molto differente.

Nelle dieci canzoni della raccolta del 1846, *Le brezze marine*, sono presenti altri due brani elaborati anche da Guglielmo Cottrau: *La cuccagna* (Chisto munno è na cuccagna) e *Lo primm'amore* (Nenné sta vota sienteme). La prima, oltre al diverso tipo di arrangiamento, presenta anche notevoli differenze melodiche che danno conferma di come all'epoca l'identificazione di una canzone non fosse così assoluta come lo fu invece in tempi successivi. Brani con testi uguali potevano essere elaborati melodicamente in modo molto diverso; oppure melodie simili potevano presentare varianti testuali anche molto pronunciate, e così via.

Ci sono poi altre quattro raccolte di canzoni di Florimo uscite ai tempi di Teodoro. Le prime due videro la luce quando la casa musicale si chiamava ancora *Girard*, le altre due quando si era già trasformata in *Stabilimento Musicale Partenopeo T. Cottrau*. La prima raccolta è del 1849 e si intitola *Ischia e Sorrento*. Anche in questo caso sono presenti brani che somigliano ad alcuni di Cottrau, sia pure con varianti melodiche e testuali a volte nette, a volte meno marcate. Si tratta di *Chello che tu me dice*, presente nella *Raccolta* del 1865 di Teodoro; *Lo quarto d'ora* (Che nce puoi perdere), uscita nelle *25 Nuove canzoncine nazionali napoletane* del 1843; *Lo mastrillo* (Nenna mia chi te vo dicere), uscita nel 1845 nelle *20 Nuove canzoncine nazionali napoletane*.

Nel 1851 Teodoro Cottrau pubblicò, sempre col nome *Girard*, una seconda raccolta di Florimo dal titolo *Le Popolane*. Anche questa contiene dieci canzoni napoletane fra le quali una che porta come titolo *Forturella* e che, curiosamente, non corrisponde alla canzone di Guglielmo Cottrau uscita nel 1840 col medesimo titolo nella raccolta *Supplimento a' Passatempi*; corrisponde invece a *La verdummara* (Te si fatta janca e rossa) che vide la luce fra le *20 Nuove canzoncine nazionali napoletane* nel 1845.

Le serate di Capodimonte è una raccolta che vide la luce nel 1853, quando la casa editrice si chiamava già *Stabilimento Musicale Partenopeo*. E' composta sempre da dieci brani. L'ultimo è un duettino dal titolo uguale all'incipit di *Forturella* della raccolta precedente e de *La verdummara* apparsa nelle *20 Nuove canzoncine nazionali napoletane*: si intitola infatti *Te si fatta janca e rossa*.

Le Napolitane è, nell'ordine, l'ultima delle raccolte di canzoni pubblicate da Florimo con Girard, diventato Stabilimento Musicale Partenopeo. E' uscita dopo breve tempo rispetto a *Le serate di Capodimonte*, visti i numeri di lastra di non molto superiori, quindi probabilmente nello stesso 1853. La raccolta è formata da 24 canzoni che riprendono, rielaborandole, molte delle canzoni della prima ora pubblicate da Guglielmo Cottrau nei *Passatempi Musicali*. Si va da *Michelemmà* a *Fenesta vascia*, da *Cannetella* a *Piedigrotta*, *Lo milo muzzecato*, *Aizzaje l'uocchie 'ncielo*, *Ricciolella*, *Statte bona e governate*, *Antonià*, etc.

Il 1853 è un anno determinante per Florimo perché Ricordi pubblica in un sol colpo quasi tutte le raccolte di canzoni napoletane che lui aveva pubblicato con Girard prima e con lo Stabilimento Musicale Partenopeo poi. In passato Florimo aveva avuto rapporti, sia pur sporadici, con la casa milanese che gli aveva pubblicato, alla metà degli anni '30 dell'Ottocento, in due volumi, le *24 Romanze*. All'incirca nel 1837 era poi uscita la *Sinfonia Funebre per la morte di Bellini* in versione per pianoforte a quattro mani. Nel 1841 era stata la volta della romanza *Il Guittarrero* su parole di Leopoldo Tarantini e l'anno dopo era uscito un altro suo brano nell'ambito della raccolta di melodie italiane dal titolo *Fiori di maggio*. Nel 1851 aveva visto poi la luce *Una memoria*, altra romanza su parole di Pasquale Trisolini. Si era trattato insomma di pubblicazioni piuttosto saltuarie. Nel 1853 invece quasi tutte le raccolte di canzoni napoletane uscite in precedenza con *Girard e Cottrau* (*Le Montanine*, *I Canti della Collina*, *Le brezze marine*, *Ischia e Sorrento* e *Le Napolitane*), con esclusione solamente di *Le Popolane* e *Le serate di Capodimonte*, dunque un corpus di ben 64 brani, viene pubblicato in un sol colpo da Ricordi in raccolte aventi gli stessi titoli delle precedenti, comprendenti esattamente gli stessi brani e nello stesso ordine.

Non si sa se l'episodio sia dovuto ad un accordo sopraggiunto fra il compositore e la casa Ricordi, o se sia intervenuto anche Teodoro Cottrau nella trattativa. Fatto sta che con questa mossa Ricordi entra in pratica in possesso di un numero elevatissimo di canzoni napoletane, anche della prima ora, sia pur elaborate da Florimo. Non dimentichiamo che nel solo album *Le Napolitane*, formato da 24 brani, erano comprese molte delle canzoni uscite nei *Passatempi Musicali* fra il 1824 ed il 1827. Non sappiamo quali vantaggi commerciali Teodoro Cottrau, ammesso che abbia favorito l'iniziativa editoriale, pensasse di ricavare. E' probabile però che una sorta di accordo sia intervenuto fra le due case editrici. Se guardiamo infatti il frontespizio dell'edizione milanese de *Le brezze marine* notiamo che ha il titolo quasi uguale a quello dell'edizione napoletana: "Le brezze marine. Scelta di canzoni e ballate napoletane (in chiave di sol) con accompagnamento di pianoforte composte e raccolte da Francesco Florimo". Sull'edizione Girard del 1846 c'era scritto: "Le brezze

marine. Scelta di canzoni e ballate napoletane composte e raccolte da Francesco Florimo”. Unica differenza: l’assenza del riferimento alla chiave di sol ed all’accompagnamento di pianoforte. C’è però un altro particolare che fa pensare: sulla parte bassa del frontespizio è scritto “Proprietà degli Editori. Reg. all’Arch. dell’Unione. - Milano - Dall’I. R. Stabilimento Nazionale Privileg.^o di Tito di G. Ricordi – Contrada degli Onemoni, N. 1720 e sotto il portico a fianco dell’I. R. Teatro alla Scala. - Napoli, Girard e C. – Firenze, Ricordi e Jouhaud. – Mendrisio, C. Pozzi”.

La presenza del nome della casa Girard nel frontespizio fa pensare che un accordo di collaborazione commerciale fra Ricordi e lo stesso Teodoro Cottrau fosse con ogni probabilità subentrato. Non si capisce bene quali erano i vantaggi che Teodoro pensava di ricavare da questo accordo, dal momento che pochi anni dopo (circa 1859) Ricordi pubblicava, divise in due raccolte, 27 canzoni napoletane. La prima raccolta ne comprendeva 12 ed era attribuita ancora a Florimo. Si intitolava “Scelta delle migliori ed originali canzoni popolari napolitane in chiave di sol – I.^a Raccolta – pubblicata con interpretazione italiana e con accomp.^o di pianoforte da Francesco Florimo”. Le canzoni al suo interno sono la ristampa (con uguale numero di lastra) di canzoni pubblicate in precedenza da Florimo nelle raccolte uscite con Ricordi. Quattro brani facevano parte di *Le Montanine*, quattro di *Le brezze marine*, quattro di *Le Napolitane*. Non c’è stavolta nel frontespizio alcun riferimento alla casa musicale *Girard e C.* di Napoli.

In contemporanea usciva anche la seconda raccolta, formata da 15 brani, dal titolo “Scelta delle migliori ed originali canzoni popolari napolitane in chiave di sol con accomp.^o di pianoforte – II.^a raccolta”. Non ci sono più riferimenti a Florimo come raccoglitore e compositore. Sono presenti invece a fianco ai titoli di cinque canzoni i nomi dei musicisti: Sarmiento (*Lu vasillo*), Labriola (*Voca voca, tira ’nterra*), Coen (*La ’nziria de lu Guaglione*, *La Zingara*), lo stesso Florimo (*’Ndinghe ’ndinghete ’ndinghe già*). Quest’ultima canzone faceva parte della raccolta *Le Popolane* uscita nel 1851 con Girard e non ripubblicata da Ricordi (così come la raccolta *Le serate di Capodimonte*) nel 1853.

Alcuni brani usciti anonimi di questa raccolta presentano una sorprendente perfetta uguaglianza di scrittura, sia musicale che testuale, con i corrispondenti brani compresi nella *Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau* uscita sei anni dopo (1865) a cura di Teodoro. I brani in questione sono: *Una palomma janca*, *La festa di Piedigrotta*, *La Morta* (Fenesta che lucivi), *La Luisella*, *Raziella*, *La Ricciolella*. Due di questi - *La Ricciolella*, *La festa di Piedigrotta* - sono sorprendentemente simili anche alle versioni dell’edizione dei

Passatempi Musicali, uscite per la prima volta rispettivamente nel 2° fascicolo (1824) e nell'11° fascicolo dell'anno secondo di associazione (1827).

Piuttosto complesso ricostruire quali generi di vicende abbiano determinato queste sovrapposizioni editoriali fra Ricordi e Girard-Cottrau a distanza di oltre 35 anni. Da quello che si può supporre esaminando gli spartiti delle canzoni, si può ipotizzare che Ricordi fosse alla ricerca di brani arrangiati, in particolare per quanto riguarda l'accompagnamento pianistico, in una forma accessibile anche a veri e propri principianti. Si era forse accorto che le raccolte di Florimo, che aveva uno stile di scrittura più ricercato e complesso di quanto non fosse quello di Guglielmo Cottrau, erano piuttosto ostiche per i non professionisti. Decise perciò di attingere in parte, non si sa quanto legittimamente, al vecchio repertorio di Guglielmo nella versione originale e non più in quella di Florimo il quale, fra l'altro, in varie canzoni – p. es. *La morta* (Fenesta che lucivi), *Raziella* (A core a core) – aveva anche elaborato, rispetto a quelle di Guglielmo, melodie diverse che evidentemente non avevano riscosso i favori del pubblico abituato invece a identificare le canzoni con la vecchia versione di Cottrau.

La situazione editoriale era perciò piuttosto complessa. Florimo giocò in questa partita un ruolo abbastanza controverso poiché le sue raccolte di canzoni erano nel catalogo di entrambe le case musicali. Nello stesso tempo egli aveva rielaborato, in una versione più ricercata e rifinita, molte delle canzoni di Guglielmo, cambiando in alcuni casi anche la melodia. Non ci furono però, a quanto si sappia, riscontri particolarmente positivi dal punto di vista del successo editoriale delle sue canzoni. Il suo nome sarà completamente assente (così come quello di Cottrau, del quale sono però presenti molte canzoni) nella monumentale raccolta di 150 canzoni napoletane, curata da Vincenzo De Meglio, uscita per Ricordi col titolo *Eco di Napoli* fra il 1877 ed il 1890.

Da notare anche che sulla copertina di alcune raccolte di Florimo pubblicate da Girard – p. es. *Le Montanine* e *Le popolane* - c'era scritto "Proprietà dell'Editore". In altri casi – *Le serate di Capodimonte* – è scritto "Edizione di Proprietà. Depositata nell'Archivio del R. Collegio di Musica". Non si capisce bene se il deposito dei brani presso l'Archivio del Collegio, nel tentativo di salvaguardarne i diritti, fosse stato fatto a nome del compositore (che era il responsabile dello stesso archivio) o dell'Editore. La situazione in questo campo restava abbastanza ambigua. Teodoro continuò a tenere comunque in catalogo le canzoni di Florimo anche in tempi successivi, riunendole in alcuni casi in raccolte con nomi modificati rispetto ai precedenti. Hanno visto la luce così *Le serenate di S. Elmo*, *Le notti di Napoli*, *I canti del Golfo*.

Nell'ultima parte della sua vita Francesco Florimo continuò a svolgere alacremente il suo compito di archivista del Conservatorio di Napoli, mentre il suo *Metodo di canto* mieteva sempre maggiori successi in Europa, venendo anche premiato alle esposizioni di Parigi e Milano. La sua attività in campo musicale ebbe notevole riconoscimento presso le principali istituzioni musicali italiane ed estere che lo colmarono di onorificenze, sia durante il Regno dei Borbone che in quello dei Savoia. Ferdinando II lo aveva nominato socio corrispondente nazionale della Reale Accademia di Belle Arti (1841). Nello stesso anno diventò “Maestro Compositore Onorario della Congregazione e Accademia di Santa Cecilia”. Nel 1857 il Re di Baviera lo nominò Cavaliere dell'Ordine di S. Michele. Anche Vittorio Emanuele II ed Umberto I furono prodighi di riconoscimenti per Florimo: lo nominarono rispettivamente “Commendatore dell'Ordine della Corona d'Italia” (1876) e “Grande Ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia” (1887).¹⁹⁵ La sua lunga parabola, che coprì quasi tutto il secolo XIX, si concluse a Napoli il 18 Dicembre 1888.

Vincenzo De Meglio

Il nome di questo autore è legato soprattutto alla raccolta di 150 canzoni napoletane che col titolo di *Eco di Napoli* videro la luce, a sua cura, per la casa Ricordi di Milano fra il 1877 ed il 1890 circa. Le canzoni napoletane di sua creazione sono piuttosto poche e, anche nella citata raccolta, affiancandone il suo nome ad un certo numero, egli si definisce sempre *trascrittore* e non autore della musica.

Per quanto se ne sappia, di canzoni a lui espressamente attribuite, pubblicate dalla casa Girard-Cottrau, ne risulta solamente una dal titolo *Lu Passariello*. Essa compare in un catalogo del periodo successivo al 1865, quando la casa editrice era guidata da Teodoro Cottrau, e si trova all'interno della sezione *Le mille canzoni di Napoli*. Stranamente però, nella sua raccolta Ricordi, anche riguardo a questa canzone lo stesso De Meglio si qualifica come *trascrittore* e non come autore della musica.

Il suo nome lo troviamo invece presente con una certa frequenza, sempre nei cataloghi dello Stabilimento Musicale Partenopeo T. Cottrau, nella sezione Inni Nazionali d'Italia, ovviamente in periodo postunitario: sono sue una *Marcia Reale di Casa Savoia*, una *Fanfara Reale di Casa Savoia*

¹⁹⁵ A. Pugliese, *Appunti per una biografia di Francesco Florimo*, in R. Cafiero e M. Marino, “Francesco Florimo e l'Ottocento musicale”, Atti del Convegno, Morcone 19-21 Aprile 1990, Jason, Reggio Calabria 1999, pp.890-93.

ed un *Inno Reale di Casa Savoia*; così come una *Marcia dei Bersaglieri* ed una *Marcia d'ordinanza e Marcia avanti dei Bersaglieri*. Ma anche in questo caso si tratta, come sembra palese, di trascrizioni per pianoforte di musiche già esistenti.

Nei cataloghi Cottrau sono anche presenti un dramma semiserio dal titolo *Ernelinda* e una farsa, *Giocrisse*. De Meglio aveva ceduto i diritti di entrambe le opere a Teodoro Cottrau vita natural durante e fino a trent'anni dopo la morte. *Ernelinda* fu rappresentata nel 1848 a Napoli, al Teatro Nuovo. Pare che il primo atto, nelle quattro serate che andò in scena, avesse incontrato i particolari favori del pubblico al punto che De Meglio era stato chiamato ad ogni pezzo agli onori della ribalta. Gli atti successivi erano stati invece accolti con grande freddezza e alla fine anche con manifesto dissenso. Insomma la carriera di operista di De Meglio non fece registrare particolari acuti, nonostante l'opera *Giocrisse*, rappresentata l'anno dopo sempre al Teatro Nuovo, abbia avuto un'accoglienza meno tiepida. Altri due drammi da lui messi in musica, *Il Mendico* su testo di A. G. Limoncelli e *L'Operaio* su testo di Domenico Bolognese, non arrivarono nemmeno ad essere rappresentati. De Meglio, in seguito a tali delusioni, decise di abbandonare i tentativi di successo operistico (cui ogni compositore all'epoca maggiormente aspirava) per dedicarsi in prevalenza alla carriera di insegnante di pianoforte.¹⁹⁶

Vincenzo De Meglio era nato a Napoli nel 1825 e, dopo i primi rudimenti musicali appresi da Francesco Orlandini e Pasquale Mugnone, aveva studiato pianoforte con Francesco Lanza, solfeggio con Pietro Casella e contrappunto con Mario Aspa. Era stato ammesso nel 1841 al Collegio di Musica, dove aveva studiato composizione con Francesco Ruggi. Successivamente aveva avuto contatti col compositore Carlo Conti, su consiglio del quale nel 1844, poco meno che ventenne, era uscito dal Collegio di musica, due anni prima dell'età stabilita dai regolamenti dell'epoca.

Dopo i tentativi operistici, De Meglio si dedicò dunque alla composizione toccando vari generi, compreso quello sacro. Negli elenchi delle sue opere troviamo una gran quantità di trascrizioni pianistiche (definiti di volta in volta *fantasie*, *bizzarrie*, *divertimenti*, *rimenbranze*, etc.) di melodrammi famosi. In alcuni casi i brani erano adattati per pianoforte a quattro mani, o anche per due pianoforti. Ma esistono sue trascrizioni anche per altri ensemble strumentali quali

¹⁹⁶ P. Gioacchino Tagliatela, *Cenno biografico del Maestro di Musica Vincenzo De Meglio*, Tipografia e Libreria di A. e Salv. Festa, Napoli, 1883, pp. 12-14.

pianoforte e violoncello (*Duetto su motivi della Norma*), oppure pianoforte, violino e violoncello (p. es. *Trio fantastico sulla Lucia di Lammermoor* e *Omaggio a Rossini: trio sul Barbiere di Siviglia*).

L'editore che in prevalenza pubblicò le opere di De Meglio fu Ricordi. Nel catalogo erano presenti circa 250 suoi lavori che divennero popolari non solo in Italia ma anche all'estero, tanto che la casa editrice gli propose condizioni di contratto particolarmente vantaggiose. Anche se in minor misura anche altri editori si interessarono però alla sua opera: oltre al citato Cottrau, sue musiche furono pubblicate da Lucca e da Del Monaco.¹⁹⁷

La sua pubblicazione più conosciuta restano comunque i tre volumi dell'*Eco di Napoli*, ovvero l'edizione da lui curata di 150 canzoni popolari napoletane per canto e pianoforte edita da Ricordi. Ogni volume comprende 50 brani. Dopo oltre centotrent'anni quest'opera è ancora reperibile ed acquistabile con facilità sia nei negozi di musica, sia on line. Le edizioni attuali si avvicinano molto a quelle originali riguardo la grafica, conservando addirittura i numeri di lastra dell'epoca. Il primo volume ha come numero di lastra 44980 e la sua prima uscita è collocabile nel 1877. Il secondo, come numeri di lastra, riempie un intervallo che va da 45931 a 45979. Esso andrebbe dunque collocato in un periodo di poco successivo, forse nello stesso 1877 o al massimo 1878. Il terzo volume ha invece come numero principale di lastra il 93530, ma all'interno ci sono canzoni con numeri leggermente più bassi che vanno da 93498 a 93529. La sua collocazione temporale di pubblicazione può essere approssimativamente stabilita intorno al 1890.

Negli ultimi anni De Meglio si dedicò in prevalenza alla musica sacra di cui lamentava il decadimento ed i grandi sforzi che sarebbe stato necessario sostenere per riportarla all'antico splendore. Fu spesso invitato a dirigere musiche a grandi orchestre che venivano eseguite in occasione di grandi solennità religiose, quali ad esempio i solenni Vesperi in S. Maria la Nova nella festività di S. Giacomo della Marca. Il cardinale di Napoli Sisto Riario Sforza spesso si congratulava con lui ed a volte chiedeva copia di inni da lui musicati. L'arcivescovo Guglielmo Sanfelice, nel 1882, lo inserì anche nella commissione che nominò ai fini della revisione della musica sacra.¹⁹⁸

De Meglio ebbe anche riconoscimenti da varie associazioni musicali, quali per esempio il Circolo Artistico Musicale "F. Bonamici" che lo nominò componente della Commissione Esaminatrice, mentre dal Collegio di Musica di S. Pietro a Majella veniva nominato membro

¹⁹⁷ P. Gioacchino Tagliatalata, *Cenno biografico del Maestro di Musica Vincenzo De Meglio*, cit., pp. 14-15.

¹⁹⁸ Ivi, pp. 18-20.

esterno del Comitato Tecnico e dal Municipio di Napoli esaminatore dei Cori del R. Teatro S. Carlo.¹⁹⁹

Il 24 marzo del 1883, mentre musicava un inno dedicato alla Vergine della Pace di Giugliano, località dove avrebbe dovuto dirigere a breve la musica della Messa solenne in occasione della festa che sarebbe stata celebrata il lunedì di Pentecoste, veniva colpito da ictus. Alcuni giorni dopo, 3 aprile, si spegneva.

¹⁹⁹ Ivi, pp. 20-21.

IV.

Formazione del repertorio

Nel corso della sua attività di compositore ed editore, che si sviluppò negli anni che vanno dal 1824 al 1847, Guglielmo Cottrau diede alla luce un notevole numero di canzoni napoletane che, come è noto, furono pubblicate in varie fasi dalla casa editrice presso la quale egli lavorava, e di cui divenne in seguito proprietario, ovvero la *Girard & C.* La pubblicazione periodica dei celebri *Passatempo Musicali*, e dei suoi supplementi, fu il principale contenitore che ospitò questo genere di canzoni. Guglielmo Cottrau trasfuse la sua vena compositiva anche in brani ricadenti in altri generi ma, di certo, le canzoni napoletane rappresentano il corpus più consistente.

I primi sei fascicoli dei Passatempo Musicali

Cerchiamo ora di seguire le vicende editoriali dei *Passatempo*. Il 1° fascicolo è dell'ottobre 1824. Fino all'ottobre dell'anno successivo (1825) usciranno, con cadenza bimestrale (ma in alcuni casi con ritardi), altri cinque fascicoli di canzoni, per un totale di sei. Esaminiamo la composizione dettagliata di questi primi sei fascicoli.

Il primo contiene 12 *canzoncine napoletane* prive di qualsivoglia attribuzione, sia in relazione alla musica che ai testi. Il fascicolo è completato con altre canzoni *siciliane* e *veneziane*, in lingua italiana e francese, nonché brani per pianoforte solo, con attribuzione specifica a singoli autori. Compaiono infatti i nomi di Rossini, di Donizetti, della Colbrand, di Domenico Corigliano di Rignano, Siboni, Puoti, Sarmiento e dello stesso Guglielmo Cottrau.

Interessante è anche guardare la sequenza dei brani all'interno del fascicolo. Inizialmente ci sono due arie in lingua italiana inframezzate da una arietta in lingua spagnola. Segue una canzonetta veneziana col testo in idioma veneto. Quindi tre *romance* ed una *chanson* in francese, due delle quali hanno anche un testo alternativo in italiano. Poi le dodici canzoni napoletane seguite da tre *arie siciliane*. Il fascicolo si chiude con tre brani per pianoforte solo, due dei quali divisi in sequenze di brevissimi pezzi: *Cinque Contradanze* sulla Semiramide di Rossini e *Cinque Valzer*. Le canzoni napoletane, come si vede, sono collocate tutte di seguito in mezzo al fascicolo e costituiscono quasi la metà del totale dei pezzi, 12 su 26.

L'idea di Guglielmo Cottrau, da quel che traspare, sembra essere quella di abbracciare, già a cominciare da questo primo fascicolo (a parte i tanti riferimenti successivi sull'argomento nelle sue lettere), arie eterogenee sia per provenienza territoriale che per lingua utilizzata. Le cosiddette *arie nazionali* danno l'impressione di costituire una sorta di riferimento fisso che guida l'autore in questo percorso di costruzione di un repertorio popolare per canto e pianoforte, riferimento al quale egli non sembra disposto per nessun motivo a rinunciare. L'inserimento delle dodici canzoni napoletane in un mix di pezzi che comprende al suo interno arie dalla provenienza più disparata, lascia trapelare l'intenzione di conferire loro (e quindi al genere in cui si vanno a collocare) una dignità di cui forse fino a quel momento non avevano goduto. In tal senso la motivazione che la madre di Guglielmo dà in una lettera,²⁰⁰ del fatto che egli non avesse apposto il suo nome alle canzoni perché desiderava il loro successo come *arie nazionali*, è da questo punto di vista illuminante.

Dopo questo inizio scoppiettante - come abbiamo visto, quasi metà del primo fascicolo è costituito da canzoni napoletane - i cinque fascicoli successivi ne conterranno invece molte di meno. Continuiamo a seguire il loro iter. Il secondo fascicolo (che risulta essere stato pubblicato nello stesso 1824, v. tavole, fig. 5),²⁰¹ contiene solo cinque canzoni napoletane, ma anche in questo caso in buona compagnia: un *duettino*, un *terzettino* e due *ariette per camera*, due *romanze francesi* e un'*arietta siciliana*. Per pianoforte solo sono invece una *quintiglia* e un blocco di sei *valzer* di diversi autori.

Il terzo fascicolo (edito nel 1825) contiene un numero ancora minore di canzoni napoletane, solo tre: *Lu golio de na figliola*, *Lu carcerato d'ammore* e *Se monaca te faje*. Sono in compagnia di un *terzettino*, due *ariette da camera*, un'*arietta siciliana*, una *variazione pel canto* su una barcarola e due *canzoncine romane*. La parte strumentale comprende invece una *quintiglia*, un blocco di dieci brevi *valzer* di autori diversi, una *polacca* e una *mazurka*.

Il successivo fascicolo, il quarto (1825), ha solo quattro canzoni napoletane: *Bella la chiaja mia*, *Se t'aje da 'nzorà pigliala bella*, *Se tu nenna m'amave n'atanno* e *La campagnola*. Anche questa volta sono incastonate in quattro *ariette per camera* (una dello stesso Cottrau), due *arie*

²⁰⁰ Cfr. *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane, con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, a cura di M. Distilo, Laruffa, Reggio Cal., 2010, p. 102.

²⁰¹ Laura Calella (*Guglielmo Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*, cit., pp. 38 e 138) colloca questo 2° fascicolo nel 1825, non avendo sufficienti dati a disposizione. Avendo noi rinvenuto il frontespizio originale con la data del 1824, possiamo dargli una datazione corretta.

siciliane, una *variazione pel canto* su una barcarola e una *canzone romana*. La parte per piano solo è invece costituita da una *quintiglia*, un blocco di otto brevi *valzer* di vari autori ed un *valzer a tre mani*.

A partire da questo fascicolo, compare sulla copertina un'illustrazione (v. tavole, fig. 7). Si tratta di tre personaggi femminili calati in un paesaggio campestre: una donna seduta in terra suona il tamburello, un'altra donna danza suonando contemporaneamente le nacchere, una terza, con le mani dietro la schiena e parzialmente inginocchiata, sembra aver appena concluso un passo di danza con una specie di scivolata.

Il quinto fascicolo (1825) ha solo tre canzoni napoletane: *A Ischia no nce so tanta ventaglie*, *Aizzaje l'uocchie 'ncielo e S'è aperta na cantina*. In compagnia di un *duettino*, un *terzettino*, quattro *ariette per camera*, una *variazione pel canto* su barcarola e una *canzone romana*. I pezzi strumentistici comprendono un blocco di sei *valzer* e due *valzer a tre mani*. Anche questo quinto fascicolo ha un'illustrazione in copertina: si tratta stavolta di due personaggi maschili, sempre in paesaggio campestre. Uno dei due suona un'arpa, l'altro uno strumento ad arco somigliante ad un violino, imbracciato però come fosse una lira calabrese. Si tratta con ogni probabilità dei "viggianesi", suonatori di tradizione itinerante originari di Viggiano, un paese in provincia di Potenza dove era in uso un particolare tipo di arpa portativa.

Il sesto ed ultimo fascicolo (Ottobre 1825) ha solo due canzoni napoletane: *Il ritorno del marinaio* e *Antonià*. Sono in compagnia di dieci *ariette per camera* (due dello stesso Cottrau) e di una serie di brani per pianoforte solo: un blocco di 17 *valzer* di diversi autori e otto balli fra cui una serie di tarantelle di diversa origine (pugliese, calabrese, romana, napoletana, etc.). L'illustrazione di copertina del sesto fascicolo ha come protagonista un personaggio maschile che tiene nella mano sinistra uno strumento somigliante ad una "ciaramella", ma è prevalentemente impegnato a danzare, un secondo personaggio suona la zampogna seguito da un gruppetto di bambini.

Interessante l'avviso pubblicato sulla quarta di copertina di quest'ultimo fascicolo. L'editore ringrazia gli associati per i positivi riscontri che l'opera ha avuto. C'è perciò un chiaro riconoscimento del successo dell'iniziativa editoriale. Nello stesso tempo si scusa per l'involontario ritardo col quale è uscito l'ultimo fascicolo, promettendo che da ora in avanti, per il nuovo anno di associazione i successivi fascicoli sarebbero usciti con cadenza assolutamente esatta. Ma riportiamo il testo completo dell'*Avviso*:

Terminando col 6° Fascicolo il primo anno di associazione a' *Passatempi Musicali*, è dovere dell'Editore porgere i suoi più vivi sensi di gratitudine a' suoi associati per l'indulgenza finora compartitagli e pregarli nello stesso tempo di gradire le sue scuse per l'involontario ritardo della presente ultima pubblicazione, ritardo del quale egli non mancherà di sviluppare le cause nel *Nuovo Prospettino* di associazione per l'anno secondo di questo giornalino musicale che fra giorni verrà dispensato nel Magazzino di Musica di G. Girard, Strada Toledo N° 177 sotto le Reali Finanze.

Dallo stesso prospettino si rileveranno quali misure efficaci l'Editore intende di prendere, ad onta della maggiore spesa che ne risulterà, onde da ora innanzi si pubblichino i fascicoli colla massima regolarità, e senza darsi luogo ad alcun rimprovero, almeno per quel che sia esecuzione materiale.

Intanto l'Editore si lusinga che i suoi associati non vorranno abbandonarlo in questa novella impresa per la quale egli non tralascierà nulla onde eglino non abbiano a pentirsi di avergli continuato il favore finora concessogli. (*Napoli 6 Ottobre 1825*)

L'avviso, quindi, oltre a rendere conto della soddisfazione dell'editore per il successo riscosso, tant'è che viene annunciato l'immediato proseguimento delle pubblicazioni, ci informa anche del ritardo nella pubblicazione del sesto fascicolo, ritardo che si rileva anche dall'avviso posto sul retro del quinto fascicolo, col quale si annunciava per fine Agosto l'uscita del sesto:

[...] Il 6.° fascicolo sarà distribuito *gratis* verso la fine di Agosto a quelli associati che avranno pagato per l'epoca sopraindicata de' 30 Giugno i cinque antecedenti, rimanendo esclusi gli altri. [...]

Come abbiamo visto, questo sesto fascicolo vedrà invece la luce solo nell'Ottobre 1825.

Tirando le somme, fra il 1824 ed il 1825 le canzoni napoletane pubblicate all'interno dei fascicoli sono dunque in tutto 29. Una buona parte (dodici) furono pubblicate in un solo fascicolo, il primo, uscito nell'ottobre del 1824. Tutti gli altri 5 fascicoli messi assieme ne comprenderanno in totale solo 17. E' possibile che la struttura generale dei sei fascicoli, anche se non proprio in dettaglio, fosse stata progettata fin dalla prima uscita; non può forse perciò ritenersi un caso che gran parte delle canzoni napoletane siano state inserite nel primo fascicolo. L'indice generale (v. tavole, fig. 3), diviso per materie, che riepilogava l'intero corpus di brani pubblicati, era stato però distribuito solo assieme all'ultimo fascicolo.²⁰² L'avviso posto sulla quarta di copertina del quinto fascicolo è chiarificatore in tal senso:

²⁰² Ignazio Macchiarella nella prefazione all'edizione moderna del primo fascicolo (I. Macchiarella, *Passatempi Musicali*, vol. I, Ut Orpheus, Bologna, 1998, p. III) afferma che l'indice è "apposto al primo fascicolo dell'edizione originaria". In realtà i dati che abbiamo a disposizione convergono sul fatto che sia stato distribuito solo con l'ultimo fascicolo.

L'associazione a' *Passatempi Musicali* rimane aperta a tutto li 30 Giugno, elasso questo termine si venderanno soltanto de' fascicoli sciolti al prezzo di D. 1.20 ognuno.

Il 6.° fascicolo sarà distribuito *gratis* verso la fine di Agosto a quelli associati che avranno pagato per l'epoca sopraindicata de' 30 Giugno i cinque antecedenti, rimanendo esclusi gli altri.

Col 6.° fascicolo si pubblicherà anche una lista generale degli associati per ordine alfabetico, un frontespizio per tutta la collezione, ed un indice generale per ordine di materie, onde il tutto possa legarsi in un sol volume.

L'indice era diviso in due sezioni principali: *musica vocale* e *parte strumentale*. La sezione di musica vocale era a sua volta suddivisa in ulteriori sette sottosezioni: *duettini e terzettini, ariette per camera, romanze francesi, ariette siciliane, variazioni pel canto, canzoncine popolari napoletane e canzoncine provinciali romane*. La sezione di musica strumentale comprendeva invece quattro sottosezioni: *contradanze francesi, waltz, waltz a tre mani, balli diversi e piccoli divertimenti per pianoforte*.

Di ognuno dei brani era indicato anche il numero di fascicolo nel quale era comparso ed il numero di pagina. L'anomala concentrazione di ben dodici canzoni napoletane nel solo primo fascicolo (quello dei successivi che ne conterrà di più ne avrà appena cinque) non può ritenersi del tutto casuale. Fu probabilmente una scelta ben precisa di Guglielmo Cottrau quella di inserire un numero così alto di canzoni napoletane nel primo fascicolo, e di diradarle invece di molto nei successivi, fino a fare aumentare vistosamente, nel sesto ed ultimo fascicolo, la sezione dedicata alla musica strumentale, facendo comparire ben quattro *tarantelle* regionali (Luciana, Calabrese, Pugliese, Romana), una *pizzica pizzica* di Taranto ed un *Pot-pouri* di tarantelle napoletane.

Tutto lascia supporre di trovarci davanti ad un'operazione editoriale studiata e preparata in dettaglio. Guglielmo Cottrau nel 1824 era giunto da poco alla direzione della Casa musicale Girard ed il lancio dei fascicoli dei *Passatempi Musicali* si inserisce in un quadro di ampliamento dell'offerta che avrebbe consentito alla ditta di mettere sul mercato un prodotto in grado di soddisfare le richieste di spartiti per voce e pianoforte che arrivava dai musicisti dilettanti. Tale soddisfacimento viene però sapientemente collegato ad un prodotto musicale di carattere popolare, con origini locali e radici diffuse, in grado di travalicare le barriere sociali che caratterizzavano la stagnante società dell'epoca. Quasi avvertendo la fame di canto popolare presente nei salotti, Cottrau la soddisfa a piene mani nel primo fascicolo, ma se ne scusa quasi nei successivi riducendo nettamente la quantità di canzoni napoletane, arrivando a dedicare in gran parte alla sola musica

strumentale il sesto ed ultimo fascicolo, infarcendo però, all'interno di questa sezione, la parte relativa ai balli con una ricca sequenza di tarantelle.

All'epoca in cui furono pianificati i sei fascicoli dell'opera, con ogni probabilità buona parte delle canzoni erano già delineate nella loro forma. Forse sarà stata effettuata qualche modifica o adattamento per dare loro una veste definitiva, ma il materiale musicale si può ritenere fosse pronto da un pezzo fra gli appunti di Guglielmo Cottrau.

La testimonianza di una signora di nome Prestreau, la cui casa Guglielmo frequentava fin dal 1822, mette in evidenza come egli avesse già un repertorio di canzoni napoletane per voce e pianoforte da proporre nelle occasioni che si presentavano nei salotti della Napoli dell'epoca. D'altronde, se Guglielmo non fosse stato un assiduo frequentatore dei salotti, non sarebbe stato in grado di interpretare il tipo di domanda che da questi proveniva in relazione agli spartiti di musica e neanche di rispondervi tramite la casa *Girard*. La signora Prestreau, affermava di «ricordarsi perfettamente come dal 1822 al 1826 venendo in casa di suo padre, il Guglielmo Cottrau, questi soleva mettersi al piano e farle cantare, come appena della fantasia uscivano, le sue composizioni musicali: ora era una canzoncina napoletana, ora una romanza francese, ora una ballata, e tutte belle, originali, tanto che qualche anno dopo esse vennero in luce nella raccolta *Passatempi musicali*, ove ebbero gran voga dai dilettanti dell'epoca.»²⁰³

La signora Prestreau testimonia dunque che almeno una parte della canzoni napoletane erano state realizzate fin dal 1822. E' da ritenersi perciò che quando, nell'ottobre 1824, fu pianificata l'opera in sei fascicoli dei *Passatempi Musicali*, le canzoni dovevano essere quasi tutte pronte, o almeno delineate in attesa della stesura finale per la pubblicazione. La cosa che solleva degli interrogativi è però la scelta di Guglielmo di pubblicare quasi metà della canzoni nel solo primo fascicolo, distribuendo invece in modo rarefatto negli altri cinque il resto delle canzoni. Una possibile risposta potrebbe essere individuata nel tentativo di evitare assolutamente che le canzoncine napoletane passassero inosservate. Concentrarne molte in un solo fascicolo evitava questo rischio. Erano presenti inoltre esigenze di carattere editoriale: infatti, se le canzoni avessero avuto il successo che Guglielmo preventivava, sarebbe stato molto più semplice ristampare ripetutamente il primo fascicolo, chiedendo l'associazione da parte di altri abbonati per il resto

²⁰³ Edoardo Cerillo (Lylircus), *Ricordi biografici napoletani: Guglielmo Cottrau*, riportato in *Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit. p. 224.

dell'opera. Sembra esserci insomma una strategia editoriale precisa nel lancio delle canzoni napoletane.

I fascicoli successivi

Dopo il primo anno di associazione (Ottobre 1824 – Ottobre 1825) che aveva visto l'uscita di sei fascicoli, si proseguì, come indicato nell'avviso posto alla fine del sesto fascicolo (vedi sopra), pubblicando i fascicoli relativi al secondo anno di associazione.

Nel primo di questa nuova serie di fascicoli si deve registrare già un cambio nella titolazione del frontespizio. La nuova dizione è la seguente:

Passatemi musicali, ossia raccolta di Ariette e Duettini, Romanze Francesi, Canzoncine popolari, Pot-pouris di opere teatrali, Variazioni pel canto, piccoli divertimenti per Piano-Forte, Contradanze, Walz, Balli diversi.

La precedente dizione (ripresa dal frontespizio del sesto fascicolo) riportava invece:

Passatemi musicali, ossia raccolta di Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze Francesi nuove, Canzoncine Napolitane e Siciliane, Variazioni pel canto, piccoli divertimenti per Pianoforte, Contradanze, Valz, ec..

Da specificare che già nel sesto fascicolo la titolazione si differenziava leggermente rispetto ai precedenti cinque dove alla fine, dopo i *Valz*, comparivano i *Balli diversi*.

In quest'ultimo caso la variazione non sembra avere grande rilevanza, trattandosi con ogni probabilità di un semplice alleggerimento del titolo che, dopo *Contradanze e Valz* (stavolta indicati con la lettera *V* e non con la *W*), evitava di riproporre il quasi ridondante *Balli diversi*.

Il primo fascicolo della seconda serie ha invece un'interessante novità nella titolazione. A parte il fatto che alle Ariette e Duettini non viene più posposta la specificazione *per camera inediti* e le Romanze Francesi non vengono più definite *nuove*, le Canzoncine non sono più indicate come *Napolitane e Siciliane*, ma semplicemente come *popolari*. Il termine *popolare* fa dunque il suo esordio nel frontespizio dei fascicoli ufficializzando quasi l'ingresso di un certo genere musicale in un ambito nel quale forse prima non era scontato fosse inquadrabile.

La pubblicazione, da quanto si riesce a ricavare dalla consultazione dei pochi fascicoli di questa seconda serie che si è riusciti a reperire, è andata avanti per altri sei fascicoli. Abbiamo un avviso sul retro dell'undicesimo fascicolo (il quinto della seconda serie, v. tavole, fig. 12) nel quale si può leggere:

I Sig.i associati che hanno ricevuto i fascicoli precedenti e non ne hanno ancora soddisfatto l'importo sono pregati di farlo nelle mani del Sig.r Bernardo Girard, Editore di musica strada Toledo N.° 177, dal quale potranno in seguito reclamare gratis il 12.° ed ultimo fascicolo che sarà pubblicato in Settembre venturo.

L'associazione era annunciata per sei fascicoli. Lo si evince dalla pubblicazione delle condizioni di associazione che compare sul retro di uno dei fascicoli (non è del tutto sicuro se si tratti del primo o di uno successivo, visto che la scritta "I", sul retro, appare come sovrapposta ad una precedente):

L'associazione è per sei fascicoli da pubblicarsi nel corso dell'anno 1826 e con tre mesi al più tardi d'intervallo.

Il prezzo di ogni fascicolo di 36 in 40 pagine è di D. 1.20 tanto per gli associati quanto per coloro che non lo sono; i primi però ricevono l'ultimo fascicolo gratis.

Chi prende cinque associazioni gode del rilascio del 10 per 100.

E' probabile che la pubblicazione di questi nuovi sei fascicoli dell'anno 1826 sia sfiorata nel 1827. Sulla copertina, il primo fascicolo di questa seconda serie era indicato con "I°" ed era presente la scritta "Anno 2° di Associazione" (v. tavole, fig. 8). Non è del tutto sicuro, anche se verosimile, che l'indice dei pezzi presente sul retro di questo fascicolo si riferisca effettivamente ad esso. Il dubbio nasce dal fatto che tale indice viene denominato "Indice dell' I.° Fascicolo", dal fatto che il segno "I.°" sia calcato in modo più intenso; lo stesso segno dà anche l'impressione di essere stato aggiunto non a stampa ma a mano; inoltre dietro di esso sembrano spuntare i resti di un carattere di stampa più piccolo che potrebbe somigliare alla grafica "6°" o forse "8°".

Altro dubbio sorge perché nell'indice presente sul retro del fascicolo, fra la musica strumentale, compare un "2° Pot-pouri per P. F. del M.° Giulio Benedict sopra L'ultimo giorno di Pompei". Strano che un 2° Pot-pouri venga pubblicato nel primo fascicolo della nuova serie, quando nella serie precedente non compare invece un "1° Pot-pouri" sulla stessa opera.

Sono anche presenti in questo indice tre canzoni napoletane: *Serenata Amalfitana*, *L'abbeto de festa* e *L'amante scornuso*.

Questo fascicolo porta sul retro anche un numero di lastra: il 498. E' lo stesso numero di lastra che hanno tutti i brani contenuti al suo interno.

Anche sulla copertina del decimo e dell'undicesimo fascicolo c'è scritto "Anno 2° di Associazione". Questo indicherebbe che entro il 1826 sarebbero stati pubblicati tutti i sei fascicoli. I dubbi in merito però rimangono perché significherebbe che in pratica i fascicoli non sarebbero usciti "con tre mesi al più tardi d'intervallo" per concludere la serie entro Settembre, come annunciato nell'avviso sull'undicesimo fascicolo, riportato sopra. Non si può dunque escludere che la pubblicazione dei fascicoli sia proseguita, almeno in parte, anche nel corso del 1827 e il Settembre cui si riferisce l'annuncio potrebbe forse essere quello del 1827. Anche il decimo fascicolo ha un numero di lastra (594) presente, oltre che sul retro, su tutti i brani contenuti al suo interno. Si tratta di un fascicolo (il decimo) che non contiene canzoni napoletane.

Sulla copertina dell'undicesimo fascicolo compare sempre la dicitura "Anno 2° di Associazione". Sul retro, oltre all'avviso (vedi sopra) nel quale si indicava che in Settembre (1826 o 1827) sarebbe uscito il 12° ed ultimo fascicolo, è presente un indice che stavolta riporta numeri di lastra diversi per ogni singolo brano. Si tratta di numeri che vanno dal 627 al 647 e comprendono anche due canzoni napoletane: *Canzone di guappone* (Mm'è stato ditto...) e *La festa di Piedigrotta* (Canzone di Nocera de' Pagani) che hanno rispettivamente come numeri di lastra 646 e 645.

Dai riscontri effettuati, si può essere certi che nell'ambito dei fascicoli relativi al "2° Anno di associazione", furono pubblicate nuove canzoni napoletane che non erano presenti nelle ventinove comparse nei primi sei fascicoli. Ne abbiamo incontrate già cinque presenti in due dei sei nuovi fascicoli usciti.

Le raccolte fino al 1829

Oltre a proporre le pubblicazioni di spartiti di musica spezzettate in fascicoli, la casa Girard ad un certo punto decise, visto il successo riscontrato, di mettere in commercio delle raccolte più ampie che riunissero i brani (soprattutto quelli napoletani) usciti nei fascicoli dei *Passatempi Musicali*.

La prima di queste raccolte può essere collocata dal punto di vista temporale già negli ultimi mesi del 1825, ovvero quando era da poco conclusa l'uscita dei primi sei fascicoli dei *Passatempi*. È il contenuto di questi sei fascicoli che la raccolta, divisa in tre volumi, comprende. Nell'indice generale posto sul secondo volume della raccolta (l'unico dei tre che siamo riusciti a reperire) i *Passatempi Musicali* vengono definiti "di L. G. Cottrau" (v. tavole, fig. 10). C'è qui dunque una prima forma di attribuzione, anche se generica, dell'opera. Nel frontespizio interno viene ripreso il vecchio titolo e l'illustrazione apparsa sul sesto fascicolo. C'è la scritta "Parte 2a" ed in basso "Napoli – R. Litog. Milit. 1825 – E si vende nella Calcografia de' Reali Teatri Strada Toledo N.° 177" (v. tavole, fig. 11).

È molto probabile dunque che questa raccolta risalga agli ultimi mesi dello stesso 1825. Sono presenti anche i prezzi: "Prezzo dell'intera raccolta D. 4.80 – Ogni parte separata 2.40". Quasi tutte le scritte del frontespizio sono incise a mano, così come lo è l'indice generale (v. tavole, fig. 10), che compare nelle pagine successive, dal quale si deduce che i tre volumi sono così divisi: la prima parte comprende le *Ariette e duettini inediti per camera* e le *Romanze Francesi*; la seconda le *Canzoncine popolari Napolitane*, le *Canzoncine Siciliane e Calabresi* e le *Variazioni pel canto*; la terza parte è dedicata alla musica strumentale: *Contradanze Francesi*, *Walz*, *Walz a tre mani* e *Tarantelle e balli diversi*.

La strategia editoriale di Cottrau sembra chiara. Visto il successo delle canzoni napoletane uscite sparpagliate nei sei fascicoli dei *Passatempi*, ne viene proposta la raccolta completa in unico volume (il 2° dei tre, comprendente oltre alle napoletane, anche le canzoni siciliane e calabresi e due variazioni su barcarole). Con ogni probabilità il volume che ha avuto maggiore diffusione è stato appunto il secondo: è l'unico infatti che abbiamo ritrovato. I prezzi dei volumi della successiva edizione della raccolta (la seconda, del 1827 – v. tavole, fig. 15) danno conferma di questa ipotesi: i volumi 1° e 3° dedicati rispettivamente alla *musica vocale per camera* e alle *Contradanze, Walz, e Tarantelle* costano 1.80 ducati ciascuno, il 2° volume comprendente le *Canzoncine Napolitane e Siciliane* costa invece 2.40 ducati. Essendo il prezzo d'offerta più alto, una fondamentale legge del mercato fa presumere che anche la domanda fosse più alta.

Per quanto riguarda la grafica musicale della raccolta, essa ripropone fedelmente le litografie dei primi sei fascicoli usciti fra settembre 1824 e ottobre 1825. Sono assenti i numeri di lastra, presenti solo nelle raccolte realizzate col procedimento della *calcografia* (v. più avanti). La cosa che sorprende è la rapidità con la quale è stata stampata una raccolta completa di tutte le canzoni.

Evidentemente il successo è stato tale che si è dovuto procedere ad una ristampa già entro lo stesso 1825, vista la datazione del frontespizio. Guglielmo Cottrau, tenuto conto del successo, in tale raccolta si sbilancia persino a definire “di L. G. Cottrau” i *Passatempi Musicali*, sia pur nell’indice.

La raccolta successiva è posteriore di due anni e risale al 1827, con ogni probabilità in estate.²⁰⁴ Nel frontespizio interno (v. tavole, fig. 15) viene definita “Seconda edizione de’ primi sei fascicoli dei Passatempi Musicali – Divisa in tre parti”. Le parti sono: 1.a Musica vocale per camera D. 1.80; 2.a Canzoncine Napolitane e Siciliane D. 2.40; 3.a Contradanze, Walz, e Tarantelle D. 1.80; Prezzo delle tre parti riunite D. 4.80.

E’ apposto in basso l’anno di pubblicazione: 1827. Interessante la presenza, a fianco all’indicazione di ognuna delle tre parti, del numero di lastra: la prima parte ha numero 605, la seconda 606, la terza 607. Questi numeri di lastra sono di poco superiori a quelli del decimo fascicolo del “2° Anno di associazione” (che hanno il 594) e sono inferiori, sempre di poco, a quelli presenti nell’undicesimo fascicolo del “2° Anno di associazione” che invece vanno, come detto, dal 627 al 647. Ciò confermerebbe la nostra ipotesi che la pubblicazione dei fascicoli si sia protratta fino al 1827. Gli ultimi due fascicoli del 2° Anno di associazione sarebbero quindi posteriori, anche se di poco, a questa raccolta che può essere collocata con sicurezza nel 1827. Mentre il decimo fascicolo sarebbe di poco anteriore.

Per il resto, questa seconda edizione della raccolta ripropone tutto il contenuto della prima, ovvero ciò che era presente nei primi sei fascicoli diviso però, come abbiamo visto, per materie. Si differenzia per il fatto che le canzoni sono stavolta in caratteri di stampa (procedimento calcografico, v. più avanti) con un preciso numero di lastra.

E veniamo alla terza edizione della raccolta. Di questa non abbiamo una versione che riporti l’anno di pubblicazione. Vediamo come è organizzata, dal momento che si differenzia abbastanza dalle due precedenti. E’ divisa in quattro parti e non in tre come le altre. A loro volta ogni parte, pur essendo raccolta in un sol volume, è divisa in tre fascicoli vendibili, con ogni probabilità, anche separatamente. Il catalogo delle edizioni Girard del 1847 (v. tavole, fig. 20),²⁰⁵ che siamo riusciti a reperire, giunge in nostro soccorso per darci spiegazione di questa nuova fascicolazione. I

²⁰⁴ Laura Calella (*Guglielmo Cottrau e l’invenzione della canzone napoletana*, cit. p. 160) colloca questa raccolta nel 1826, probabilmente a causa delle insufficienti fonti a sua disposizione.

²⁰⁵ Girard e C., *Catalogo di Musica*, Gaetano Nobile, Napoli, 1847. All’interno di tale catalogo si parla di “68 canzoncine, barcarole, tarantelle, ec. raccolte per la prima volta dalla bocca popolare ed aggiustate con accompagnamento di pianoforte da G. COTTRAU”.

Passatempi Musicali compaiono infatti a pag. 28, all’inizio della Sezione III della Musica Vocale, che è dedicata alle “Canzoncine Nazionali Napoletane e Siciliane in dialetto” con accompagnamento di pianoforte. Si parla esplicitamente di “Terza edizione” della Prima Raccolta ed in nota viene spiegato:

Questa raccolta abbraccia quattro parti, ognuna di tre fascicoli. La prima comprende le Romanze ed Ariette per camera; la seconda le canzoncine nazionali; la terza contradanze, valzer ed altri balli da sala; la quarta pot-pourris di opere e balli teatrali. Le quattro parti riunite si rilasciano per 12 Ducati.

Le canzoni napoletane e siciliane erano dunque raccolte nel secondo volume che era a sua volta diviso in tre fascicoli: quarto, quinto e sesto (v. tavole, fig. 17). Il quarto contiene 24 canzoni, di cui 23 espressamente napoletane. Il quinto ne contiene altre 24, di cui 20 napoletane. Il sesto fascicolo ha 20 canzoni, di cui 2 napoletane. Il numero di lastra dell’edizione è 892. Se il numero di lastra 607, che si riferiva alla seconda edizione, è con sicurezza databile al 1827 (presumibilmente in periodo estivo), questa terza edizione non dovrebbe essere posteriore di moltissimo. E’ probabile che la sua collocazione sia fra la fine del 1828 e l’inizio del 1829. A rendere più precisa la datazione giunge in nostro soccorso il lavoro di Cerillo²⁰⁶ nel quale si afferma che “esiste tuttora il permesso rilasciato dal Regio Revisore del Ministero di Polizia Generale, G. Ruberti, n.° 702, in data del 28 gennaio 1829, col quale si autorizza la Ditta Girard a pubblicare la terza ristampa delle *canzoni napoletane dei Passatempi Musicali composte o raccolte da Guglielmo Cottrau*”. Si presume dunque che questa terza edizione veda la luce nei primi mesi del 1829.

L’edizione contiene un numero maggiore di canzoni espressamente napoletane, rispetto alle 29 apparse nei primi sei fascicoli. Nel complesso sono 45. Si deduce che altre 16 canzoni sono state pubblicate nei fascicoli usciti durante il “2° Anno di associazione” e siano andate a confluire in questa raccolta. Ma proviamo a fare un quadro completo delle canzoni napoletane uscite nella prima e nella seconda serie di fascicoli, confluite poi nelle raccolte:

Fascicolo 1° (Ottobre 1824)

1	Cannetella	<i>Canzoncina napolitana</i>	<i>Non me fa la nzemprecella</i>
2	Canzona di lavandaia		<i>Tu m’aje prommise quatto moccatora</i>
3	La Monacella	<i>Canzonetta Luciana</i>	<i>Zi Monacella...</i>
4	Serenata di Pulcinella		<i>Né né guè guè frabotta</i>

²⁰⁶ Edoardo Cerillo (Lylircus), *Ricordi biografici napoletani: Guglielmo Cottrau*, riportato in *Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit. p. 211.

5	Fenesta vascia	<i>Calascionata Napolitana</i>	<i>Fenesta vascia e patrona crudele</i>
6	La Capuana	<i>Canzonetta a due voci</i>	<i>Nu jorno jenko a spasso</i>
7	La Fattura	<i>Canzona a dispetto</i>	<i>Aggio saputo ca te vuò 'nzorare</i>
8	I sospiri	<i>Canzona a lamiento</i>	<i>Jate sospire mieje addò ve manno</i>
9	La Ziarella		<i>Oje Mmà ca io la voglio</i>
10	Michelemmà		<i>Canzona di Pescatore</i>
11	L'Agnesina		<i>Tengo nu chiuovo mpietto</i>
12	La scarpetta	<i>Canzona popolare</i>	<i>Chi t'ha fatta sta bella scarpetta</i>

Fascicolo 2° (Dicembre 1824)

13	Ah! nun saccio comme fa	<i>Canzone popolare</i>	<i>Ah! nun saccio comme fa...</i>
14	Lu milo muzzecato	<i>Canzona popolare</i>	<i>Mme donaste nu milo muzzecato</i>
15	La Ricciolella	<i>Canzone popolare ad una, due o tre voci</i>	<i>Mme voglio ja 'nzorare</i>
16	Mme voglio fa na casa...	<i>Canzone di pescatore</i>	<i>Mme voglio fa na casa.....</i>
17	La prima spiega	<i>Canzone Sorrentina</i>	<i>Site chiù bella vuje</i>

Fascicolo 3° (Febbraio 1825)

18	Lu carcerato d'Amore	<i>Canzone popolare</i>	<i>Sciorta tiranna e barbara</i>
19	Se monaca te faje.....	<i>Canzonetta Napolitana</i>	<i>Se monaca te faje.....</i>
20	Lu golio de na figliola	<i>Canzone popolare</i>	<i>Mamma, ca moro ca moro</i>

Fascicolo 4° (Aprile 1825)

21	Se t'aje da 'nzorà	<i>Canzone popolare</i>	<i>Se t'aje da 'nzorà</i>
22	Se tu Nenna.....	<i>Canzone popolare</i>	<i>Se tu Nenna m'amave...</i>
23	Bella la chiaja mia....	<i>Canzone popolare</i>	<i>Bella la chiaja mia....</i>
24	La Campagnola		<i>Stanotte mente st'uocchie appapagnava</i>

Fascicolo 5° (Giugno 1825)

25	A Ischia non ce so.....	<i>Canzona popolare a una o due voci</i>	<i>A Ischia non ce so tanta ventaglie</i>
26	Aria di Cantina	(Assente nella raccolta di Teodoro Cottrau)	<i>S'è aperta na cantina miezo mare</i>
27	Aizzaje l'uocchie 'ncielo	<i>Canzone di Somma</i>	<i>Aizzaje l'uocchie 'ncielo</i>

Fascicolo 6° (Ottobre 1825)

28	Il ritorno del Marinaro	<i>Canzone Sorrentina</i>	<i>Chi dice ca mo vene</i>
29	Antonìa	<i>Canzone popolare alla moda</i>	<i>T'aje fatta na gonnella</i>

ANNO 2° DI ASSOCIAZIONE

Fascicolo 1°

(Numerazione: incerta. Datazione: fra il 1826 e il 1827)

30	Serenata Amalfitana		<i>Quanno vaco a lu lietto</i>
31	L'abbeto de festa		<i>Craje ch'è festa mme voglio fà bella</i>
32	L'amante scornuso	<i>Canzone Popolare</i>	<i>Passa e repassa</i>

Fascicolo 11° (1827)

33	Canzone di Guappone		<i>Mm'è stato ditto...</i>
34	La festa di Piedigrotta	<i>Canzone di Nocera de' Pagani</i>	<i>St'anno porz'io vogl'ì</i>

Altri fascicoli

35	Canzone di Amalfi		<i>Bella figliola che cuoglie sti sciure</i>
36	Canzone di Afragola		<i>Fenesta co sta nova gelosia</i>
37	2° Serenata di Pulcinella	(Assente nella raccolta di Teodoro Cottrau)	<i>Gioja de st'arma mia jesce ca fora</i>
38	La Romanella		<i>Aje tradetore tu m'aje lassata</i>
39	Canzonetta popolare di origine veneziana		<i>'Ncoppa na montagnella</i>
40	La Calabresella		<i>Sera la viddi la Calavresella</i>
41	Calascionata	(Assente nella raccolta di Teodoro Cottrau)	<i>Mente tu magne Nenna d'amore</i>
42	La Procidana		<i>Tengo no 'nnamorato faccia d'empiso</i>
43	Antichissimo dialogo di Zeza	che si canta in Napoli dal popolo colla maschera nel Carnovale (Assente nella raccolta di Teodoro Cottrau)	<i>Zeza vi ca jesco</i>
44	Pastorale de' Zampognari	(Assente nella raccolta di Teodoro Cottrau)	<i>Quanno nascette ninno</i>
45	Canzone sulla Tarantella		<i>Lo guarracino che jeva pe mare</i>

Caratteristiche editoriali

Il primo fascicolo dei *Passatempi*, come detto, vide la luce nell'ottobre del 1824. Sul frontespizio, distribuito col sesto fascicolo, si evidenzia la scritta "Anno primo di associazione (Da Ottobre 1824. ad Ottobre 1825.)" (v. tavole, fig. 1). Dunque dell'associazione era previsto un rinnovo negli anni successivi. In effetti dopo i primi sei fascicoli del primo anno, abbiamo visto che ne uscirono altri con cadenza periodica, contenenti altre canzoni napoletane e brani di vario genere.

Il sistema scelto per la diffusione dell'opera era dunque quello dell'associazione che garantiva, già prima della stampa, la sicurezza della vendita di un buon numero di copie. C'era anche una chiara disparità di trattamento fra associati e non associati. I primi avrebbero ricevuto i sei fascicoli annuali al prezzo complessivo di 6 ducati, i secondi ne avrebbero dovuti pagare invece 7,20. Anche questi ultimi dati sono stampati in bella evidenza sulla pagina del frontespizio.

Come sistema di riproduzione la casa Girard si avvaleva della *litografia*²⁰⁷ effettuata presso la *Reale Litografia Militare di Napoli*. Solo negli anni successivi passerà al sistema della *calcografia*²⁰⁸ migliorando così l'aspetto grafico degli spartiti. Esaminando gli antichi fascicoli ci si trova davanti ad un sistema di riproduzione grafica di tipo misto: le parti riguardanti la scrittura musicale in senso stretto venivano di fatto eseguite in una prima fase da esperti copisti che realizzavano a mano con una grafia accurata anche i titoli delle canzoni ed i testi, sia quelli sotto il pentagramma, che quelli delle successive strofe apposte generalmente in calce alla partitura. Il procedimento litografico consentiva poi di ottenere il numero di copie necessarie. Altre parti dei fascicoli che erano composte invece da testi (e non da spartiti di musica) utilizzano caratteri di stampa (vedi per esempio – tavole, fig. 1 - il frontespizio generale distribuito agli associati assieme al sesto fascicolo sul quale compare anche il nome della casa editrice: “Napoli – Presso G. Girard Editore di Musica – Strada Toledo N.° 177”). Vi sono anche pagine in cui è presente contemporaneamente il doppio tipo di grafica: quella manuale dei copisti e quella a stampa. Per fare un esempio, la prima delle tre pagine che riportano in ordine alfabetico l'elenco degli associati all'acquisto dell'opera (v. tavole, fig. 2), pur essendo per intero composta da testo, ha il titolo e la parte iniziale incisi da copisti, il resto è invece in caratteri di stampa. Vi si trovano in prima posizione, ed in caratteri grandi, i nomi della Regina del Regno delle Due Sicilie e della Principessa

²⁰⁷ Il procedimento *litografico* si basa su un particolare tipo di pietra, opportunamente levigata e disegnata con una matita grassa. Tale pietra ha la peculiarità di trattenere nelle parti non disegnate (denominati *contrografismi*) un sottile velo d'acqua, respinto invece dal segno grasso (denominato *grafismo*). L'inchiostro che viene fatto passare sulla pietra così trattata, è trattenuto dalle parti grasse e respinto dalle parti inumidite. Al torchio quindi la carta riceve solo l'inchiostro che si deposita sulle parti disegnate e non sulle altre.

²⁰⁸ La *calcografia* (o incisione) è un procedimento che utilizza delle lastre di rame, usate per lo più dai primi incisori, oggi sono diffuse anche lastre in zinco. L'incisione calcografica si divide, a seconda della tecnica usata, in due procedimenti. Nel procedimento *diretto* la matrice viene incisa direttamente dall'artista con strumenti atti a scalfire il metallo, senza mediazioni chimiche. Le tecniche dirette sono il *bulino*, la *puntasecca*, la *maniera nera*, il *punzone*. Nel procedimento *indiretto* la matrice viene invece incisa, dopo adeguate preparazioni, dall'azione dell'acido in cui viene immersa, e non direttamente dalla mano dell'artista. Tecniche indirette sono l'*acquaforte*, l'*acquatinta*, la *vernice molle*.

di Salerno, anch'esse associate. Segue un lungo elenco di ben 250 nomi che comprendono in netta prevalenza persone titolate, baroni, marchesi, duchesse, contesse, etc.

Pure l'indice generale dell'opera (anch'esso distribuito col sesto fascicolo – v. tavole, fig. 3) che comprende l'elenco dettagliato di tutti i pezzi pubblicati nei sei fascicoli, con l'indicazione del numero di fascicolo e del numero di pagina in cui era comparso ogni singolo pezzo, è interamente in caratteri di stampa.

Tutti i brani dell'indice hanno un'indicazione d'autore. Quando quest'ultimo è lo stesso di quello del brano che lo precede, anziché ripetere il nome dell'autore viene riportata la scritta "detto". Alcuni brani, al posto dell'autore, hanno la dicitura "Anonimo". Gli unici brani in cui resta in bianco l'indicazione dell'autore sono quelli inseriti nella sezione "Canzoncine Popolari Napoletane".

Tipo di diffusione

I *Passatempi Musicali* costituivano in primo luogo una risposta editoriale alla crescente richiesta di spartiti di musica che veniva dai salotti dell'alta società napoletana. I nomi presenti nell'elenco degli associati comparso nel primo fascicolo, integrato nei successivi con i nuovi che vi avevano aderito, non danno adito a dubbi. Si trattava d'altronde di spartiti per canto e pianoforte e quest'ultimo era uno strumento musicale diffuso in massima parte nei salotti gentilizi e borghesi. Non si può escludere che qualcuno degli acquirenti non associati possa essere appartenuto a settori sociali meno titolati, ma gli ambienti che hanno in prevalenza utilizzato gli spartiti dei *Passatempi* non possono essere individuati che in quelli dell'alta società della Napoli dell'epoca.

La società napoletana, per quanto stagnante e priva di concreta mobilità nelle sue diverse componenti, non negava gli scambi, sia pur non alla pari, fra ambienti colti e popolari. E' verosimile che i *Passatempi Musicali* abbiano finito per favorire la circolazione delle melodie sia nella direzione che va dai settori meno agiati della società a quelli più agiati, che nella direzione opposta. Sia nei casi in cui si sia trattato di melodie di origine popolare le cui trascrizioni per canto e pianoforte invadevano e vivacizzavano le serate salottiere della Napoli bene, sia nei casi di melodie create dal singolo autore (Guglielmo Cottrau) che dai salotti finivano per uscire, diventando di fatto patrimonio popolare, la loro funzione di linguaggio unificante si attuava. Oltre alla servitù e ai ceti artigianali che, per motivi di lavoro, frequentavano i palazzi gentilizi

interagendo coi loro inquilini, i dialoghi e gli scambi anche in altre situazioni, sia pur non alla pari, non erano certo un'eccezione fra esponenti dei ceti agiati e dei ceti meno abbienti.

La canzoncine napoletane finirono per costituire un genere musicale nel cui ambito la rigidità degli steccati sociali veniva in certo qual modo sospesa, e nel quale ognuno poteva forse sentirsi parte integrante di un unico corpo sociale. Non si può concretamente affermare che le canzoni abbiano favorito il sorgere di una vera e propria coscienza nazionale nel Regno di Napoli, ma in questa direzione potrebbe forse in parte essere anche interpretato lo sforzo costante di Guglielmo Cottrau, teso verso il successo delle canzoni in quanto *arie nazionali*.

Egli, soprattutto nella sua qualità di editore, ma anche in quella di trascrittore e compositore, era costantemente mosso dall'obiettivo di cavalcare i gusti del pubblico, col fine di aumentare il numero dei possibili fruitori dei suoi spartiti. Una casa musicale, allora come oggi, per sopravvivere doveva ampliare la propria offerta, adattandola alle esigenze dei dilettanti del momento. In questa situazione favorire un, sia pur larvale, spirito nazionale poteva forse essere considerato funzionale alle esigenze editoriali. I principi estetici dell'epoca, ispirati al romanticismo e alla riscoperta di tutto ciò che era di provenienza popolare, in tal senso, giungevano in soccorso.²⁰⁹ Un'espressione artistica popolare e nazionale avrebbe potuto raccogliere intorno a sé un pubblico più vasto. Cottrau non si spingerà nei *Passatempi* a definire *nazionali* le sue canzoni, si limiterà a chiamarle *popolari*, ma nei suoi scritti l'obiettivo del loro successo come *arie nazionali* è costantemente presente.

Altra cosa che costringe a porsi delle domande è la concentrazione di *tarantelle* per pianoforte solo nel sesto ed ultimo fascicolo del 1° anno di associazione (che veniva distribuito gratis agli abbonati che avevano pagato 1,20 ducati per ognuno dei cinque fascicoli precedenti). Cottrau voleva forse, con questa scelta, dare dignità di composizione pianistica riconosciuta ad una danza, la *tarantella*, che fino al momento era stata di quasi esclusivo patrimonio popolare.

Si può concludere che il successo arrise alla raccolta dei *Passatempi*, tanto che, come detto, già sul finire del 1825 se ne ristampò una nuova edizione che conteneva l'insieme delle canzoni pubblicate nei sei fascicoli usciti fra il 1824 ed il 1825. Come abbiamo visto, nuovi fascicoli continuarono ad uscire nel 1826 e molto probabilmente anche nel 1827, anno in cui venne editata la già citata "seconda raccolta" dei primi sei fascicoli dei *Passatempi*. Nella raccolta editata nel 1829

²⁰⁹ Su questo tema cfr. Laura Calella, *Guglielmo Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*, cit. pp. 10-11

andarono a confluire, come visto, altre canzoni napoletane uscite nei fascicoli del 2° anno di associazione.

Le raccolte successive al 1829

Cerchiamo ora di ricostruire cosa accadde dopo il 1829. La cosa non è facile perché le informazioni che siamo riusciti a reperire a volte hanno elementi contraddittori che non consentono di fare per il momento delle affermazioni da considerarsi del tutto sicure. Consultiamo l'ultimo catalogo delle edizioni Girard, quello del 1847 (v. tavole, figg. 20-23), uscito quando era ancora in vita Guglielmo che lavorò per quattro mesi alla sua realizzazione.²¹⁰ Nella sezione dedicata alle "Canzoncine napoletane e siciliane in dialetto", la terza edizione dei *Passatempi Musicali* viene inserita sotto la voce "Prima raccolta". Si tratta, come detto, della raccolta del 1829, divisa in quattro volumi di cui il secondo dedicato alle canzoni popolari, diviso a sua volta in tre fascicoli comprendenti in tutto 68 canzoncine, di cui 45 espressamente napoletane.²¹¹ Viene in dettaglio specificato che, oltre al secondo volume intero, le canzoni "si vendono ancora sciolte come segue, cioè" e viene proposto l'elenco completo delle canzoni con il prezzo dello spartito di ognuna di esse che è quasi sempre di 15 centesimi. Alla fine di ognuno dei tre blocchi di canzoni viene specificato: "il 1° fascicolo di 24 canzoncine intero . . . 1.50", idem per il secondo di altre 24 canzoni e per il terzo di 20 canzoni.

Subito dopo segue la scritta "Seconda raccolta", sotto la quale compare il titolo "SUPPLEMENTO A' PASSATEMPI contenente 16 altre canzoncine più recenti raccolte come sopra dallo stesso²¹² ... 2.00". E' presente poi la solita specificazione "si vendono ancora sciolte come segue, cioè" e quindi l'elenco delle singole canzoni, ognuna seguita dal prezzo. L'elenco delle sedici canzoncine ha, nelle due prime posizioni, *La lavandaja* (Quando lo mierolo stace 'ncajola) e *Nuova canzone* (Io te voglio bene assaje); segue, nello spartito n. 3, "La stessa per voce di Basso" e "Id. *La risposta dell'Innamorata* (Nenné tu s' mpazzuto), al n. 4 *Sfogo di un galantuomo, annojato di sentire cantare: Io te voglio bene assaje*. Più avanti, al n. 10, abbiamo *Risposta a dispetto della canzone, Io te voglio bene assaje* (Nzomma sentì m'attocca). Al n. 12 c'è invece *Lu Scieccu e l'Orecchini. Canzone Palermitana* (Vi vogghiu fari ririri). Le ultime quattro canzoncine sono la

²¹⁰ Cfr. *Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit. p. 31 n. e p. 129.

²¹¹ Sul catalogo del 1847 è scritto esattamente: "PASSATEMPI MUSICALI. Terza edizione; 2.a parte, in 3 fascicoli, contenente 68 canzoncine, barcarole, tarantelle, ec. raccolte per la prima volta dalla bocca popolare ed aggiustate con accompagnamento di pianoforte da G. COTTRAU".

²¹² Lo "stesso" è Guglielmo Cottrau.

Tarantella (No chiù lo guarracino) a fianco alla quale compare il nome della Malibrán, *La Conocchia* (Quann'a lo bello mio voglio parlare) col nome di Donizetti, *Amor marinaro* (Me voglio fa na casa miezo mare) sempre col nome di Donizetti e *Tarantella* (Ne vavò la chitarrella) col nome di Florimo. Mentre i prezzi di quasi tutte le canzoni sono di 15 centesimi, le due di Donizetti costano rispettivamente 25 e 20 centesimi, quella di Florimo addirittura 35.

Dunque, togliendo la canzone palermitana e le ultime quattro di altri autori, considerando che *Io te voglio bene assaje*, come risulta anche nel titolo in alcune edizioni Girard, risalirebbe al 1840 e che le tre canzoni di risposta a quest'ultima sono ovviamente posteriori, nell'arco di tempo che va dal 1829, anno dell'uscita della "Terza raccolta" dei *Passatempi*, e il 1840, anno presunto di uscita di *Te voglio bene assaje*, ovvero durante ben dieci anni, Guglielmo Cottrau avrebbe pubblicato in totale solo 7 canzoni napoletane! La cosa è abbastanza strana.

Da dire inoltre che in un catalogo risalente ad anni successivi alla morte di Guglielmo, quando la casa musicale era diretta da Teodoro Cottrau ed aveva acquisito il nome di *Stabilimento Musicale Partenopeo T. Cottrau*, anche la canzone *La lavandaja* (Quanno lo mierolo stace 'ncajola), sempre col numero di lastra 3708, viene attribuita ad altro autore, ovvero a Siri. Le canzoni di altri autori della raccolta dei *Supplimenti* salirebbero così ulteriormente di numero, riducendo a sole 6 quelle effettivamente realizzate da Guglielmo Cottrau. Questo indicherebbe che, dopo il successo iniziale degli anni 1824-29, con la pubblicazione in breve tempo di una raffica di 68 canzoni di cui 45 napoletane, Cottrau sia stato piuttosto restio a pubblicarne di nuove.

Le canzoni iniziano nuovamente ad essere pubblicate, in notevole quantità, solo dopo i *Supplimenti*. Nel catalogo del 1847 compare infatti, immediatamente dopo i *Supplimenti*, sotto la dizione "Terza Raccolta", il titolo "25 Nuove Canzoncine Nazionali Napoletane formanti seguito alle due prime raccolte, (cioè PASSATEMPI MUSICALI e SUPPLEMENTO), pubblicate come sopra dallo stesso Cottrau . . . 2.00". In prima posizione nella raccolta figura *La nuova ricciolella* (Ricciolella Ricciolella jesse jesse ca fora a ballà) con a fianco la specificazione "cantata da Lablache".²¹³ Al posto numero 24 c'è invece *Raziella* (A core a core cu Raziella mia) con l'aggiunta "cantata ultimamente dalla Frezzolini".²¹⁴ Figura anche, al posto n. 13, *Canzone* (Fenesta

²¹³ Nella lettera del 27 Novembre 1843 Cottrau spiega che il grande tenore Lablache cantò pochi giorni prima la canzone in casa di Thalberg (*Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit. p. 122).

²¹⁴ In una lettera al fratello Felix del 29 Ottobre 1846 Guglielmo riferisce del concerto in cui la Frezzolini eseguì la canzone, specificando anche che la stessa si trovava nell'ultima raccolta di canzoni che aveva a lui inviato (*Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit. p. 127).

ca lucivi e mo non luci). L'uscita di questa raccolta, visti i numeri di lastra che iniziano dal 6282, può essere collocata nel 1843.

Seguono poi due raccolte, indicate come “Quarta” e “Quinta” (seguendo perciò i numeri progressivi rispetto alle precedenti), di Francesco Florimo: *Le Montanine* e i *Canti della collina*, con numeri di lastra 6340 e 6584, delle quali abbiamo anche i frontespizi su cui sono presenti gli anni di pubblicazione e che possiamo collocare con sicurezza rispettivamente nel 1844 e nel 1845.

Sotto la voce “Sesta Raccolta” compaiono poi le “20 Nuove canzoncine Nazionali Napoletane formanti seguito alle tre prime raccolte, cioè PASSATEMPI MUSICALI, SUPPLEMENTO e 25 NUOVE CANZONCINE pubblicate come sopra dallo stesso Cottrau . . . D. 1.80”. Il numero di lastra è il 6589. La raccolta è collocabile negli ultimi mesi del 1845. All'interno di essa compaiono, fra le altre canzoni: *Don Ciccio alla Fanfarra* (Scustateve, scustateve, ca passa Don Ciccillo), *Carmenè! sto tinto ccà* (Carmenè tu m'aje a dicere chiaro chiaro tunno tunno) e altre quattro canzoni che in una lettera Guglielmo Cottrau afferma espressamente non essere “del suo sacco”: *La vera Luisella* (Nce sta na giardenera), *E' caro o primm'ammore* (Nenné sta vota sienteme), *Tiritomba* (Sera jette a la marina) e *Trippole trappole* (Una palomma janca), quest'ultima arrangiata dall'allora quattordicenne Jules, figlio di Guglielmo.²¹⁵ Curioso il prezzo dello spartito di un'altra canzone facente parte della raccolta, *La lanterna magica* (Siente organetto), che costa 20 centesimi, anziché 15 come le altre canzoni.

Guglielmo afferma dunque che, tranne *Luisella*, *Tiritomba*, *Trippole Trappole* (quest'ultima arrangiata da Giulio)²¹⁶ e *O primm'ammore*, il resto di queste canzoni, pur col dubbio che la memoria non lo tradisca, sarebbero del suo sacco, che però si starebbe impoverendo di molto con l'avanzare dell'età.

²¹⁵ Cfr. lettera dell'11 Dicembre 1845 (*Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit. p. 124).

²¹⁶ Laura Calella (*Guglielmo Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*, cit. pp. 163-164), attribuisce queste tre canzoni al pianista Jules Bénédicte sulla base della lettera dell'11 Dicembre 1845 (*Lettres d'un mélomane*, cit. p. 87) in cui Guglielmo, elencando le tre canzoni, dopo *Trippole Trappole*, scrive tra parentesi: «arrangée par Jules». L'aggettivo, non essendo al plurale, non può però essere connesso a tutte e tre le canzoni ma solo all'ultima. Bénédicte era comunque definitivamente andato via da Napoli già nell'aprile 1835 ed in tutte le altre lettere Guglielmo, quando parla di lui, non lo chiama mai Jules, ma sempre Bénédicte, dandogli anche del “voi” (Cfr. *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane*, cit. p. 100). “Jules” si riferisce chiaramente a Giulio Cottrau (1831-1916), figlio di Guglielmo.

Nell'edizione di tutte le canzoni di Guglielmo uscita nel 1865 ad opera di Teodoro Cottrau,²¹⁷ in effetti il brano *Trippole Trappole* riporta in alto a destra la seguente specificazione in francese: "Transcrite pour M.lle Louise Cheuvreux par J. C.". Le due lettere puntate si riferiscono evidentemente a Jules Cottrau. Essendo questa raccolta di canzoni uscita ben venti anni prima rispetto alle *Lettres d'un mélomane* (dove compare per la prima volta la lettera in questione), che sono del 1885, non rimarrebbero perciò dubbi sulla veridicità dell'attribuzione a Giulio Cottrau dell'arrangiamento di tale canzone.

Per provare ad effettuare una corretta attribuzione delle canzoni è necessario individuare con esattezza cosa intenda Guglielmo quando usa l'espressione "del mio sacco". In una lettera precedente,²¹⁸ risalente al 1833, sempre indirizzata alla madre, egli distingue fra *arrangiatore*, *trascrittore* ed *autore*, affermando di essere non solo l'arrangiatore, l'*unico* trascrittore delle canzoni nazionali di Napoli, ma anche l'autore di quelle più in voga e cita *Fenesta vascia*, *La festa di Piedigrotta*, *Aizzaje l'uocchie 'ncielo* e "altre venti". Cerchiamo di capire cosa soggiace a questa distinzione da lui effettuata. Dicendo di essere l'*unico trascrittore* con ogni probabilità si riferisce al fatto di esser stato il solo ad aver riportato sulla carta la linea melodica delle canzoni popolari napoletane. Col termine *arrangiatore* intende forse il loro adattamento per voce (o certi tipi di voce) e pianoforte. Con *autore* presumibilmente il fatto di aver composto (ossia creato in modo originale) anche la linea melodica. Non si sa fino a che punto sotto il termine *autore* possa essere collocata la creazione del testo delle canzoni.

Nella lettera del 1845 l'espressione "del mio sacco" dovrebbe forse essere intesa alla stessa maniera del 1833. Egli parla in questa occasione anche di impoverimento del "sacco" in seguito all'avanzare dell'età. Non sembra attribuibile l'espressione "del mio sacco" alla qualità degli arrangiamenti, l'espressione è più compatibile con la qualità della vena creativa. Il fatto che egli dica che *Luisella*, *Tiritomba* e *O primm'ammore* non sono "del suo sacco" pare essere riferito più alla creazione originale della linea melodica che ad altro. L'arrangiamento potrebbe essere stato, anche nel caso di queste tre canzoni, sempre il suo. Riguardo *Trippole Trappole* egli dice invece esplicitamente non solo che non è del suo sacco, ma anche che è stata arrangiata dal figlio Giulio, quasi compiacendosi di dare la notizia a sua madre, nonna del ragazzo.

²¹⁷ *Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*, R. Stabilimento Musicale Partenopeo T. Cottrau, Napoli, 1865.

²¹⁸ Cfr. *Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit. p. 60.

L'aggiunta della frase dubitativa "se non mi sbaglio" rispetto al fatto se le canzoni siano o meno "del suo sacco" indica evidentemente che si tratta di brani scritti da tempo, altrimenti non sarebbe certo stato difficile ricordare se la melodia era di creazione originale o ripresa altrove. Non sembra comunque molto verosimile che la frase "se non mi sbaglio" si riferisca all'arrangiamento delle canzoni, il quale richiede un lavoro più complesso della semplice costruzione di una linea melodica, ispirata o meno a qualcosa di ascoltato altrove. Del lavoro di arrangiamento è perciò più facile che rimanga traccia nella memoria di un compositore, che può anche, analizzando uno spartito, rinvenirvi o meno i segni del proprio modo di procedere nella realizzazione dello stesso.

Nel catalogo del 1847 segue poi una raccolta di Florimo, databile con sicurezza al 1846, dal titolo *Brezze marine*, ed infine un elenco di "Ultime canzoncine non ancora comprese in raccolta" delle quali l'unica senza autore è *Oje scocca ccà* (Nenna addavero sienteme), che però in un catalogo di anni successivi, quando la casa musicale era diretta da Teodoro Cottrau, e si chiamava ormai *Stabilimento Musicale Partenopeo T. Cottrau*, viene attribuita a Chiaramonte.

Ci sono poi le "Grida de' venditori di Napoli raccolte da Federico Ricci ed imitate in canzoncine *ad una, due o più voci*" e poi lunghi elenchi di raccolte di canzoni napoletane trascritte per altre tessiture di voci e pianoforte, per pianoforte solo, per voce e chitarra e così via. Un ultimo elenco riporta delle *Tarantelle* per pianoforte solo.

Alle pagine 109-110 del catalogo del 1847, sotto la voce "Appendice. Pezzi omessi, o pubblicati durante la stampa del catalogo, da aggiungersi alle rispettive categorie", in aggiunta alla categoria di pag. 28 del catalogo, ovvero "Canzoncine nazionali napoletane e siciliane", sezione di pag. 32, cioè "Ultime canzoncine non ancora comprese in raccolta", sono elencate altre canzoni prive di autore che ritroveremo nella raccolta di tutte le canzoni di Guglielmo edita da Teodoro nel 1865. Si tratta di: *La nuova cosetora* (Nenne azzecchese belle cianciose), *La palomma janca* (Una palomma janca m'ha mozzecat'o pede) e *La lavannarella* (Lavannarella mia). In tale elenco, con la dizione "in lavoro" (perciò in preparazione), ci sono poi altre due canzoni: *Chello che tu me dice* e *Sordatiello m'aggio a fa*, anch'esse presenti nella raccolta di Teodoro e dunque attribuite a Guglielmo.

Fin qui tutto quello che compare, relativamente alle canzoni napoletane, essendo ancora in vita Guglielmo Cottrau (1847).

Ecco adesso un quadro riepilogativo delle raccolte di canzoni napoletane di Cottrau pubblicate successivamente al 1829, anno d'uscita della terza ed ultima edizione dei *Passatempi Musicali*:

Seconda Raccolta

Supplimento a' Passatempi (Dopo il 1840)

contenente 16 altre canzoncine più recenti, raccolte come sopra dallo stesso . . . 2.00

46	Nuova canzone		<i>Io te voglio bene assaje</i>
47	La risposta dell'innamorata	(risposta a <i>Io te voglio bene assaje</i>)	<i>Nennè tu si mpazzuto</i>
48	Sfogo di un galantuomo, annojato di sentire cantare: Jo te voglio bene assaje	(risposta a <i>Io te voglio bene assaje</i>)	<i>Addio mia bella Napoli</i>
49	Lu Vapore de lo Granatiello		<i>Oje nò pescà chiù leffreche</i>
50	La Carolina		<i>Aggio visto na figliola</i>
51	E' pazzo chi se 'nzora		<i>Maromè qua nera sciorte</i>
52	Fortunato chi se 'nzora		<i>Bene mio che bella sciorte</i>
53	La Chiajese		<i>M'affaccio a la fenesta</i>
54	Risposta a dispetto della canzone: Io te voglio bene assaje	(risposta a <i>Io te voglio bene assaje</i>)	<i>Nzomma sentì m'attocca</i>
55	Forturella		<i>Mente stive malatella</i>

Terza Raccolta

25 Nuove Canzoncine Nazionali Napoletane (1843)

formanti seguito alle due prime raccolte, (cioè *Passatempi Musicali* e *Supplemento*), pubblicate come sopra dallo stesso Cottrau . . . 2.00

56	La nuova Ricciolella	(Cantata da Lablache)	<i>Ricciolella Ricciolella jesce jesce ca fora a ballà</i>
57	Montagne d'oro e frasche de coralle		<i>Mar'a chi s'ennamora i donne belle</i>
58	Le male lingue		<i>Non ce arrapì l'arecchia Ninno</i>
59	L'Annevino		<i>'Nnanz'a sto puosto mio</i>
60	La Zingarella		<i>Nun se tratta de ghiacovelle</i>
61	Zi Verolella		<i>Zi Verolella quanto si tenace</i>
62	La Saracinesca	Ballata ad una o due voci	<i>Ricciolella a ghi pe lo mare</i>
63	La Vedovella Romana	Cronaca di Cantastoria	<i>Na vedovella pe Roma steva</i>
64	Lu Puoja de l'Ennamorate		<i>Miez'a sta chiazza</i>
65	La Mogliera de Masto Percuoco	Tarantella	<i>Zunchete zunchete passa la Zita</i>
66	L'Aria de lo Mare	Ad 1, 2, o 3 voci	<i>Oh quant'è bella l'aria de lo mare</i>
67	No Quarto d'ora		<i>Tu che 'nce pierde Nennella cara</i>
68	Canzone		<i>Fenesta che lucivi e mo non luci</i>
69	Lo Golio de no Marito	Chitarrata	<i>Bella cosa è lu marito</i>
70	Canzone di Muratore		<i>Ah se vuoje cantà commico</i>
71	Pepparella	Canzone di Taverna	<i>Non pozzo chiù Nennella</i>

72	Il Sogno	Mandolinata	<i>Ch'jeva all'infierno io m'aggio sognato</i>
73	Le due Palermitane		<i>Quanto so belle cheste doje sorelle</i>
74	I primi amori		<i>Facimmo mò all'ammore</i>
75	Lo Mastrillo d'ammore		<i>Commè peccerella pecchè pazzia?</i>
76	La Padulana	Stesa	<i>E comme maje me pozzo 'ncontenere</i>
77	L'Aquila coll'ale d'Argento		<i>Aquila che d'argento puorte l'ale</i>
78	La Madamma apprettatrice		<i>Vurria sapè Maddà commè ch'avite</i>
79	Raziella	(Cantata dalla Frezzolini)	<i>A core a core cu Raziella mia</i>
80	Nuova Tarantella		<i>Oggi a rotto se sposano</i>

Sesta Raccolta

20 Nuove Canzoncine Nazionali Napoletane (1845)

formanti seguito alle tre prime raccolte, cioè *Passatempi Musicali*, *Supplemento* e *25 Nuove Canzoncine* pubblicate come sopra dallo stesso Cottrau . . . D. 1.80

81	La vera Luisella	(Definita da Guglielmo "non del mio sacco")	<i>Ncè sta na giardenera</i>
82	Risposta de Luisella		<i>Mineco mio schiattuso</i>
83	Replica de Mineco a Luisella		<i>Mo Mineco è schiattuso</i>
84	Don Ciccio alla Fanfarra		<i>Scustateve scustateve ca passa Don Ciccillo</i>
85	La Lanterna magica	(Assente nella raccolta di Teodoro Cottrau)	<i>Siente organetto</i>
86	L'Estrazione		<i>Nennè tengo tre numere</i>
87	Carmenè! sto tinto ccà		<i>Carmenè tu m'aje a dicere</i>
88	Trippole trappole	(Definita da Guglielmo "non del mio sacco")	<i>Una palomma ghianca</i>
89	La Marenarella		<i>So pescatore de sta marina</i>
90	Chisto munno è na cuccagna		<i>Chisto munno è na cuccagna</i>
91	O pescator dell'onne		<i>O pescator dell'onne</i>
92	Tiritomba	(arrangiata da Giulio Cottrau)	<i>Sera jette a la marina</i>
93	La Verdummara		<i>Te si fatta janca e rossa</i>
94	Lu Monnezzariello		<i>Monnezzariello senza malizia</i>
95	Lo Faenzaro		<i>So Faenzaro Vicenza mia</i>
96	La Scarparella		<i>Le Nenne tutte</i>
97	Se t'encappe int'o mastrillo		<i>Nenna mia</i>
98	E' caro o primm'ammore	(Definita da Guglielmo "non del mio sacco")	<i>Nennè sta vota sienteme</i>
99	La Sciaveca de Posilleco		<i>Oh che alice!</i>

Canzoncine non ancora comprese in raccolta

100	La nuova cosetora		<i>Nenne azzecchose belle cianciose</i>
101	La palomma janca		<i>Una palomma janca m'ha mozzecat'o pede</i>
102	La lavannarella		<i>Lavannarella mia si bella ntrà le belle</i>
103	Chello che tu me dice	(Indicata come "in lavoro" nel catalogo del 1847)	<i>Chello che tu me dice Nenna non boglio fa</i>
104	Sordatiello m'aggio a fa	(Indicata come "in lavoro" nel catalogo del 1847)	<i>Uh! la sciorta mmalorata!</i>

Problemi di attribuzione

Bisogna anche chiedersi come mai un certo numero di queste canzoni non siano andate a confluire nella *Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*, pubblicata nel 1865 da Teodoro Cottrau. Come abbiamo visto, alcune di esse che a prima vista sembrerebbero attribuibili a Guglielmo, è lo stesso Teodoro ad inserirle sotto il nome di altri autori nei cataloghi del suo *Stabilimento Musicale Partenopeo*. Abbiamo già esaminato il caso della canzone *Oje scocca ccà* (Nenna adda vero sienteme) che nei cataloghi di Teodoro viene attribuita a Chiaramonte.

Esistono casi controversi relativi anche ad altre canzoni che *non* compaiono nella raccolta di Teodoro: come *Aria di Cantina* (S'è aperta na cantina miezo mare), *La Lanterna magica* (Siente organetto); *Pastorale de' Zampognari* (Quanno nasce Ninno); *Calascionata* (Mente tu magne Nenna d'amore); 2° *Serenata di Pulcinella* (Gioja de st'arma mia jesse ca fora); *Antichissimo dialogo di Zeza* (*Zeza vi ca jesco* "che si canta in Napoli dal popolo colla maschera nel Carnovale"). Abbiamo poi un caso controverso che non riguarda una canzone napoletana, ma un'arietta siciliana dal titolo *Nici mia comu si fa*. Il caso ci può però illuminare sul modo di procedere di Teodoro nell'attribuire o meno al padre le varie canzoni, procedere che non era poi così superficiale come sembrerebbe a prima vista. Quest'aria Teodoro la inserì nell'insieme delle canzoni composte da Guglielmo. Essa si trova nel 1° fascicolo dei *Passatempi*. Se andiamo ad esaminare lo spartito originale (v. tavole, fig. 19) vediamo che, a parte il titolo e l'indicazione *Arietta Siciliana* incise a

mano dal copista, non c'è nessun nome di autore.²¹⁹ L'attribuzione a Giulio Sarmiento è presente solo nell'indice generale dei *Passatempi* uscito però unitamente al sesto fascicolo. Nello stesso primo fascicolo sono state pubblicate altre due arie siciliane: *Bedda Eurilla* con sotto la scritta "Musica di G. Donizetti" e *Filli adurabili* con l'indicazione "Musica di L. G. C." (chiaramente Luigi Guglielmo Cottrau). Non si capisce perché, come negli altri casi, non sia stato indicato Giulio Sarmiento come autore già nella partitura, anziché solo nell'indice uscito in pratica un anno dopo. L'edizione del 1829 dei *Passatempi* è muta anche nell'indice riguardo l'attribuzione dell'aria. Non è escluso che Teodoro possa avere avuto in merito notizie più precise che gli consentivano di affiancare il nome del padre alla canzone. D'altronde, la presenza di altre canzoni pubblicate inizialmente senza autore, che non sono finite nell'insieme dei 113 brani attribuiti a Guglielmo nella raccolta citata, finiscono per conferire una certa dose di credibilità al lavoro di Teodoro.

Sono presenti però delle contraddizioni anche in Teodoro, perché è vero che alcuni brani egli non le inserisce nella *Raccolta completa delle canzoni napoletane di Guglielmo Cottrau*, però in un catalogo delle Edizioni Musicali Cottrau, uscito durante la sua gestione della casa editrice, nella sezione "Le mille canzoni di Napoli", sotto il nome di Guglielmo Cottrau troviamo anche la 2° *Serenata di Pulcinella* (Gioja de st'arma mia), *La lanterna magica* (Siente organetto), *Antichissimo dialogo di Zeza* (Zeza vi ca mo jesco), *Calascionata* (Mente tu magne Nenna d'amore), *Aria di cantina* (S'è aperta na cantina miezo mare), etc.

Nel complesso la situazione riguardo la paternità di un buon numero di canzoni rimane piuttosto confusa. Resta controverso anche il concetto stesso di *autore* della canzone che non va confuso con quello odierno. All'epoca su una canzone che aveva un certo titolo e un certo testo (magari di origine incerta) poteva darsi il caso che diversi compositori si cimentassero creando melodie lontanissime una dall'altra (vedi i casi di *Fenesca ca lucive* e *Raziella* su cui lavorarono Guglielmo Cottrau e Florimo), o rielaborassero melodie simili o con lievi differenze (Donizetti si cimentò p. es. con *Me voglio fa na casa miezo mare*; Florimo rielaborò in epoca successiva buona parte delle canzoni di Guglielmo). Se poi si aggiunge che a volte i titoli e parte dei testi non erano del tutto coincidenti, così come controversa era la legislazione in merito ai diritti d'autore, si capisce come la confusione in questo campo abbia per lungo tempo regnato sovrana.

²¹⁹ Nell'edizione moderna del primo fascicolo dei *Passatempi* (I. Macchiarella, *Passatempi Musicali*, cit.) il curatore indica Giulio Sarmiento come autore dell'aria, oltre che nell'indice, anche sulla partitura, sia pur in parentesi quadre.

Ecco un riepilogo delle canzoni presenti nelle raccolte uscite quando era in vita Guglielmo ed assenti nella Raccolta postuma di Teodoro:

Canzoni napoletane uscite all'epoca di Guglielmo ed assenti nella *Raccolta completa delle canzoni composte da Guglielmo Cottrau pubblicata da Teodoro*

Aria di Cantina		<i>S'è aperta na cantina miezo mare</i>
La lavandaja	(Attribuita a Siri nei cataloghi dell'epoca di Teodoro)	<i>Quanno lo mierolo stace 'ncajola</i>
La Lanterna magica		<i>Siente organetto</i>
Pastorale de' Zampognari		<i>Quanno nascette Ninno</i>
Calascionata		<i>Mente tu magne Nenna d'amore</i>
2° Serenata di Pulcinella		<i>Gioja de st'arma mia jesco ca fora</i>
Antichissimo dialogo di Zeza	che si canta in Napoli dal popolo colla maschera nel Carnovale	<i>Zeza vi ca jesco</i>

Casi controversi

Nici mia comu si fa	Arietta siciliana (Attribuita a Giulio Sarmiento in alcuni indici dei <i>Passatempi</i> – ma non sulla partitura – e a Guglielmo Cottrau nella Raccolta di Teodoro.)	
---------------------	---	--

Esaminato come si è gradualmente formato il repertorio di canzoni napoletane di Guglielmo Cottrau nel corso di ventitrè anni (1824-1847), abbiamo potuto constatare come la pubblicazione di canzoni sia stata copiosa nei primi anni (1824-29) e negli ultimi (1940-47). Rimane invece un buco, che lascia piuttosto perplessi, per un periodo molto lungo, di undici anni (1929-40). Il periodo, considerando che la raccolta dei *Passatempi* del 1829 riportava canzoni uscite fino al 1827, può essere a ragione ritenuto più lungo: 1827-1840, tredici anni. Come mai per ben tredici anni, come testimoniato indiscutibilmente anche dal catalogo realizzato dallo stesso Guglielmo Cottrau nel 1847, non sono state date alle stampe nuove canzoni?

Da quello che si può ricavare leggendo le lettere, l'attenzione di Guglielmo era, dopo il successo in Italia, riversata su una diffusione europea delle sue canzoni. Già in una missiva di Giugno 1829 indirizzata alla sorella a Parigi (la "Terza edizione" dei *Passatempi* era stata da poco data alle stampe), egli illustra il progetto di pubblicazione in Francia di canti popolari, arie nazionali e danze caratteristiche di tutte le nazioni con note e illustrazioni.

Ti propongo di aiutarmi a realizzare il progetto di pubblicare a dispense a Parigi una raccolta di canti popolari, di arie nazionali e di danze caratteristiche di tutte le nazioni, con delle note, delle avvertenze e soprattutto delle graziose litografie rappresentanti i costumi e i siti di ciascun paese. Il tutto

costituirebbe una graziosa edizione del formato all'incirca metà dei miei *Passatempi* e molto più elegante. Ho già iniziato una selezione delle mie arie napoletane; bisognerebbe ricomporre l'Italia e ho fatto scrivere da Donizetti a Mayr che ha fatto una collezione di arie veneziane, bolognesi, romagnole, etc. Passeremmo alle arie svizzere, alle danze boeme, alle canzoni provenzali, ai boleri, alle seguidiglie, sirventesi, alle melodie russe, polacche, svedesi, etc. e la conoscenza, che tu hai la possibilità di fare degli stranieri di tutte queste nazioni, ti fornirebbe ad un tempo dei materiali e dei sottoscrittori.²²⁰

Il respiro europeo dei suoi progetti è qui evidente. Il sistema e lo stile dei *Passatempi* avrebbero dovuto essere esportati a Parigi. Arie popolari e nazionali avrebbero dovuto essere diffuse con lo stesso metodo adottato a Napoli, ovvero l'associazione e l'uscita periodica. Non abbiamo riscontri che ci possano far pensare che tale ipotesi di pubblicazione possa essere effettivamente andata a buon fine.

Qualche anno dopo (Maggio 1833) subentrano invece problemi di diritti quando a Parigi l'editore francese Pacini progetta di ristampare i *Passatempi*. Guglielmo, sempre in una lettera alla sorella,²²¹ manifesta la propria irritazione per il progetto dell'editore. Incita perciò Angelina a convincere Pacini a pubblicare, sotto il suo nome, le più salienti delle sue arie a Parigi, con prefazione, notizie, traduzioni, note di costume etc. e graziose litografie, aggiungendovi una dozzina di canzoni inedite. Egli avrebbe ceduto tutto per 500 franchi e 25 copie.²²² Non abbiamo neanche in questo caso riscontri che ci consentano di dare per realizzato quest'altro progetto.

Nel frattempo la pressione degli editori parigini si fa sempre più asfissiante. Siamo nel Luglio 1833:

L'editore Launer mi ha scritto chiedendomi i *Passatempi Musicali*. Sembra che anche lui vorrebbe stamparli. Gli ho fatto la stessa proposta che ti avevo pregato di fare all'editore Pacini, ovvero cedergli la proprietà delle mie 20 nuove canzoni napoletane, tradurle, aggiungere delle notizie e delle graziose litografie raffiguranti delle scene popolari napoletane. Tu credi che Bouchot e Félix si presterebbero a farmi delle vignette, per un buon compenso s'intende? Launer mi darebbe tanto danaro in contanti e tante copie.²²³

Guglielmo cerca dunque di scongiurare la ristampa all'estero dei *Passatempi* da parte di altri editori. Propone invece loro di pubblicare, sotto il suo nome, le nuove arie ancora inedite che nel

²²⁰ *Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit. pp. 49-50.

²²¹ Angelina (Lina) Cottrau Freppa

²²² *Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit. p. 60.

²²³ Ivi, pp. 60-61.

1833, da quanto affermato nella lettera, sono già almeno 20. Anche in lettere degli anni successivi si parla di nuove arie da pubblicare, preferibilmente all'estero. La seguente è del 9 Novembre 1836:

Ti invio la copia che ho appena fatto fare di 18 arie Napoletane da me composte (ad eccezione dei n. 3 e 12) e che vorrei pubblicare quest'inverno con 5 o 6 altre che non sono ancora pronte. Se trovate che queste arie non sono indegne di quelle che le hanno precedute, Bouchot e Felix dovrebbero farvi fare alcune litografie e le si potrebbero pubblicare a Parigi e a Londra in forma d'album, sia per mio conto, sia cedendole a qualche editore. Aspetto il vostro parere in merito. Parlatene con Bénédicte che conosce queste canzoni e che mi ha anche incoraggiato a pubblicarle. Ne ho ancora altre in portafoglio, e nove su degli *strilli popolari* di cui Ricci mi ha fatto omaggio; sono di un'originalità bizzarra.²²⁴

Un anno dopo, 14 Novembre 1837:

Ho in mente di pubblicare qui un *Album Napoletano*, di cui uscirebbe a Londra, Parigi, Vienna, Milano e Napoli un fascicolo ogni tre mesi. Oltre alle mie arie napoletane, vi inserirei delle ariette, duetti, etc. di Donizetti, Mercadante, Ricci. Ho pronti parecchi manoscritti preziosi e sono in grado, più di chiunque, di averne degli altri.²²⁵

Solo alcuni mesi dopo, 14 Maggio 1838:

E' fuori di dubbio, cara Mamma, che ho perduto tutti i diritti di proprietà sulle vecchie canzoni; ma, rinfrescandole con delle novità e ritoccandole, metterei tutti gli altri editori nell'impossibilità di pubblicarne un'altra edizione simile e mi metterei fuori portata per la concorrenza. Ora, perché spremersi tanto e non preparare una speculazione che, intrapresa contemporaneamente a Parigi, Londra e Vienna, potrebbe assicurarmi alcune migliaia di franchi, se appena Félix e alcuni amici si prestassero da un lato a preparare delle graziose vignette e il sig. Nouguiet dall'altro a parafrasare i guazzabugli di parole napoletani? Io mi incaricherei delle notizie su tratti di costume, proverbi, allusioni, etc. etc. e al bisogno della traduzione letterale.²²⁶

Oltre ai progetti editoriali internazionali intorno alle canzoncine che, da quanto traspare dalle lettere, sembrano non andare in porto, subentra ad un certo momento, come testimoniato nell'ultima lettera, anche il problema sempre più stringente della pirateria, al punto che i diritti sulle vecchie canzoni sono dichiarati dallo stesso Guglielmo ormai del tutto persi.

La più che decennale stasi nella pubblicazione delle canzoni sembra in parte essere giustificata da questi reiterati tentativi editoriali internazionali che sembrano non andare in porto,

²²⁴ Ivi, p. 87.

²²⁵ *Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit., p. 92.

²²⁶ Ivi, p. 100.

forse anche per l'insufficiente collaborazione prestata dai familiari di Parigi, in particolare dal fratello Félix, pittore, che assieme all'amico Bouchot (quest'ultimo autore di uno schizzo a matita del volto di Guglielmo) avrebbe dovuto realizzare dei disegni da allegare alle musiche.

L'attacco della pirateria editoriale si fa però sempre più consistente. Anche l'editore Latte di Parigi ristampa tranquillamente le canzoni. Ecco una lettera del 15 Dicembre 1838:

Sono molto irritato da ciò che voi mi dite in merito alle mie canzoni napoletane ristampate da Latte. Non c'è tempo da perdere per ripararsi dal resto della contraffazione.²²⁷

Le cose si muovono però molto lentamente. Fino al 5 Febbraio 1839 non sembra ancora cambiato nulla:

La mia intenzione è proprio, come tu suggerisci, d'intercalare le mie nuove canzoni napoletane ad una buona scelta delle vecchie e di pubblicarle in tal modo a Parigi. Ma, nell'attesa, mi sembra indispensabile correre urgentemente ed arrestare il furto (*pirateria*) degli editori di Parigi. Tengo dunque molto a che il deposito delle antiche melodie sia fatto in regola ed a mio nome – Quanto ai miei diritti sulle ariette composte o raccolte da me, dal momento che io sono il primo a pubblicarle in Francia, questi diritti mi sembrano incontestabili, dopo le sentenze del 30 Gennaio 1818 e 26 Novembre 1828 della Corte di Parigi. Non sono ancora certo se pubblicherò queste *Napoletane* a parte, o se piuttosto le inserirò in una raccolta generale di *Melodie di tutti i paesi*.²²⁸

Nell'Ottobre 1841, tramite Donizetti, Guglielmo invia ai familiari in Francia altre sue canzoni napoletane in cinque esemplari e con l'indirizzo di Parigi sul titolo col fine di far fare, all'occorrenza, il deposito per assicurarsi i diritti d'autore, dal momento che

io coltivo sempre il proposito di pubblicare in Francia una raccolta generale, a buon mercato, di melodie nazionali di tutti i paesi e ci terrei ad impedire la contraffazione almeno delle mie canzoni napoletane, cosa che il sig. Nouguiet mi ha detto in passato di aver fatto per le vecchie facendone parimenti il deposito. Del resto non so ancora nulla, ci tengo solo che non si tocchino i miei... *capolavori*.²²⁹

L'unico concreto riscontro che si abbia della realizzazione di questi progetti internazionali di pubblicazione di canzoni napoletane da parte di Guglielmo sono le *Mélodies de Naples et ses*

²²⁷ Ivi, p. 102.

²²⁸ *Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit., p. 103.

²²⁹ Ivi, p. 115.

environs,²³⁰ usciti a Parigi col suo nome e con la dizione “chez l’Auteur” verso il 1841.²³¹ Non compariva dunque una casa editrice vera e propria come responsabile della stampa. Le sue canzoni si diffusero all’estero grazie soprattutto alle ristampe, più o meno piratesche, dei suoi *Passatempi* da parte dei vari editori e, in misura forse non piccola, grazie anche alle copie che egli riusciva direttamente a smerciare al di fuori dei confini nazionali.²³²

Per circa tredici anni, dunque, Guglielmo non sentì granché l’esigenza di pubblicare nuove canzoni. I progetti internazionali rimanevano ipotetici ed egli, da quanto si desume dalla corrispondenza, non vi mise neanche un impegno ossessivo per realizzarli. Neppure in Italia fece uscire altre canzoni. Evidentemente i quattro volumi dei *Passatempi* (risalenti al 1829), soprattutto il secondo dedicato alle canzoni napoletane, diviso a sua volta in tre fascicoli, svolgevano la loro funzione al meglio. Eppure egli continuava a comporre nuove arie che restavano nel cassetto in vista di una remota possibilità di pubblicazione all’estero. Si può forse ipotizzare che, dal punto di vista editoriale, egli giudicasse l’eventuale pubblicazione a Napoli di nuove canzoni come deleteria ai fini del rendimento commerciale della terza edizione dei *Passatempi*.

Guglielmo si decise finalmente a pubblicare come *Supplimento a’ Passatempi*, quindi sostanzialmente nella veste di volume di aggiornamento alla vecchia raccolta che restava così il pilastro portante del repertorio napoletano, un nuovo blocco di canzoni in un periodo che può essere collocato presumibilmente (non con sicurezza) intorno al 1840. Ma vi inserì molte canzoni di altri autori come Florimo, Donizetti, la Malibran, un’aria siciliana. Sono proprio poche le cose da considerarsi sue in questa raccolta. Come detto prima, sembra molto strano che dopo un periodo così lungo si limiti a pubblicare pochissime sue arie, nonostante abbiamo visto nelle lettere che ne aveva moltissime in portafoglio. Tra le ipotesi che si possono fare in merito ai motivi dell’improvvisa decisione di pubblicare nuovamente a Napoli una raccolta di arie napoletane, ci può essere il clamoroso successo di *Te voglio bene assaje* che probabilmente determinò un’improvvisa lievitazione della richiesta di nuovi spartiti di canzoni.

²³⁰ Guillaume Cottrau, *Mélodies de Naples et ses environs, recueillies retouchées ou composées dans le style national*, Paris, chez l’Auteur, s. d.

²³¹ In Conrad Laforte, *Le catalogue de la chanson folklorique française*, IV Chansons énumératives, Les presses de l’Université Laval, Québec, Canada, 1979.

²³² In una lettera del 13 Dicembre 1830 Guglielmo riferisce che il cantante Lablache gli ha fatto vendere in un sol colpo a Vienna 28 copie dei *Passatempi* (*Guglielmo Cottrau: Lettere di un melomane, con altri documenti...*, cit. p. 53).

Anche la necessità della lotta alla pirateria e i poco fruttuosi progetti (perseguiti non proprio tenacemente) di pubblicare all'estero raccolte di arie nazionali, possono aver giocato una loro parte nella decisione di tornare a pubblicare canzoni napoletane. Dopo il *Supplimento* le canzoncine saranno date alle stampe di nuovo in quantità copiosa e i nomi di diversi autori, mentre il genere prende sempre più piede, saranno inseriti nelle varie raccolte.

Le raccolte successive (1843 e 1845), pur editate con un titolo diverso, rispettivamente *25 Canzoncine Nazionali Napolitane* e *20 Canzoncine Nazionali Napoletane* sono indicate nel catalogo come “formanti seguito alle raccolte precedenti cioè *Passatempi Musicali*”. Guglielmo non rinuncia assolutamente al riferimento ai *Passatempi*. Le raccolte di canzoni di Francesco Florimo (*Le Montanine* e i *Canti della Collina*), uscite in un tempo intermedio fra le due raccolte di *Canzoncine Nazionali*, non contengono invece nel catalogo alcun riferimento ai *Passatempi*. Questo ci autorizza a pensare che egli li considerasse i *Passatempi Musicali* come un proprio patrimonio personale.

TAVOLE

(relative al Cap. IV)

PASSATEMPI MUSICALI

O S I A

R A C C O L T A

DI ARIETTE E DUETTINI PER CAMERA INEDITI, ROMANZE FRANCESI NUOVE, CANZONCINE
NAPOLITANE E SICILIANE, VARIAZIONI PEL CANTO, PICCOLI DIVERTIMENTI
PER PIANOFORTE, CONTRADANZE, WALZ, BALLI DIVERSI etc.

ANNO PRIMO DI ASSOCIAZIONE.

(Da Ottobre 1824. ad Ottobre 1825.)

Prezzo di associazione D. 6. »

Idem pe' non associati — 7. 20.



N A P O L I

PRESSO G. GIRARD EDITORE DI MUSICA

Strada Toledo N.º 177.

Fig. 1 - Frontespizio della prima edizione dei *Passatempi Musicali*

Lista generale

Degli Associati a' Passatempi musicali
per ordine alfabetico.

S. M. la Regina del Regno delle due Sicilie.
S. A. R. la Principessa di Salerno.

A.

Atri (d') Duchessa.
Ambrosio (d') Commendatore.
Arpino (di S.) Duchessa.
Andreotti, D. Gaetana.
Ancora (d') D. Ferdinando.
Appelt, D. Emmanuele.
Aliano (d') Principe.
Ascoli (d') Duchessa.
Ambrosio (d') Baronessa.
Atremblé (M.^{me})
Andreatini, D. Mirra.
Addosio (d') D. Pasquale.
Abramowicz, M.^r
Arcambal (d') M.^{me}
Aimé, Baronessa.
Abenante, D. Ninetta.
Avellino, Cavaliere.
Arenella, D. Luisa.
Almasy, Contessa Luisa.
Astrevegue, M.^r
Anthoine, M.^r Auguste.

B.

Baeümler, M.^r
Basile, D. Giuseppe.
Basile, Capitano.
Francaccio, D. Giuseppe.
Brown, M.^r Joseph.
Bartolacci, D. Filippo.
Bird, M.^{me}
Ball, M.^r
Brancaccio Ruffano, D. Teresa.
Block, D. Rosina.
Bassi, D. Nicola.
Brzostowski, Conte.
Bartolini, D. Luisa.
Botte, M.^r Charles.

Bazin, M.^r Auguste.
Berton, M.^r
Brumenthal, Baronessa.
Blessington, Lady.

C.

Camaldoli (de') Contessa.
Cavalcanti de' Medici, Marchesa.
Clary, D. Olimpia.
Cosiron (de) D. Agnese.
Caracciolo, D. Ferdinando.
Centola, Principessa.
Conner, M.^r
Carmignano Acquaviva, Cavaliere.
Casanova (di) Marchese.
Carafa di Noja, D. Carlo.
Caracciolo di S. Eramo, D. Giulia.
Cacace, D. Teodorico.
Coscina, D. Luisa.
Conil, M.^{lla}
Crisafulli, D. Francesco.
Crescentini, Cavalier D. Girolamo.
Colonna, D. Chiara.
Charpin, M.^r
Court, M.^{me}
Casale, D. Erminia.
Cacciatore, D. Giuseppe.
Ciccimarra, D. Giuseppe.
Cutò (di) Principe.
Clausonne, M.^{me} Gustave de
Cerillo, D. Giovannina.

D.

Donnaperna, Marchese.
Drummond, Lady.
Demetrio (di S.) Duchino.
Degas, D. Rosina.
Degrossi, D. Giovambattista.

Fig. 2 - Lista degli associati alla prima edizione dei *Passatempi Musicali* – Prima pagina

INDICE GENERALE
De' pezzi di musica compresi ne' primi sei fascicoli de' Passatempi musicali.

MUSICA VOCALE.

DUETTINI E TERZETTINI.

Castelli	Cresci arborei folio.	Terzettino.	Fasc. 3. p. 5
Delle Case	Quere via il vento.	idem	» 3. p. 6
Barbarosa	Ecco quel fiore insano.	idem	» 5. p. 10
Durante	T'invoco al mio cor.	Daettino	» 3. p. 1
idem	Ti sento.	idem	» 5. p. 1

ARIETTE PER CAMERA.

Ennio	En m'alto a mia colera.	Arietta Spagnuola.	Fasc. 1. p. 3
Idem	Dal' in p'ntare cielo.	Pregliera nuova.	» 6. p. 10
Idem	Già la notte è serena.	Barcarola	» 1. p. 1
Callorati (M. M.)	In fin l'amore.	Cavatina	» 1. p. 4
Ripassi (C. M.)	Il pianto mio.	Romanza	» 4. p. 8
Idem	Mal del mio cor.	Canzonetta	» 1. p. 8
Alvaresi (D. Imo)	I pianti pianti.	Cavatina	» 2. p. 10
Castelli	La prima del venturo.	Polonese	» 3. p. 12
Coppola	Non piango mai né piango.	Canto Elegico	» 3. p. 1
Durante	Quando verrà più volte.	Romanza	» 4. p. 12
Idem	Figli del vento, è ver.	Cavatina	» 3. p. 9
Geometali (C. M.)	Questo palpito sento.	Idem	» 5. p. 8
Alvaresi	Ovella del mio timido.	Canzonetta Spagnuola.	» 3. p. 12
Field	Levami il mio pensiero.	Sonetto.	» 4. p. 1
Idem	Melanconia, stufe gentili.	Ode	» 4. p. 6
Cotrone	La mia gondola in laguna.	Barcarola	» 4. p. 10
Idem	Nive mia se così gli amasti.	Canzonetta	» 6. p. 4
Idem	S'è ver che la fortuna.	Idem	» 6. p. 5
Idem	Dolce terra.	Arietta	» 5. p. 6
Canale	Pace Anzelle.	Idem	» 5. p. 13
Fazio (M. M.)	Oh come sul mattino.	Canzonetta	» 5. p. 16
Idem	Nell'alto della notte.	Idem	» 5. p. 17
Idem	Di lasciarti il fiore insano.	Cavatina	» 6. p. 8
Idem	Ah non lasciarmi, no.	Idem	» 5. p. 18
Fabbri	Ove corre formata.	Canzonetta	» 6. p. 3
Puoti	Quando la notte.	Arietta	» 6. p. 14
Idem	Cinto il crin d'innocenza.	Canzonetta	» 6. p. 1
Esposito	Prevo quel rio che piange.	Idem	» 6. p. 6
Idem	Nove è più barbara.	Cavatina	» 6. p. 12

ROMANZE FRANCESI.

Silani	Plaignez le sort de la rose fleurie.	Fasc. 1. p. 9
Idem	Lein de loi ma Fidèle.	» 1. p. 13
Dionisetti	Tendrez fruit des fleurs de l'amour.	» 1. p. 14
Idem	Vous deux la cour.	» 2. p. 17
Puoti	La fleur de la vie.	» 1. p. 16
Cotrone	Depuis trois jours.	» 2. p. 18

ARIETTE SICILIANE.

Dionisetti	Bella Evrella già la senta.	Fasc. 1. p. 19
Sarmiento	Nici mia cema si fa.	» 1. p. 20
Idem	All'urimata.	» 4. p. 13
Cotrone	Filli adorabili.	» 1. p. 23
Idem	Dinami, dinami appena nica.	» 4. p. 14
Antonino	Chi amari sfortunata.	» 3. p. 13
Idem	Filliti il tutta grazia.	» 2. p. 18

VARIAZIONI PEL CANTO.

L. F. Sulla Barcarola	Ahi che soffrir mi resta.	Fasc. 2. p. 22
Idem	Nave di vago Aprile.	» 4. p. 22
Idem	Sul margine d'un rio.	» 5. p. 24

CANZONCINE POPOLARI NAPOLETANE.

Non me fa la 'nzampretella.	Fasc. 1. p. 17
Tu m'aje promiso.	» 1. p. 18
Oje Mia ca io la voglio.	» 1. p. 25
E nata munita o mare.	» 1. p. 26
Zi monacella.	» 1. p. 19
Nò n', guè guè, frabotta.	» 1. p. 20
Tengo no chiuvo 'mpetto.	» 1. p. 27
Chi c'ha fatta sta bella scarpetta.	» 1. p. 28
Aggio saputo ca te vò 'nuovare.	» 1. p. 23
Finesta vacca e patrona crudele.	» 1. p. 21
Jato sospire m'aje fatto ve manna.	» 1. p. 24
No juorno jenuo a spato.	» 1. p. 22
Rio felice.	» 2. p. 21
Ah! nun saccio come fa.	» 2. p. 23
Mme donate no m'lo mazzucato.	» 2. p. 23
Mme voglio i a 'nuovare.	» 2. p. 24
Mme voglio fa na casa.	» 2. p. 26
Site chiù bella veje.	» 2. p. 27
Sciorta tiranna e barbara.	» 2. p. 16
A voi donne che trappole ordite.	» 2. p. 17
Se monaca te feje.	» 2. p. 20
Mamma, mamma ca nro ca miro.	» 2. p. 21
Se l'oje dà 'nzorà pigliata bella.	» 4. p. 17
Se tu neuna m' amore.	» 4. p. 18
Bella la chiava mia.	» 4. p. 20
Sta ntra nante d'occhio.	» 4. p. 21
A Tiebia nò nro abo.	» 5. p. 21
Attaje l'occhio 'ncielo.	» 5. p. 22

Fig. 3 - Indice generale della prima edizione dei Passatempi Musicali

The image shows two pages of a musical score. The left page is titled "Serenata di Calacionella" and contains several staves of musical notation with lyrics in Italian. The right page is titled "Canzoncine popolari napoletane" and features a piece in 2/4 time with the tempo marking "Allegro". The lyrics are in Italian and describe a scene of a woman and a man. At the bottom of the right page, there is a list of words: "Torneo, acciugolare, no picciotto, Co na lancolla a ghi venimmo acqua, Pe mme me i da chi dite palaciuotte, Belle femmene meje a chi vo acqua, Se vota na neunella da la ncoppa, Chi è 'sto nimo che va venimmo acqua, E io responno co parole accorte, Jo lagrieme d'amore, e non c'acqua."

Fig. 4 - Due brani del primo fascicolo

PASSATEMPI MUSICALI

o sea
Raccolta

di

Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze
francesi nuove, Canzoncine, Napolitane e Sici-
liane, Variazioni per canto, piccoli Divertimen-
ti per Piano forte, Contradanze, Walz, Balli
diversi etc.

FASCICOLO 2°

Prezzo di associazione Df 1.50
Idem per non associati . 1.80

Napoli, Reale Litografia Militare, 1824.

Fig. 5 - Frontespizio del secondo fascicolo

Lu golio de na figliola
Canzone popolare

Canto

Mamma ca camoro ca mo-ro pe no go-li-o c'a l'orto nce sta, figlia nce
 stace la lattughella vattene a l'orto va te la fa oje Mamma ca no oje Mamma ca no la
 lat tu-ghella la lattughella sana non me pò

Allegro

Continua con - lo core fuoglio - l'aruculillo - lu petrosino - lu purchiaacchiello - lu vuccolillo e
 poi termina.

Mamma, mamma ca moro ca moro
 Pe no golio c'a l'orto nce sta.
 figlia nce sta lu padularo
 Vattene a l'orto, vance a parlà.
 Mamma ca si, mamma ca si.
 Lu padularo è che me fa movì.

Fig. 6 - Brano all'interno del terzo fascicolo

PASSATEMPI MUSICALI

o sia
Raccolta
di

*Canzette e Duettini per camera inediti. Romanze francesi nuove. Canzoni
Napolitane e Siciliane. Variazioni pel canto, piccoli Divertimenti per Piano-
forte, Contradanze, Walz, Dalli diversi etc. etc.*

FASCICOLO 4.



Napoli
Real Litografia Militare 1825.

Fig. 7 - Copertina del quarto fascicolo

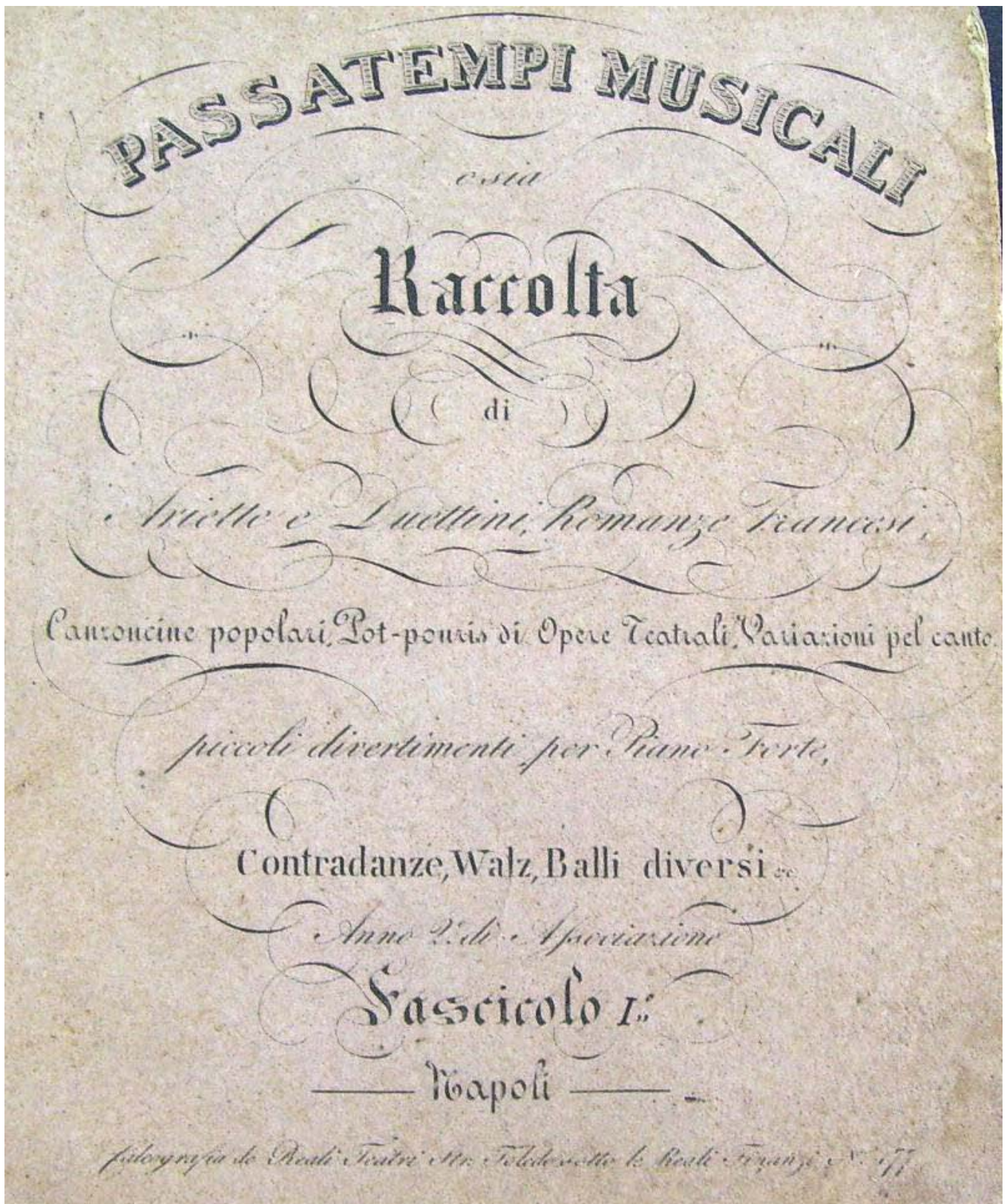


Fig. 8 - Anno 2° di associazione: copertina del 1° fascicolo

L' AMANTE SCORNUSO
Canzone Popolare

CANTO

Passate repassa sot - to a

Allegretto

sto storn - sial - lo se lo fac - cio le - va - ri man -

c'o cappiel - lo:

2^a

Giacch' iso tont sta soggezone
La faccia tosta a mme tocca d' avere, } bis
Mettecome a filà fora o barzone.
'Ncapo lo fuso 'nce faccio cadere;
Ment'attaca lo filo o mammalucco.
Certo m'ave a parli se n'è de stucco.

3^a

„Oje nenna me dirà, lo vnesto core } bis
„Attaccare accossi non se potria?
„Pecchè nò, respun'io, facite errore
„Lo molleco se 'n'è de simpatia. . .
Ma teccostello veng o sbarbatiello.
Mettimmoce a filà; a voje cerviello.

498

Fig. 9 - Brano uscito nel 1° fascicolo del 2° Anno di associazione

Indice
dei **Passatempo Musicali**
di **L. J. Cottrau**

<p>Parte 1^a</p> <p>Allegretto e Composizione musicale per cometa Field - L'uccello di una penna - duetto Viol. e d^o - Melancolia, sinfonia gentile - 80e Mignano - Can. del pastorello - 80e Cottrau - La mia gondola in laguna - 80e Benizetti - Quando verrà sul cielo - 80e d^o - Te conte - 80e Ermet - Delo cetina pace gradita - 80e Cretzerini - Duetto palpito soave - 80e Schrederan - Due quel feroz istante - 80e Cordella - Poca Amarezza - 80e Gidderi - Chi' con sul mattino - 80e d^o - Fall' alto della notte - 80e Alzani - Chi' non lassasmi, ne - 80e Pacini - Come u' crine d'acene son - 80e notta - 80e Maldini - Coo c'eri serena - 80e Cottrau - Nene mia o ruci gli stant - 80e d^o - 'I ver che la fortuna - 80e Benedict - Proje quel no che piange - 80e Fodor - Al di lassarsi il feroz istante - 80e Lascina - 80e Rozzini - Dek' in pietoso cielo - 80e ghiera - 80e Siboni - Non c'è più barbare - 80e vaina - 80e Pacini - Quando la nico - 80e Colbrand - (2^a Rubella) Giò la notte - 80e Baccarola - 80e</p>	<p>Rozzini - In medio a mis coloris - 80e notta spagnuola - 80e Mignano (2^a) - So far l'amore - 80e vaina - 80e</p> <p style="text-align: center;">Nonante Francese</p> <p>Siboni - Plaigner le sort de la rose - 80e Stuio - 80e d^o - Loin de toi ma Dilectio - 80e Bonizetti - Vende fruit des pleurs de - 80e l'auore - 80e Puoti - Le fleur de la vie - 80e</p> <p style="text-align: center;">Parte 2^a</p> <p style="text-align: center;">Canzoncine popolari Napoletane</p> <p>„I' aje de ngona pigliata bella - 80e de mme nenna m'amave - 80e Della la chjara mia - 80e dte nente m'è de uocchie - 80e Dolosa o spartenza - 80e d'è opera na cantina n'esso mare - 80e Ugizaje l'uochie - 80e Guentu di Roma bella - 80e Mme donate na' m'ilo m'uzecaro - 80e Chi' nun saccio comme fa - 80e Dite chiù bella vajo ca n'è la rosa - 80e Mme vajo fa na' casa mitro mare - 80e deiora Luciana, e Barbara - 80e</p>	<p>Mme vajo e a ngona - 80e de momea te faje - 80e Mamma mamma ca m'ero ca m'ero - 80e et voi donne che trappole indite - 80e Aio felice che delini - 80e Chi' dia a me vene - 80e L'ajo fatta da' gonnella Antonia - 80e Chi' che l'offeso mio - 80e Non mme fa' la' n'empicella - 80e tu m'aje promise quatto moccatori - 80e Ti monacella - 80e M'è ne que que frabotta - 80e D'onesto v'ozza i' patona crudele - 80e No juro no jemo a spabo ppo lo mare - 80e C'ajo saputa ca te vuo' m'ozare - 80e fate sapere m'è addò ve m'anno - 80e Gjo m'è ca io la voglio - 80e C'ato m'è o mare - 80e Tempo no ch'avo impetto - 80e Chi' t'ha fatto ota bella scarpetta - 80e <i>Canzoncine Siciliane e Calabrese</i></p> <p>Sarmiento - all'urtimata io chi ti fi - 80e Cottrau - Dimmi, dimmi o puzza nica - 80e Bonizetti - Dedda Basilla giù lo scena - 80e Sarmiento - Dico mio come se fa - 80e Cottrau - Silli amabili - 80e d^o - Chi amari spuntate - 80e d^o - Velli na' riga - 80e d^o - Crudel di che peccato - 80e</p> <p style="text-align: center;">Variazioni per canto</p> <p>Sulla baronessa - Diacchi di vajo - 80e Aprile - 80e dome sul margine d'un rio - 80e</p> <p style="text-align: center;">Parte 3^a</p> <p style="text-align: center;">Canzoncine Francese</p> <p>Benizetti - sul ballo - C'ho mesi - 80e in duo ore - 80e d^o - Sulla ammiranda de' Re - 80e d^o - 80e</p> <p style="text-align: center;">Waly</p> <p>C'ho m'è scellu di d'oro Clotou - 80e d^o - 80e D'acapo de - 80e C'ho - 80e Waly - 80e</p> <p style="text-align: center;">Waly e 1^a m'è</p> <p>Szymanowski - 80e Weber - 80e Cottrau - 80e Sarmiento - 80e Herold - 80e Cottrau - 80e d^o - Tarantella Romana - 80e d^o - d^o - Calabrese - 80e d^o - d^o - Dugliese - 80e d^o - d^o - Luciana - 80e d^o - Figura p'rica di Tarantella - 80e</p> <p>Schubert - D'allo m'ozzo - 80e Gallembert - Gran Contro - 80e d^o - Mazurka - 80e</p>
---	--	--

Fig. 10 - Indice della Raccolta dei Passatempo Musicali uscita verso la fine del 1825

PASSATEMPI MUSICALI

o sia

RACCOLTA

di

1. Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze Francesi nuove,
2. Canzoncine Napolitane, e Siciliane, Variazioni pel canto,
3. piccoli divertimenti per Piano forte, Contradanze Walz, ec.

Prezzo dell'intera raccolta . . . D. 4 80.

Ogni parte separata 2. 40.

Parte 2^a



Napoli R. Litog. Milit. 1825

E si vende nella Calcografia de Reali Teatri Strada Toledo N. 177

Fig. 11 - Frontespizio della Raccolta dei *Passatempi* (Seconda Parte) uscita verso la fine del 1825

BIBLIOTECA DEL R. CONSERVATORIO
DI MUSICA IN NAPOLI
65-2-91

A . V V I

I Sig.ⁱ Associati che hanno ricevuto i fascicoli precedenti e non ne hanno ancora soddisfatto l'importo sono pregati di farlo nelle mani del Sig.^r Bernar- do Girard, Editore di musica strada Toledo N.^o 177, dal quale potranno in seguito reclamare gratis il 12.^o ed ultimo fascicolo che sarà pubblicato in Set- tembre venturo.

Elenco de' pezzi contenuti nel 11.^o fascicolo

Musica vocale

Musica per camera

Romanze Francesi

- | | |
|---|--|
| 627. Rossini - Duettino dell'Assedio di Corinto - - - - - p. ^a 1 | 647. Sermens d'amour - - - - - p. ^a 10 |
| 630. Siboni - La Sentinella Romanza - - - - - p. ^a 7 | 631. L'enfant du regiment - Glauson- nette par Beauplan - - - - - p. ^a 11 |

Canzoni Napolitane

- | |
|--|
| 646. Mm' è stato ditto - Canzone di guappone - - - - - p. ^a 14 |
| 645. La festa di Piedigrotta - Canzone di Nocera de' Pagani - - - - - p. ^a 15 |

Musica Strumentale

- | |
|--|
| 639. Souvenirs de M ^{me} Pasta - Pot-pourri di G. Benedict - - - - - p. ^a 17 |
| 634. Quintiglia di contradanze francesi sulla Gazza Ladra - - - - - p. ^a 30 |
| 633. Dieci Walz di Krachovetch - - - - - p. ^a 34 |

11.^o F.^{lo}

Fig. 12 - Anno 2.^o di associazione: retro della copertina dell'11.^o fascicolo



Fig. 13 - Due brani all'interno della Raccolta dei *Passatempo* (Seconda Parte) uscita verso la fine del 1825

P A R T E 2^a

Canzoncini Napolitani e Siciliani,
Berciarole con variazioni

Canzoncina Napolitana.	Non me fa la bompagnola...	p ^o 1
Canzone di Pescatore.	È nato mio e more...	p ^o 2
d ^o popolare.	Où Ma' ca te lo voglio...	p ^o 3
d ^o d ^o	Zi mazzarella...	p ^o 4
d ^o d ^o	Chi t'ha fatta sta bella scarpetta...	p ^o 5
Canzone del Vomero.	Tu m'aje promise quato moccatura...	p ^o 6
Serenata di Palicciella.	No sè, pò pò, strabotta...	p ^o 7
L'Agnesina.	Tengo no chiro bapetta...	p ^o 8
Canzone a lamento.	Jate sopiri mi...	p ^o 9
Calacionnata.	Forata vana e patona crudele...	p ^o 10
La Caputina.	No juorne jenne a spasso...	p ^o 11
La Fattura.	Aggio saputo ca...	p ^o 12
La Golia.	Mamma, Mamma, ca more, ca more...	p ^o 13
La Ricciolotta.	Mio voglio i a luozare...	p ^o 14
Il carcere d'amore.	Sciorta ticana e barbara...	p ^o 15
Canzonetta.	Rio felice che dettal...	p ^o 17
Mondellata.	A ve donne che trappal vrdite...	p ^o 18
Canzonetta popolare.	Se monca te lupo...	p ^o 20
d ^o	Mio denante no m'lo moccato...	p ^o 21
d ^o	Ah' oua scocio come fa...	p ^o 22
d ^o	Sio chi bella veje...	p ^o 23
d ^o	Mio voglio fa na casa...	p ^o 24
d ^o	Se t'aje da luozare...	p ^o 25
d ^o	Se te Nenna m'amare...	p ^o 26
La Campagnola.	Bella la chaja mia...	p ^o 28
Berciarola con Variazioni.	Sei notte niente si' nocchie...	p ^o 29
La Lucerese.	Noce di raga aprile...	p ^o 30
Canzone popolare.	Dolorosa spartana...	p ^o 32
Lele di statura.	A l'chita non ce sò...	p ^o 33
	S'è queta na canzone...	p ^o 34

P A R T E 3^a

Contradanze, Walz, Tarantelle etc. etc.

Sei contradanze sul hallo Otto mesi in due ore	p ^o 1
Otto Walz favoriti Tedeschi	p ^o 4
Walz e trio per 3 mani della Sig ^a Szymanowska	p ^o 7
Tre Walz idem del Freyschütz di Weber	p ^o 11
Walz cronatico e trio idem di Cottrau	p ^o 14
Sei Walz di Gallemberg, Gruber, e Benedict	p ^o 16
Diecisette Walz di Czerny, Limmner, Leidesdorf, etc. etc.	p ^o 19
Ballo Moscovito di Schubert	p ^o 26
Gran Cottillon del C ^{to} Gallemberg	p ^o 28
Tarantella Pugliese	p ^o 31
d ^o Luciana	p ^o 32
d ^o Calabrese	p ^o 33
d ^o Romana	p ^o 34
d ^o di Taranto o sja Pizzica	p ^o 35
Pot-pouri di varie altre Tarantelle	p ^o 36

Fig. 14 - Indice della Seconda Edizione dei *Passatempo Musicali* (1827)

SECONDA EDIZIONE DE' PRIMI SEI FASCICOLI
dei
P A S S A T E M P I M U S I C A L I

Divisa in tre parti

Cioè

605. 1 ^a	Musica vocale per camera - - - - -	D.1.80
606. 2 ^a	Canzoncine Napolitane e Siciliane - - - - -	D.2.40
607. 3 ^a	Contradanze, Walz, e Tarantelle - - - - -	D.1.80
	Prezzo delle tre parti riunite - - - - -	D.4.80

N A P O L I



Calcografia e Copisteria de' Reali Teatri Strada Toledo N° 177

1827

Fig. 15 - Frontespizio della Seconda Edizione dei *Passatempi Musicali* (1827)



Fig. 16 - Frontespizio della Terza Edizione dei *Passatempo Musicali* – Fascicolo 4° (1829)

BENEDICT COTTRAU	Canzonetta Bucarella	— Ecco quel fiore intanto... —	74
SIRONI	Canzonetta	— Non più o quel gli amanti... —	76
COTTRAU	Romanza	— Plus d'innocence... —	77
	idem	— Loin de toi, ma Patrie... —	80
	idem	— Depuis trois ans... —	82
	Chansonnette	— L'esprit du régime... —	84
	Romanza	— Ce que s'est que l'amour... —	86
	idem	— S'écrit d'amour... —	88
	FASCICOLO 3°		
DONIZETTI	Duetto	— T'intendo sì mio cor... —	89
	idem	— T'intendo, ispiri... —	91
	idem	— Di me che vuoi che brami... —	93
	idem	— Lo d'amore o Dio, mi muove... —	104
ROSSINI	idem	— Celeste provvidenza... —	111
ROSSINI	Quartetto	— Ridiamo cantando... —	117
	Atto II di Strizera o sia richiamo delle vacche nelle valli Alpiatine per tre voci		124
SECONDA PARTE			
Canzoncelle, barcarole ec. ec. Naplesane e Siciliane.			
FASCICOLO 4°			
Canzonella	— Non ne fa la sempresella... —	1	
Misirlama	— E solo mio' mare... —	2	
La rivella	— Oje Mia ca tu la velle... —	4	
La moncella	— Zi Muscella... —	4	
La scarpetta	— Chi t'ha fatto sta bella scarpetta... —	5	
Canzone del Venero	— Tu m'ajo promise... —	6	
1° Serenata di Palcinella	— No, se, se, se, frabotta... —	7	
L'agnolina (a 2 voci)	— Tempo no chiero spietto... —	8	
I sospiri	— Jite sospiri miri... —	9	
Calascionata	— Penata tacci... —	10	
La Capuana	— No juorno jenu a spasso... —	11	
La fattura	— Ajio spato ca te vo' m'ajre... —	12	
La golla	— Mamma, mamma tu m'ajo... —	13	
La Ricciarella (a 3 voci)	— Mio ve'gio la m'ajo... —	14	
La ricercata d'amore	— Sicorta tirana e barbara... —	16	
Serenata Amalfitana	— Quanno rapo a lu letto... —	17	
Canzone di Amalfi	— Bella figliola che... —	18	
d' Afragola	— Penato co sta nera palata... —	19	
2° Serenata di Palcinella	— Gioja de m'arna mia... —	20	
L'abito di festa	— Crapò di festa... —	21	
L'amante scorsuso	— Pansa e ripansa sotto... —	22	
Canzone di giappone	— Ma' è stato ditto... —	3	
d' di solati (a 2 voci)	— Chi bussa alla mia porta... —	10	
La Romanella	— Ajo traduto tu m'ajo lassata... —	14	
FASCICOLO 5°			
La Veneziana	— N'ajpa na m'ajo... —	15	
Antonina	— T'ajo fatto la gonnella... —	16	
Terzo piccero	— Ah non sacce comme fa... —	17	
La prima spiega	— Sine thiu bella rapa... —	18	
Canzone di pescatore	— Mio ve'gio fa na casa... —	19	
La scelta della sposa	— Se t'ajo da m'ajo... —	20	
La festa di Piedigrotta	— Si' anno lo parti cogli... —	21	
Canzone di Somma	— Anajo l'ajaccio t'ajo... —	22	
Il ritorno del marinaio	— Chi dice ca no t'ajo... —	23	
Canzone popolare	— Se m'ajo te fajo... —	24	
d'	— Me d'ajo te m'ajo m'ajo... —	25	
d'	— Se tu Nenna m'ajo... —	26	
La Campagnola	— Sta notte m'ajo m'ajo... —	27	
La Calabresella	— Sera la velle la Calabresella... —	28	
Calascionata (a 2 voci)	— A l'ajo non ce m'ajo... —	29	
Arca di Cantinu	— S'ajo aperta na cantina... —	30	
Calascionata	— Mente te m'ajo Nenna d'Amore... —	31	
Canzone	— Bella la chioja mia... —	32	
La Procidiana	— T'ajo no m'ajo m'ajo d'Amore... —	33	
La Transteverina	— Giannò de Roma bella... —	34	
La Lucerese	— Dulcora spartena... —	35	
La Scillitana	— Viti na tigre... —	36	
La Catanzarese	— Gaudì di che peccato... —	37	
Canzone di Zeta	— Zeta vi ca jenu... —	38	
FASCICOLO 6°			
Canzone Siciliana	— All'ortemata... —	39	
d'	— St'occhi miei amabili... —	40	
d'	— Nini mia segu si fa... —	41	
d'	— Chi amari sfornatu... —	42	
d'	— Drena nasciti Filidi... —	43	
d'	— Bella Evrella... —	44	
d'	— Filli adorabili... —	45	
d'	— D'ajo, d'ajo, ajuta nica... —	46	
Barcarola popolare	— Nasce di vago Aprile... —	47	
d'	— Rin felice... —	48	
d'	— Sol margine d'un rio... —	49	
d'	— Ah! de soffrir mi resta... —	50	
d'	— Ah! de l'affetto mio... —	51	
d'	— Soavemente ombrosa... —	52	
Pastorale de' Zampognari	— Quanno nasette Nino... —	53	
d' del Cilento	— Siamo di pescolar... —	54	

Fig. 17 - Indice della Terza Edizione dei *Passatempo Musicali* (1829)

Fenestra vascia
CALASCIONATA NAPOLITANA

10

CANTO
Piano Forte

All^o con brío

(1^a volta) Fenestra vascia e patrona crude - le
(2^a volta) M'ajo stocore comm'a na canno - la

quarta sospire m'ajo fatto jetta - ro oje piglia la spe-
bella quando te s'ajo annomina - re

ricchezza de la ne - ve la neve e fridda se fa mani a

re e tu co' mme si tant'ajre crude - le m'ajo m'ajo vede e non m'ajo v'ajo

(492 f. 4°)

11

Vorria arrevventare no picciotto
Go na fancella a ghi vennenno acqua,
Pe nune uno i da chiste palazzotte:
"Belle femmene meje a chi vo' acqua?
Se vota na nennella da la 'stoppa:
"Chi è sto nimo che va vennenno acqua?
E io respugno co parole accorte:
"So lagremu d'amore, e non è acqua.

LA CAPUANA

Larghetto
Canzonetta a tre voci

Soprani
Basso

No juorno jenu - no a spasso oje pe lo ma - re
sto co - re mme ca - det - te int' a l'a - re - na.

2^a (Addimannaje a cierte maremare
Dice che l'hanno visto oje m'ajo t'ajo tene,
3^a (Io so benuto pe te lo cercare,
4^a (Io senza core e tu duje ne tiene.
E quann'è chesto embè, sa che luò fare?
Lo tujo mme d'ajo e lu mio te tiene.
(592 f. 4°)

Fig. 18 - Due brani all'interno della Terza Edizione dei *Passatempo Musicali* (1829)



Fig. 19 - Arietta siciliana *Nici mia comu si fa* all'interno della Terza Edizione dei *Passatemi* (1829)

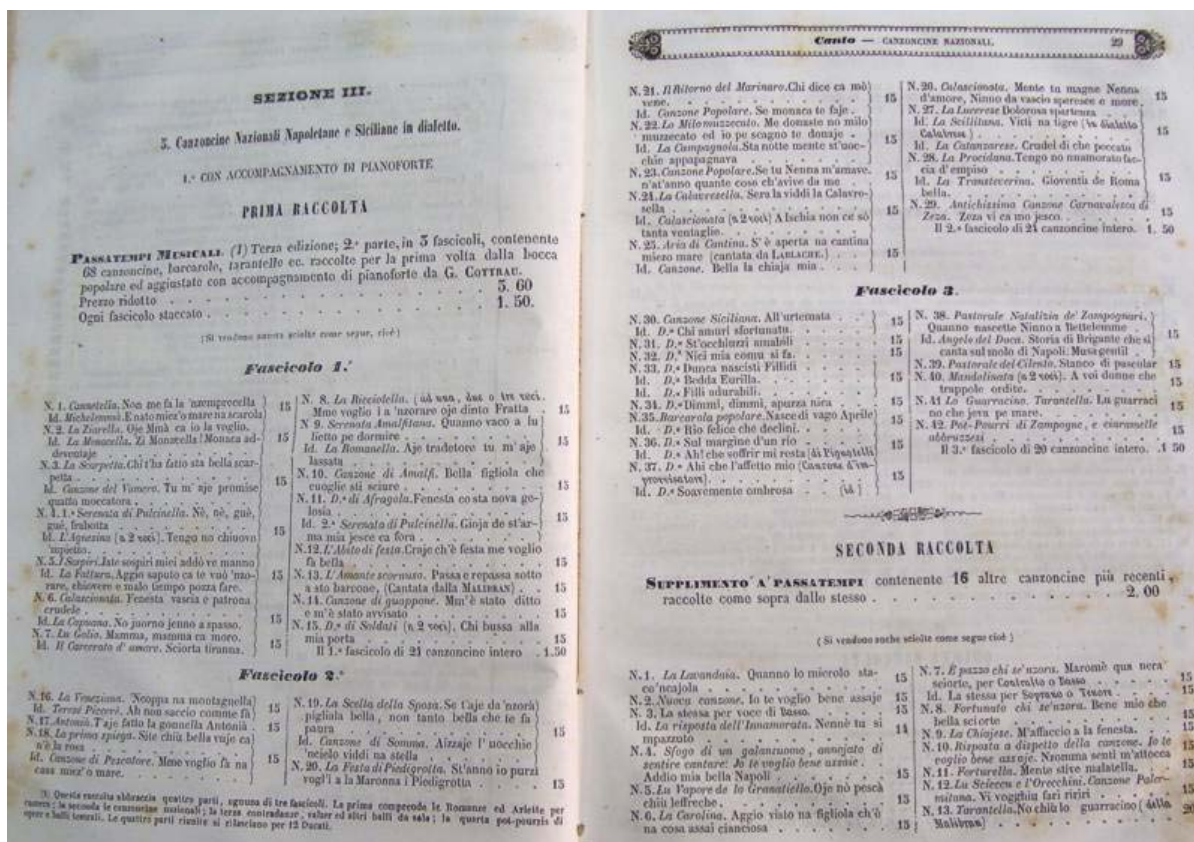


Fig. 20 - Pagine dedicate ai *Passatemi* nel catalogo del 1847 delle edizioni Girard



Fig. 21 - Copertina del catalogo del 1847 delle edizioni Girard



Fig. 22 - Frontespizio interno del catalogo del 1847 delle edizioni Girard

8
combinazioni strumentali più in uso tra' dilettanti.

Da ultimo, in quanto a musica scritta espressamente per pianoforte, le provvide leggi che reggono tra noi non circoscrivendo in alcun modo il campo ove ci è lecito mietere, attendemmo sinora, e sempre più continueremo, seguendo gli amichevoli suggerimenti de' più accreditati professori di quello strumento, a fare un florilegio delle composizioni più brillanti e più consonanti ad un tempo al vero gusto italiano, de' celebri moderni pianisti, cioè di BEETHOVEN, BENEDICT, BERTINI, CHOPIN, CZERNY, DOHLER*, HENSELT, HERZ, HUNTEN, KALEBRENNER, PRUDENT, STRAKOSCH etc.

Di THALBERG poi che l'universal consenso ha dichiarato primo de' tanti odierni suoi emuli compositori, (se pur taluno gli contrasta il primato della esecuzione), abbiamo creduto appagare il troppo giusto desiderio dei nostri dilettanti pubblicandone tutte le opere, dalla 1.^a alla 65.^a testè uscita: ed è questa la sola edizione completa che ne esista sinora in Europa.

Nè ci limitiamo alla riproduzione quasi immediata di siffatte più elette composizioni di ogni genere e per ogni grado di forza: dappoichè Napoli vanta da qualche anno una già rigogliosa schiera di pianisti, in massima parte usciti dal Real Collegio di Musica, cui ora presiede con tanta valentia il celebre MERCADANTE: e questi, tra' quali basterà nominare ALBANESE, CERIMELE, COOP, DARDIA, FERBARESE, LANZA, LILLO, NACCIABONE, PISTILLI, TINTO etc., ognun sa quanto poco abbiano ad invidiare ai prelodati compositori esteri per conoscenza di strumento, per merito di arte e squisitezza di gusto. Avvalendoci quindi, anche in ciò, della loro gentilezza, (poichè sono eglino stessi i professori, cui testè dicemmo andar sovente debitori di provocati consigli), li premuriamo a farci frequente ed

* Abbiamo in verità da rimproverarci di aver sinora trascurato alquanto questo leggiadro compositore, educato alla musica qui tra noi dall'egregio BENEDICT; ma intendiamo compensar da ora innanzi siffatta dimenticanza: ond'è che ne abbiamo già messo in lavoro le ultime opere, n.° 61 a 65, in punto pervenuteci.

† Di queste melodie ossia canzoncine, in parte copiate ed in parte trascritte per nostra cura,

esclusivo dono delle loro composizioni, cui danno speciale argomento le opere più recentemente applaudite su' nostri teatri e le ultime più incantevoli melodie nazionali; aggiungendo in tal modo a merito intrinseco di lavoro pregio di novità ed opportunità di grate rimembranze.

E non solo godiamo il dritto esclusivo di pubblicare quelle composizioni, ma è vietato a chicchessia stamparne qui o introdurne dall'estero altre sugli stessi motivi, i quali formano quasi sempre parte della nostra proprietà esclusiva: divieto che si estende eziandio a moltissimi metodi, studi, solfeggi, album per camera ed altre composizioni per vari strumenti da noi edite per la prima volta. (Leggi Penali. Art. 322, 323 e 324).

Ciò premesso, (e i nostri lettori ci condonino la lunghezza del preambolo), ardiremo asserire che, se non per cifra numerica, almeno per equa proporzione di articoli più ricercati e per iscelta consonante segnatamente al gusto de' nostri dilettanti, questo Catalogo può sfidare l'imparziale confronto di qualsiasi altro più decantato.

E questo confronto, sebben forse a primo aspetto possa apparir non poco svantaggioso per noi, vogliamo anche accettarlo per esempio con uno de' più copiosi cataloghi che siano in Europa, e certamente con quello che offre maggiore analogia di categorie col nostro: con quello, intendiamo, di GIOVANNI RICORDI stampato in Milano nel 1844 e che 16 supplimenti consecutivi fanno giungere alla stessa epoca circa del nostro, cioè a tutto giugno ultimo*. È noto quanto sia accorto questo editore, e come non guardi a sacrificio di sorta che gli acquisti la proprietà di quasi tutte le opere che si rappresentano su' principali teatri d'Italia. Di quasi tutte però, non di tutte dicemmo: ond'è che invano gli si chiederebbero non poche applauditissime opere di fa-

possediamo ormai circa 150, delle quali intendiamo rivendicar la proprietà. (Vedasi pag. 20 e 36. Parte I.)

* Questo catalogo che segna 395 pagine, ma ne contiene in realtà 295, (essendosi saltato per un errore tipografico dalla pagina 119 a quella 220), si esibisce nel nostro negozio a chi voglia verificare le seguenti assertive.

Fig. 23 - Parte introduttiva del catalogo Girard del 1847, in cui si parla delle canzoni napoletane

Se tu Nenna!...
Canzone popolare

Allegro

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Se tu Nenna!..." which is identified as a "Canzone popolare". The tempo is marked "Allegro". The score is written on five systems of staves. The first system contains the piano introduction. The second system begins the vocal melody with the lyrics "Se tu nenna misurvi si' atan --- no quanta". The third system continues the vocal line with the lyrics "con ch'arve da me quan-ta co-se quanta co-se quanta con ch'arve da". The fourth system continues with "ma si' pagagn' tutte le san---no stat-to be-na e gover---na". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "f".

Fig. 24 - Brano *Se tu nenna* nel 4° fascicolo della prima serie dei *Passatempi* (prima pagina)

1^a ma s'è puzza già tutto le un - no statti bona e gover - na
2^a statti be - na statti be - na statti bona e governa ti' statti
3^a be - na statti be - na statti bona e governati' statti be - na e governati'.

2^a

3^a

1^a Le mazzette de suto de Spagnua
 L'anno fatto venire pe te
 Ma seppera s'è già la magagna
 Statti bona e governati'

2^a

3^a

Chille' arrese 'mparille d' amore
 Nette e ghiorne me parlu de ti
 Ma tu pe' tene fazzo le core
 Statti bona e governati'

Fig. 25 - Brano *Se tu nenna* nel 4° fascicolo della prima serie dei *Passatempi* (seconda pagina)

V.

Caratteristiche generali ed analisi del repertorio

Cerchiamo ora di condurre una prima ricognizione sul corpus di canzoni napoletane di Guglielmo Cottrau. Ne abbiamo selezionate 92, che riteniamo costituiscano una percentuale tale, rispetto al totale, da garantire attendibilità ai risultati che ne scaturiranno. Il primo elemento che accomuna le 92 canzoni è la presenza di un testo in dialetto napoletano. Abbiamo volutamente evitato di prendere in esame canzoni che, pur avendo magari caratteristiche formali comuni al resto del corpus, hanno testi in italiano o in altri dialetti quali il siciliano o il calabrese, dal momento che l'obiettivo che si pone questo studio è l'individuazione delle caratteristiche essenziali della canzone napoletana nel periodo delle origini e nelle prime fasi della sua evoluzione.

Il repertorio, che rappresenta una consistente fetta di quello della canzone napoletana delle origini, palesa alcune caratteristiche dominanti quali l'utilizzo del 6/8 come scansione temporale di base, un impianto tonale che quasi per due terzi è in modo Maggiore con la prevalenza, nello specifico, dei toni di Sol Maggiore, Sol minore, Fa Maggiore e Si bemolle Maggiore. Proviamo a scendere ora nei dettagli.

I tempi e gli andamenti

Il primo sommario esame può essere svolto sulle indicazioni di tempo usate. Come si può riscontrare nella tabella riepilogativa riportata in basso, il 6/8 è il tempo che prevale in modo netto: 69 volte, ovvero nel 75% dei casi. In altri tre casi abbiamo dei multipli o sottomultipli del 6/8 (12/8 due volte, 3/8 una volta). Il secondo tempo in ordine di frequenza, sia pure a grande distanza, è il 2/4 (dodici volte), seguito da sporadiche presenze del 3/4 (cinque volte) e del 4/4 (tre volte).

6/8	69	75%
2/4	12	13%
3/4	5	5,4%
4/4	3	3,3%
12/8	2	2,2%
3/8	1	1,1%
	Tot. 92	

Diamo un'occhiata invece al tipo di andamento indicato all'inizio di ogni canzone. Da premettere intanto che in tre delle 92 canzoni prese in considerazione non è presente alcuna indicazione relativa all'andamento. Come si evince dalla tabella in basso, c'è una prevalenza, per quanto non schiacciante, dei tempi che vanno verso il mosso.

Allegro vivace	3	(27) 30,3%
Allegro con brio	1	
Allegro	12	
Allegro non troppo	1	
Allegro non tanto	2	
Allegro moderato	8	
Agitato	1	1,1%
Tempo di tarantella	1	1,1%
Allegretto vivace	1	(24) 27%
Allegretto con brio	3	
Allegretto	17	
Allegretto scherzoso	1	
Allegretto moderato	1	
Allegretto quasi andante	1	
Moderato	16	18%
Andante mosso	2	(13) 14,6%
Andantino	3	
Andantino flebile	1	
Andante	6	
Andante con espressione	1	
Larghetto	5	(6)
Larghetto espressivo	1	6,8%
Largo sostenuto	1	1,1%
Totale	89	

Le sezioni relative ad *allegro* ed *allegretto*, integrate con *agitato* e *tempo di tarantella*, raggiungono pressappoco il 60% delle canzoni prese in considerazione. Dunque più del 40% dei brani in realtà ha dei tempi moderati o addirittura lenti. L'indicazione più usata è *allegretto* (17 volte), seguito da *moderato* (16), *allegro* (12), *allegro moderato* (8), *andante* (6), *larghetto* (5) e così via.

Le tonalità e l'organico

Altro rapido sguardo possiamo gettarlo sul *modo*. In 57 casi è presente il modo maggiore, in 34 il minore, in un caso solamente si passa invece dal minore al maggiore. Dunque in oltre il 60% delle canzoni l'impianto tonale prevede il modo maggiore.

Guardando in dettaglio le singole tonalità, si nota che quella più frequentata è il Sol Maggiore con 16 occorrenze pari al 17% del totale, seguito dal Sol minore e dal Fa Maggiore con 12 ciascuna; una buona frequenza ce l'ha anche il Si bemolle Maggiore con 8 occorrenze, mentre il Fa minore è presente 7 volte ed il La minore 6 volte; seguono poi altre tonalità con meno occorrenze, quali Re Maggiore e minore, Mi bemolle Maggiore, Do Maggiore e minore, La Maggiore e La bemolle Maggiore, Mi minore, Re bemolle Maggiore, Si bemolle minore; in un unico caso la tonalità passa nella stessa canzone da Fa minore a Fa maggiore. Da rilevare la completa assenza, fra i gradi di base, del Si (sia Maggiore che minore); altre tonalità assenti sono il Mi Maggiore ed il Sol bemolle (sia Maggiore che minore). Ecco un riepilogo dei risultati.

Sol +	16	17%
Fa +	12	13%
Sib +	8	9%
Re +	5	5,5%
Do+	5	5,5%
Mib+	4	4,4%
La+	3	3,2%
Lab+	3	3,2%
Reb+	1	1,1%
Tot. +	57	61,9%
Sol-	12	13%
Fa-	7	7,5%
La-	6	6,5%
Re-	5	5,6%
Do-	2	2,2%
Mi-	1	1,1%
Sib-	1	1,1%
Tot. -	34	37%
Fa-/Fa+	1	1,1%

Voce e pianoforte sono naturalmente una costante nelle partiture. La voce è generalmente indicata come *Canto* senza specificare il tipo di tessitura. La precisazione avviene di solito quando i brani sono a più voci. In varie occasioni capita inoltre che non ci sia un rigo specifico per il canto, ma questo sia di fatto incastonato nella mano destra della stessa parte pianistica. Lo stesso rigo vale così sia per il pianoforte che per la voce. Si può comunque rilevare che in pratica circa l'88% del repertorio considerato è destinato alla voce solista accompagnata dal pianoforte.

Canto e Pf.	74	80,3%
Canto e Pf. (senza rigo del canto)	5	5,5%
Due voci e Pf.	4	4,4%

Due voci e Pf. (senza rigo del canto)	3	3,2%
Soprano e Pf.	2	2,2%
2 Soprani, Basso e Pf.	2	2,2%
2 Soprani, Basso e Pf. (senza parte specifica del pianoforte)	1	1,1%
Mezzosoprano o Tenore / Contralto o Basso e Pf.	1	1,1%

Cenni sulla struttura poetica e musicale

Il testo poetico ha quasi sempre struttura strofica con frasi musicali che generalmente vanno a coincidere con i singoli versi, o con gli emistichi. Specialmente nella prima parte del repertorio esiste la tendenza a ripetere dei versi, o parti di essi, costruendovi sopra delle interessanti varianti melodiche a volte caratterizzate da accentuati cromatismi.

Nel periodo più tardo sembra incrementarsi la tendenza a creare un *climax*, in funzione di una risoluzione tramite un ritornello che si alterna ad ogni strofa. Il fenomeno della creazione di un climax non è però patrimonio esclusivo della seconda parte del repertorio. Anche in diverse canzoni delle origini, pur con delle soluzioni diverse, la stessa logica può ritenersi sia presente. Sono semplicemente i modi di creare l'attesa che cambiano. Nel repertorio tardo sono più netti, dividendo a volte la canzone in due blocchi; in quello delle origini, influenzato maggiormente da una sorta di spirito della filastrocca popolare, i momenti salienti sono più diffusi e basati su ripetute e sorprendenti varianti melodiche applicate a determinati spezzoni di testo.

La cosa che sostanzialmente sembra cambiare in questa diversa ricerca del climax è che, nel repertorio tardo, il momento saliente della canzone si riduce ad uno soltanto, rendendo forse un po' scontato e banale ciò che accade nell'attesa della risoluzione.

Anche alcune canzoni delle origini, in mano a interpreti attivi nel Novecento, hanno finito per risentire di questa sorta di standardizzazione. Prendiamo ad esempio la canzone *Statte bona e governate* (Se tu Nenna m'amave nat'anno) uscita nel 4° fascicolo dei *Passatempi* (all'incirca Aprile 1825).

Se tu Reina!...
Canzone popolare

Allegro

The image shows two pages of a handwritten musical score. The left page contains the original score with lyrics: "Se tu Reina!... Canzone popolare", "Se tu Reina m'ama n'atai -- no guanta", "can chi si ve da me quan-ta co-se guanta co-ch'aveo da", and "ma se' grazia qu' tutte lo san -- no stat-te, lo-na e gover -- na". The right page shows a modernized version with lyrics: "ma se' grazia qu' tutte lo san -- no stat-te, bona e gover -- na", "stat-te lo -- na stat-te lo -- na stat-te bona e gover -- na", "lo -- na stat-te lo -- na stat-te bona e governate stat-te bona e governate", and "Se regno de suo de Spagna / L'avea fatto venire pe' te / Ma saporta s'è già la mugagna / Tutti bona e governate." Below the lyrics on the right page are two columns of handwritten notes: "2a" and "3a".

Nella versione originale, riportata sopra, si nota che la melodia, dopo i primi due versi, riprende con delle graziose variazioni sul secondo verso che preparano l'entrata del terzo, momento saliente della strofa. Il quarto verso ha chiara funzione cadenzale, ma viene subito ripreso e ripetutamente ricamato dal punto di vista melodico fino alla fine del brano.

Nell'interpretazione novecentesca del cantante Roberto Murolo, che si rifà con ogni probabilità a versioni di molto successive, il brano subisce un accomodamento nel senso indicato sopra, ovvero una acutizzazione del climax messa in atto soprattutto attraverso la completa espunzione delle varianti melodiche sul secondo verso. A parte la scomparsa dell'introduzione strumentale che aveva funzioni di separazione fra le varie strofe, i primi due versi ora vengono ripetuti pari pari con la medesima musica. Sono inoltre espunte le tre battute finali, accorciando così i ricami melodici sull'ultimo verso.

Tutto sembra venir semplificato e standardizzato, con la replica costante di uno schema fisso che tende a predominare rispetto alla varietà dei possibili accadimenti melodici nello svolgersi della canzone.

Argomento e tipo di dialogo

Prendiamo adesso in considerazione l'argomento del testo poetico. C'è una prevalenza schiacciante del tema amoroso. In ben 78 canzoni è l'amore l'argomento principe. Nell'ambito di questi 78 testi, 3 sono "a dispetto", mentre ulteriori tre hanno a che fare col tema del matrimonio. Quindi di fatto 81 canzoni su 92 (l'87,9% del totale) trattano del rapporto di coppia. Sono perciò sporadici i testi inerenti altri argomenti, come ad esempio i vestiti, i guappi, lo sfottò, la divinazione, la festa, i desideri, delle richieste, i viaggi in vapore, la vendita di pesci, le promesse.

Un'altra caratteristica del testo poetico, che sembra interessante evidenziare, è il tipo di costruzione che si presenta dal punto di vista del dialogo o del racconto. Su 81 canzoni che hanno come tema l'amore in ben 34 di esse (ovvero nel 42% dei casi) il testo è basato su parole rivolte in modo diretto dal soggetto protagonista all'amata (o all'amato). Non ci sono intermediari tra colui o colei che prova un sentimento verso qualcuno e il destinatario dello stesso. Questa è una delle prerogative della canzone napoletana delle origini che potrebbe aver influito in buona parte sul fascino esercitato dal nascente genere.

In un numero minore di occasioni (20, pari al 21% del totale) il testo amoroso delle canzoni non si rivolge direttamente all'amata, ma si estrinseca invece in un raccontino. Se aggiungiamo che in altre 9 canzoni esiste ugualmente il rivolgersi del protagonista all'amata, ma solo in una parte del testo e non in tutto, la caratteristica del sentimento espresso in modo diretto prende ancora più consistenza dal punto di vista quantitativo all'interno del corpus esaminato. Inoltre in altri 4 casi questa espressione diretta ha come destinatario non l'amata o l'amato, ma una terza persona, o un animale, o degli oggetti inanimati (p. es. *Fenesta cu sta nova gelusia*). Sembra essere questo un aspetto molto importante della canzone napoletana delle origini che in parte si perpetuerà anche nelle epoche successive.

Nella tabella in basso può essere visualizzato un riepilogo degli argomenti trattati nelle canzoni, messo in relazione anche al tipo di dialogo che si svolge al loro interno.

Amoroso	75		Dialogo diretto 34 (42%)	Dialogo diretto parz. 9 (9,8%)	Raccontino 20 (21%)
Amoroso a dispetto	3	87,9%	Dialogo diretto 3 (3,2%)		
Matrimoni	3				
Richieste	1	1,1%	Dialogo diretto 4 (4,4%)		
Promesse	1	1,1%			
Vestiti	1	1,1%			
Guappi	1	1,1%			
Feste	1	1,1%			
Viaggi in vapore	1	1,1%			
Divinazione	1	1,1%			
Religione	1	1,1%			
Desideri	1	1,1%			
Sfottò	1	1,1%			
Vendita pesci	1	1,1%			

Incipit, conclusione, estensione e movimento melodico

L'inizio delle melodie è in prevalenza ascendente, ma in modo non schiacciante. Come si nota nella tabella in basso, il ribattuto ha una presenza notevole. L'occorrenza massiccia del ribattuto nell'incipit è collegata con ogni probabilità al 6/8 quale divisione temporale prevalente.

Le conclusioni melodiche sono sempre sulla tonica. Ciò non avviene solamente (cosa però naturale) in alcune voci nei casi di brani polivocali. Prevalgono chiaramente le conclusioni discendenti, mentre scompare quasi del tutto il ribattuto nella fase cadenzale.

	Incipit	Conclusione
Ascendente	43 (46,7%)	32 (34,8%)
Ribattuto	26 (28,3%)	1 (1,1%)
Discendente	23 (25%)	59 (64,1%)

Le estensioni dei brani si muovono per la maggior parte fra l'ottava e l'undicesima, con una prevalenza della nona e della decima, elemento che potrebbe indicare che ci troviamo di fronte ad un repertorio a metà strada fra l'amatoriale ed il professionale come tipo di destinazione. Anche cantanti di grido, già nel periodo delle origini, si cimentarono però con esso.

Prevalgono inoltre nettamente i movimenti melodici sopra la tonica.

Estensione			Movimento melodico		
Nona	25	27%	Sopra la tonica	79	86%
Decima	20	22%	Sotto la tonica	13	14%
Undicesima	16	17,4%			
Ottava	14	15,2%			
Settima	7	7,6%			
Dodicesima	5	5,4%			
Sesta	4	4,3%			
Quinta	1	1,1%			

Un genere in formazione

Nel primo fascicolo dei “Passatempi musicali” pubblicato da Girard nell’ottobre 1824 compaiono dodici canzoncine napoletane senza associazione del nome di alcun autore né alla musica né al testo. Oggi è quasi del tutto certo che la realizzazione di tali canzoni (la cui pubblicazione si è protratta per molti anni all’interno di tali fascicoli usciti periodicamente) sia dovuta a Guglielmo Cottrau. Ci sono diversi riferimenti che lo confermano, al di là dei dubbi da diverse parti avanzati.²³³ Basta citare vari stralci delle “Lettres d’un mélomane”, o le note biografiche su Guglielmo Cottrau edite da Edoardo Cerillo (Lylircus).²³⁴

²³³ Le melodie potrebbero avere origine popolare, da qui forse le controverse affermazioni sull’attribuzione della parte musicale delle canzoni. Già in una delle prime opere che si occupavano in modo sistematico della canzone napoletana si scriveva: “La nascita di queste canzoni è un mistero: chi sia il poeta, chi il maestro di sì armoniose melodie, nessuno lo sa, né cura di saperlo” (Bidera, *Passaggiata per Napoli e contorni*, cit. in A. Costagliola, *Napoli e la sua canzone*, Nuova Antologia, Roma, 1909). D’altro canto nello stesso lavoro si afferma: “I grandi editori e raccoglitori di versi e musiche, dal 1825 al 1879, furono prima Guglielmo e poi Teodoro Cottrau, successi all’editore di musica Girard. I Cottrau raccoglievano canzoni e spesso se ne attribuivano la paternità” (A. Costagliola, op. cit.). In un’altra opera dell’epoca (M. Ballanti, *La canzone napoletana*, Melfi & Gioele, Napoli, 1907, p. 55) si legge: “Così, a poco a poco al Cottrau nacque l’idea di raccogliere dalla bocca del popolo il canto; in seguito, trascinato dal gusto naturale, non poté resistere al desiderio di aggiungere, di modificare, di trasformare. Certamente dovette mettere molta parte di proprio nei *Passatempi musicali* (così intitolò la sua raccolta) pubblicati a varie riprese dal 1820 in poi, giacché era essenzialmente un artista e non poteva vivere, senza che il suo ingegno ne risentisse l’influsso, in mezzo a una continua e vera festa di suono”.

²³⁴ A questo proposito si può vedere la definizione che di Guglielmo Cottrau diede il De Gubernatis, citata nella parte introduttiva delle *Lettres d’un mélomane*: “Inventeur d’un genre de chansons qu’on a ensuite appelé CHANSONS NAPOLITAINES” (*Lettres d’un mélomane pour servir de document a l’histoire musicale de Naples de 1829 à 1847*, Napoli, Morano, 1885, p. 3). O si veda anche ciò che di Guglielmo Cottrau scrisse Arturo Pougin, continuatore dell’opera di Fétis, in *Biographie Universelle des Musiciens*: “Il se fit une véritable renommée par la publication d’un grand nombre de *Canzoni napolitaines*, qui devinrent rapidement populaires non seulement à Naples, mais, par toute l’Italie, et qui furent chantées dans le monde entier. En même temp que la musique, il écrivait souvent les paroles (en dialecte napolitain) de ces petit compositions, toutes pleines de couleur et d’originalité ” (in Edoardo Cerillo “Lylircus”, *Ricordi biografici napoletani*, Marghieri, Napoli, 1881, p. 11).

Quello di cui vogliamo occuparci qui non è tanto l'individuazione del vero autore delle canzoni, quanto di quali siano le caratteristiche musicali che gradualmente prendono piede e si evolvono fino a diventare l'elemento distintivo di un genere, ovvero la canzone napoletana.

Gli spartiti dei brani sono per canto e pianoforte, per questo gli ambienti che potenzialmente avrebbero potuto fruirne, erano i salotti della Napoli borghese o piccolo borghese. Undici brani sono in tempo 6/8 e uno in 12/8. Si delinea dunque, o forse piuttosto si ufficializza, una delle caratteristiche che denotano il genere, ovvero la presenza preminente della divisione temporale in ottavi con prevalenza nello specifico del 6/8.

Ma vediamo come si presenta la prima canzone napoletana che appare in questa prima raccolta. Si intitola *Cannetella*, porta come sottotitolo "Canzoncina napolitana",²³⁵ è scritta in tempo 6/8 con il rigo per la voce di canto ed i due rigi per la parte del pianoforte. Sotto la linea del canto è scritto, regolarmente sillabato, il testo della prima strofa, mentre quello delle altre tre strofe è riportato in basso.

²³⁵ Questa canzone è la prima a comparire nell'elenco delle 129 composizioni di Guglielmo Cottrau pubblicato da Edoardo Cerillo in appendice ai suoi *Ricordi biografici napoletani*. Vi compare come canzone *non* attinta alla fonte popolare, al contrario di come sono invece espressamente dichiarate attinte a tale fonte canzoni quali *Michelemmà*, *La scarpetta* e varie altre (Edoardo Cerillo "Lylircus", *op. cit.*, p. 52). Compare in prima posizione anche nella *Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*, edita da Teodoro Cottrau nel 1865.

CANNETELLA
[NO MME FA LA 'NZEMPRECELLA]
 Canzoncina napolitana

Allegretto

No mme fa — la nzem - pre - cel - la, Can - ne - tel - la, oje Can - ne -
 tè, da - je au - dien - zia a — sto sche - fen - zia che sta sem - pe at tuor - no a
 te, da - je au - dien - zaa — sto sche - fen - zia che sta sem - pe at tuor - no a
 te. Can - ne - tel - la, oje Can - ne - tel - la, Can - ne - tel - la, Can - ne - tè.

2. A mme tocca fa zimeo
 Ma chiafeo, no, non nce so:
 So cecato, so stonato
 Ca la sciorte accussi bo.
 So cecato, so stonato
 Ca la sciorte accussi bo.
 Cannetella, etc.

3. No fracasso si nce faccio,
 «Che nne caccio» dice tu,
 Ma mme sboto, mme revoto,
 Quanno po non pozzo cchiù,
 Ma mme sboto, mme revoto,
 Quanno po non pozzo cchiù,
 Cannetella, etc.

4. Conchiudimmo, gioja mia:
 O songh'io o è chillo là.
 Se nu sciglie a chi te piglie
 Quanto sango scorrarrà,
 Se nu sciglie a chi te piglie
 Quanto sango scorrarrà,
 Cannetella, etc.

Esaminiamo brevemente tale testo: si tratta di otto versi di otto sillabe in cui l'unica rima apparente è quella del secondo col quarto, rima sempre su una parola tronca o troncata (nella prima strofa “Canneté” “te”; nella seconda “so” “bo”; nella terza “tu” “cchiù”; nella quarta “là” “scorrarrà”), dunque una struttura dei primi quattro versi del tipo ABCB; il terzo verso fa in un certo senso storia a sé, contenendo al suo interno una propria rima tra i due emistichi (“audenzia” “schefenzia”; “cecato” “stonato”; “sboto” “revoto”; “sciglie” “piglie”); volendo essere più precisi si potrebbe dunque indicare la struttura come ABC1C2B; questo potrebbe far pensare che in realtà i versi avrebbero dovuto essere tutti divisi a metà con conseguente raddoppiamento del loro numero;

forse per abbreviarne la stampa si è preferito raggrupparli due in uno; il quinto ed il sesto verso ripetono esattamente il terzo ed il quarto; ci sono infine due versi conclusivi (che potrebbero essere intesi come *refrain*) in cui l'unica parola che compare (in tutte e quattro le strofe) è il nome della protagonista della “canzoncina”, ovvero Cannetella. Il nome Cannetella si ripete quattro volte: due nel primo di questi ultimi due versi e due nel secondo. Nel primo verso il nome appare entrambe le volte per intero; nel secondo verso il nome la seconda volta è troncato (Canneté invece di Cannetella); questo come replica delle parole troncate in rima dei versi precedenti.

E veniamo alla parte musicale. La tonalità utilizzata è SOL minore. La costruzione melodica è basata su delle frasi che hanno come riferimento il verso o, se vogliamo, la metà di ogni verso (emistichio). Durante lo scorrere della melodia in diversi punti sono presenti cellule melodiche che si ripetono, ma non si può dire che ci sia una regolarità o una consequenzialità ben precisa in tali ripetizioni.

Nella prima frase - “No mme fa la nzemprecella” - c'è un'escursione di sesta minore con partenza dalla dominante, salita verso la sopradominante e discesa alla tonica; segue una frase di risposta, con escursione sempre di sesta minore, che parte dalla tonica e ad essa ritorna dopo aver esplorato vari gradi sia in senso ascendente che discendente.²³⁶

No mme fa — la nzem - pre - cel - la, Can - ne - tel - la, oje Can - ne -
tè, da - je au -

Giunti al terzo verso la “canzoncina” abbandona momentaneamente la tonalità di SOL minore di partenza per passare d'improvviso in SOL maggiore, partendo proprio dal terzo grado (modale, SI naturale), ribattuto tre volte, con un'escursione di quinta. La quarta frase musicale, relativa al quarto verso, ha un'estensione più limitata, una quarta, e si registra la presenza proprio all'inizio di un LA bemolle, ribattuto anch'esso varie volte, estraneo sia alla tonalità di SOL maggiore che di SOL minore, ma che può essere inquadrabile nell'ambito della *scala minore*

²³⁶ Volendo inquadrare questo genere di melodia in schemi di segmentazione tradizionali si potrebbe dire che è presente un'alternanza tra frasi a terminazione femminile (primo verso) e frasi a terminazione maschile (secondo verso), tutte con incipit in anacrusi. Il primo verso presenta esattamente la terminazione femminile tipica, con la sillaba atona posta una terza sotto quella accentata. Però già gli schemi saltano ai due versi successivi, dove le cesure potrebbero essere intese a metà di ogni verso con tre frasi consecutive (ovviamente più brevi) a terminazione femminile e quarta frase a terminazione maschile. Quest'ultimo schema si ripeterebbe ai due versi successivi (quinto e sesto), e anche nei due versi finali del ritornello.

napoletana che ha il secondo grado abbassato (*sesta napoletana*). In questi primi quattro versi l'unico materiale melodico che si ripete compare in conclusione dei due versi in rima (secondo e quarto), sulle parole "oje Canneté" e "attuorno a te" (escursione di terza minore che conclude sulla tonica).

da-je au - dien- zia^a — sto sche - fen- zia che sta sem- pe at- tuor - no a

te,

I due versi successivi (quinto e sesto) abbiamo visto che, per quanto riguarda il testo, sono esattamente uguali al terzo e quarto. Ciò non accade a livello melodico dove, per quanto siano presenti delle forti similarità, ci sono anche delle significative differenze. Nel quinto verso, per quanto la melodia somigli molto a quella del terzo, l'escursione melodica è di sesta minore e non di quinta; ciò è determinato dalla conclusione della frase che, invece di assestarsi sul quarto grado come in precedenza, sale ulteriormente fino al sesto. Anche nel verso successivo, il sesto, la melodia riprende solo parzialmente il materiale melodico del quarto verso, con un'escursione di quinta discendente a partire dal quinto grado; il materiale melodico che si ripete in modo esattamente uguale è ancora una volta sulla parola in rima: "attuorno a te" con escursione di terza minore e ritorno alla tonica.

da-je au - dien- za^a — sto sche - fen - zia che sta sem - pe at- tuor - no a

te,

Per quanto riguarda il settimo ed ottavo verso abbiamo finalmente una ripetizione abbastanza evidente, sia pur con alcune varianti, del materiale melodico del secondo verso; la variante più importante è nel settimo, dove la frase rimane sospesa con un ritardo sul secondo grado prima di giungere alla tonica; nell'ottavo verso c'è la successione cromatica discendente FA-MI-MI bemolle al posto della semplice acciaccatura fa-MI bemolle.



Volendo dunque tentare di inserire questo genere di costruzione melodica entro degli schemi tipici, la cosa risulta alquanto difficile, poiché abbiamo a volte su versi esattamente uguali della musica diversa, delle frasi musicali simili ma non uguali su versi uguali, cellule melodiche isolate che in alcuni casi si ripetono senza una regolarità rigorosa. Inoltre il materiale melodico iniziale (prima frase) non viene mai più ripreso durante il resto del brano. Volendo forzarsi a cercare di costruire uno schema creando dei blocchi (che scaturiscono sempre dalla visione personale di ogni singolo studioso maturata in un dato momento) si potrebbe chiamare “A” il materiale melodico in tonalità minore accoppiato ai primi due versi, “B” quello parzialmente in tonalità maggiore accoppiato ai versi dal terzo al sesto, “C” quello del settimo e ottavo verso con funzione di ritornello. Ma questo considerando dei blocchi di frasi molto lunghi; considerando già invece come due blocchi distinti proposta e risposta, il numero di blocchi musicali cui associare una lettera dell’alfabeto aumenterebbe e non si vede alla fine l’utilità di una schematizzazione del genere, quando la forma di riferimento non è forse ancora presente neanche nella mente dell’autore.

Non approfondiamo per il momento l’esame specifico delle caratteristiche della melodia, che riprenderemo più avanti.

Occupiamoci invece brevemente della parte pianistica. Si nota subito che essa ha una chiara vocazione alla funzione di accompagnamento al canto, senza la pretesa di contenere al suo interno elementi della melodia e diventare così in parte un prodotto in sé finito.

E’ costituita da uno schema che si ripete in modo costante dall’inizio alla fine: la mano sinistra ha una linea di basso con una singola nota lunga ogni 3/8 (semiminima); un’unica volta tale nota viene raddoppiata e ciò accade alla fine del brano, un SOL replicato all’ottava.

La mano destra ha invece dei bicordi di crome (in qualche raro caso triadi) che completano sui tempi deboli l'accordo. Alcune volte, in chiusura di frase, ci sono dei bicordi anche sui tempi forti.

Per quanto riguarda le scelte operate da Guglielmo Cottrau a livello armonico, ne parleremo più avanti.

Oltre quarant'anni dopo questa prima edizione (apparsa come detto nel 1824) una seconda versione di questa canzone compare, sempre come uscita dei "Passatempo musicali", nella "Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau" curata dal figlio Teodoro nel 1865. Nel frattempo Guglielmo era morto (1847) e da qualche anno Napoli non era più la capitale del Regno delle Due Sicilie ma una delle città del Regno d'Italia.

Questa seconda versione di "Cannetella" presenta delle varianti rispetto alla precedente. Vediamo quale tipo di evoluzione subiscono sia il testo che il materiale musicale.

CANNETELLA

CANZONCINA NAPOLETANA

N.º 4

Allegretto Composta da GUGLIELMO COTTRAU

L. I

Canto

Non mme fa la nzempre - cella Canne - tella oje Canne - tè Canne -
 No co - - si la sem - pli - cetta no - mia Candida no non - far no mia

Piano-Forte

tella Canne - tè daje audienza a sto schefien - zia sciu che sta sempe attuo - no a
 Candida no non far a uno zo - ti - co dai ret - va che a te ap - pres - so vuol re -

te Can - ne - tella oje Canne - tel - la Cannel - tel - la Canne - tè.
 star no mia Candida no non far no mia Can - di - da no non far.

2^a Jo soffrir dovrò e tacere,
 Ma non sono un habbuin,
 Fingerò di non vedere,
 Perché vuol così il destin
 Cannelletta etc.

2^a

3^a Se fo strepito, e schiamazzo
 Che mi val, mi dirai tu?..
 Sì, ma cose fo da pazzo
 Quando poi non posso più.
 Cannelletta etc.

3^a

4^a Conchiudiamo, amato bene,
 Chi di noi ti sposerà?
 Scegli quel che ti conviene,
 O qui sangue scorrerà.
 Cannelletta etc.

4^a

A mme tocca fa zimeo,
 Ma chiafeo nò non nce so; (bis)
 So cecato, so stonato,
 Ca' la sciorte cussi bò.
 Cannelletta etc.

No fracasso, si nce faccio,
 Che nne caccio dice tu? (bis)
 Ma mme sboto, me revoto,
 Quanno po non pozzo cchiù
 Cannelletta etc.

Conchiudimmo, gioja mia,
 O songh'io o è chillo là. (bis)
 Se nun sciglie a chi te piglie.
 Quanto sango scorrarrà.
 Cannelletta etc.

Per quanto concerne il testo c'è una evidente semplificazione. Intanto non esistono più il quinto e sesto verso che erano l'esatta replica del terzo e quarto. In compenso c'è la scritta "bis" alla fine del secondo verso, che indica evidentemente la ripetizione dello stesso. Le strofe sono sempre quattro, ma compare in piccolo, subito sopra al testo napoletano, un testo parallelo in italiano, come probabile adattamento alla nuova situazione politica, ovvero il Regno d'Italia sorto da qualche

anno. Il testo della prima strofa in italiano è presente, sotto a quello napoletano, sotto il rigo del canto nello spartito musicale.

L'abbreviazione del testo si ripercuote anche sullo svolgimento melodico del brano stesso. Vediamo cosa succede. La melodia sul primo verso rimane pressoché uguale alla precedente versione. Lo stesso accade per la melodia sul secondo verso che però, visto che tale verso (come detto) in questo caso si ripete, si ripete anch'essa a sua volta senza alcuna variazione. Il terzo verso (che ora si potrebbe indicare come quarto a causa della ripetizione del secondo) è melodicamente uguale alla versione precedente. Cambia invece in modo evidente il verso successivo che, anziché replicare il corrispondente materiale melodico della versione del 1824, va a riprendere, con leggere varianti, la melodia che corrispondeva al sesto verso della vecchia versione; verso che, pur avendo le stesse parole del quarto aveva materiale melodico differente e con funzione cadenzale. Infatti il brano questa volta in pratica si conclude qui, con la sola ripresa (come già nella vecchia versione) del materiale melodico del secondo verso in corrispondenza delle stesse parole che chiudono tutte le strofe (*refrain*): "Cannetella, Cannetella, / Cannetella, Canneté".

Cosa è dunque accaduto? Si può pensare ad un processo di semplificazione e simmetrizzazione per rendere il brano (e lo spartito) adatto ad un tipo di pubblico forse diverso e con sensibilità e competenze musicali diverse.

Esaminiamo in dettaglio gli aspetti melodici. Scompare del tutto la frase musicale sul quarto verso della versione 1824:



tale frase partiva, come visto, da un LA bemolle estraneo sia alla tonalità di SOL minore che è quella di apertura del brano, sia alla tonalità di SOL maggiore che è quella dove il brano si sposta in corrispondenza del terzo verso. Un LA bemolle inquadrabile nell'ambito della *scala minore napoletana* che sarebbe stato forse di non facile intonazione.

Viene adoperata al suo posto, con una variante iniziale, la frase musicale che corrispondeva al sesto verso della vecchia versione:



la nuova frase parte, dopo una doppia acciaccatura, dal MI bemolle e scende in modo regolare per gradi congiunti fino alla tonica SOL. Inoltre viene evitata la ripetizione (come accadeva invece prima con varianti) di questi due versi che partono in SOL maggiore e la canzone si chiude invece direttamente passando ai due versi conclusivi di refrain (“Cannetella, Cannetella, / Cannetella, Canneté”).

Altri interessanti cambiamenti sono presenti nella modalità di scrittura melodica: se guardiamo l’inizio della terza battuta della versione del 1824 notiamo nel rigo della melodia un’acciaccatura (fa-MIb), segno evidente del tentativo di riportare in partitura una modalità canora specifica del canto napoletano, con la voce che si sofferma brevemente su una nota superiore prima di raggiungere quella reale.



La stessa cosa accade all’inizio di battuta n. 6 (re-DO) con la voce che intona per una frazione di secondo la nota superiore (un tono sopra) prima di raggiungere quella reale.



Un’altra acciaccatura che ripete lo schema di battuta n. 3 c’è anche a battuta n. 13.

Nella partitura del 1865 tutte e tre queste acciaccature vengono sostituite: da una croma sul tempo forte nel primo e nel terzo caso (che sono analoghi);



addirittura da una semiminima sul tempo forte nel secondo caso.



Tutte le note vengono riportate all'interno dello schema ritmico ternario di fondo, abolendo le acciaccature..

Viene invece conservata, sia pur variata, l'acciaccatura di battuta n. 1 pur essendo cambiate le note: nella prima versione erano do#-re-MI; si arrivava quindi alla nota reale con una procedura ascendente cromatica. Nella seconda versione il do# diventa do naturale;



questo ha con ogni probabilità la funzione di rendere simmetrico l'evento rispetto a quello di battuta n. 8 dove viene, sempre nella seconda versione, ripetuto pari pari.

Possiamo dire che a livello melodico sia avvenuto, fra la prima e la seconda versione del brano, un processo di simmetrizzazione e schematizzazione. Ricordiamo la prima versione che era piuttosto recalcitrante a farsi inquadrare in uno schema ben definito, con le frasi musicali che erano indipendenti dalle ripetizioni che si verificavano nei versi.

Nella nuova versione lo schema melodico segue invece esattamente quello dei versi. Ad una prima proposta melodica sul primo verso, segue una risposta sul secondo con melodia diversa. La ripetizione di questo secondo verso, prevista nel testo, ha come melodia una frase musicale esattamente uguale alla precedente.

Il terzo e quarto verso (o quarto e quinto se consideriamo terzo verso la ripetizione del secondo) sono collegati a due frasi musicali (proposta e risposta) lineari in cui non compaiono più note estranee alle due tonalità su cui si muove la melodia (SOL minore e SOL maggiore). Inoltre

questi due versi non sono più ripetuti due volte con leggere varianti melodiche, come invece avveniva nella versione del 1824.

Vediamo cosa accade dal punto di vista armonico. Per quanto riguarda la linea del basso (mano sinistra del pianoforte) fra la prima e la seconda versione non ci sono differenze sostanziali di andamento, tranne il fatto, come detto, dell'abolizione di due versi e conseguentemente anche della relativa musica. A partire dalla battuta sei della seconda versione c'è invece un raddoppio all'ottava del basso che dura per tre battute.

-te daje audienza a sto schefien-zia sciu che sta
 far a uno xo-ti-co dai ret-fa che a te ap-

Inoltre nella battuta conclusiva sono aggiunti due accordi di SOL minore di piano solo.

-te.
 far.

Vediamo cosa succede nei bicordi della mano destra. Nella prima battuta al vecchio accordo di RE della versione del 1824, con terza al basso, assenza della fondamentale²³⁷ e presenza della settima viene aggiunta nella nuova versione la fondamentale, ossia il RE, cosa che (con l'ulteriore contributo del DO naturalizzato dell'acciacatura) rende l'accordo indiscutibilmente di settima di dominante con ritorno successivo alla tonica (battuta n. 2) dove troviamo l'aggiunta di un'altra nota nel bicordo che diventa così triade di SOL minore.

²³⁷ L'assenza della fondamentale può condurre, volendo, ad interpretare l'accordo come diminuito sul settimo grado (FA#) completato dal Mib presente nella linea del canto. Anche intendendo l'accordo come costruito sulla dominante (RE), la fondamentale è sì assente nella parte pianistica, ma è presente nella linea del canto.

Allegretto

Non mme fa la nzempre - cella
No co - si la sem - pli - cetta

Allegretto

No mme fa — la nzem - pre - cel - la,

Insomma, in questa parte pianistica si può già notare la tendenza, per quanto moderata, ad aggiungere note ed a rendere meno ambigue le armonizzazioni. Un'aggiunta di note è presente anche alle battute nn. 6-7-8 della nuova versione del brano dove, come già visto, il basso viene raddoppiato all'ottava.

te daje audienza a sto schefien - zia sciu che sta
far a uno xo - ti - co dai ret - ta che a te ap -

te, da - je au - dien - za — sto sche - fen - zia che sta

In queste battute accadono anche altre cose che dipendono forse in parte dal cambiamento melodico degli ultimi due ottavi di battuta n. 6 dove il SI naturale ribattuto è sostituito da una scaletta discendente RE-DO-SI. Il RE con cui inizia la scaletta giustifica l'utilizzo del bicordo SI-SOL che, assieme al RE del canto, completa l'accordo di SOL sulla tonica, relativamente alla sola mano destra, in primo rivolto e non in secondo (con raddoppio della terza) come invece era nella prima versione. In primo rivolto sono di conseguenza, sempre considerando il solo rigo della mano

destra, anche gli accordi della battuta successiva (n. 7), mentre il primo accordo della battuta n. 8 si presenta addirittura in fondamentale.

Insomma Guglielmo Cottrau nella seconda versione del brano, oltre a migliorare alcuni passaggi armonici, ha ampliato leggermente la parte pianistica aggiungendovi diverse note prima assenti, tra cui gli accordi di piano solo dell'ultima battuta.

Nel complesso si può dire che, sia pure in misura moderata, la componente pianistica assume importanza maggiore rispetto alla versione precedente.

Piccole variazioni sono presenti anche nel testo. Nel secondo verso della prima strofa la parola "schefenzia" diventa "schefienza" e subito dopo viene aggiunto, anche a causa della variazione melodica, un eufonico "sciù" sull'acciacatura doppia ascendente che raggiunge il MI bemolle. Più avanti, nel quarto verso della seconda strofa, "accussì" diventa "cussì". Infine nell'ultima strofa, terzo verso, "nu" diventa "nun".

Non si tratta comunque di variazioni essenziali, a parte lo "sciù" utile per far quadrare la frase musicale. Risulta comunque strano che proprio sul verso allungato dallo "sciù" iniziale (il quinto) "sciù che sta sempe atturno a te", corrisponda nella seconda strofa un verso accorciato: il vecchio era "ca la sciorte accussì bo" e ora diventa "ca la sciorte cussì bo".

Ma esiste anche una versione successiva di questa canzone: quella pubblicata nel 1877 a cura di Vincenzo De Meglio, per l'editrice Ricordi, in terza posizione nel primo volume della raccolta "Eco di Napoli, 150 canzoni popolari napoletane per canto e pianoforte".

Questa nuova versione di "Cannetella" si rifà con ogni evidenza alla seconda versione di Cottrau, quella del 1865. Ciò anche per quanto concerne la struttura generale del testo nel quale sono comunque presenti nette differenze nella versione italiana: all'inizio "no così la semplicitta / no mia Candida non far" (che prevedeva la traduzione del nome della protagonista del brano, "Cannetella", con "Candida") diventa "non mi far la semplicitta / giovinetta senti a me!".

Una caratteristica di fondo appartenente a molte canzoni napoletane, che contiene forse una delle componenti più rilevanti del loro fascino, ovvero il rivolgersi immediato e diretto del cantore all'amata considerata nella sua specificità individuale e con una propria personalità, viene annacquata nel testo italiano con un riferimento ad una giovinetta non più ben individuata, per lo meno all'inizio.

Gli altri versi: “a uno zotico dai retta / che a te appresso vuol restar” diventano “dai tu ascolto ad ogni stolto / che vien sempre intorno a te”, nei quali è apprezzabile il tentativo di conservare la rima interna dei due emistichi del verso “ascolto-stolto” presente nella versione dialettale, mentre il riferimento alla singola persona (lo “zotico”) viene anche in questo caso annacquato in un generico “ogni stolto”.

Anche nelle altre strofe la traduzione italiana è molto diversa: nella quarta strofa il terzo verso “scegli quel che ti conviene” diventa “un partito sia seguito”. Anche in questo caso il precedente rivolgersi direttamente all’amata si trasforma in un’esortazione generica.

Il testo dialettale è invece sostanzialmente intatto, uguale a quello della versione del 1865. Unica sottolineatura è la divisione in due, con un trattino, del terzo verso di ogni strofa, marcando così la presenza dei due emistichi. La cosa viene fatta però, forse non del tutto a proposito, anche in tutti i secondi versi delle strofe.

CANNETELLA

CANTO

sentito

Non mme fa la nzempre_cella Canne-
Non mi far la sem-pli_cetta, giovi-

AND:^{te} AFFETTUOSO

p

con significato

- tel_la oje Canne_tè! Canne_tel_la Canne_tè! daje au-
- net_ta, sen - ti a me! giovi_net_ta, senti a me! dat tua-

- dien_zia a sto sche_fien_zia, sciù chesta sem-pe attuor-no a te! Canne-
- scol - to ad o - gni stol - to, che vien sempre intor - no a te! Canne-

poco stent.

- tella oje Canne - tel - la, Can - ne - tel - la Canne - tè!
- tel - la oh! Canne - tel - la, Can - ne - tel - la, a - scol - ta a me!

col canto *in tempo* D.C.

2^a

A mme tocca fa zimeo,
Ma chiafeo-nò, non nee sò; (*bis*)
So cecato - so stonato,
Ca la sciorte accussì bò.
Cannetella, oje Cannetella,
Cannetella, Cannetè.

3^a

No fracasso si nee faccio,
Che nne caccio - dice tu? (*bis*)
Ma mme sboto - me revoto,
Quanno pò non pozzo echiù.
Cannetella. oje Cannetella,
Cannetella, Cannetè.

4^a

Conchiudimmo, gioja mia,
O songh'io - o è chillo llà. (*bis*)
Se nun sciglie - a chi te piglie,
Quanto sango scorrarrà!
Cannetella, oje Cannetella,
Cannetella, Cannetè.

TRADUZIONE ITALIANA

2^a

A me spetta a far lo sciocco,
Ma un allocco - io non son, no! (*bis*)
Non ci vedo - non m'arvedo,
Chè il destin mi dannà a ciò!
Cannetella, oh! Cannetella,
Cannetella, ascolta a me!

3^a

Un fracasso se qui faccio,
Che ci caccio - dici tu? (*bis*)
Ma mi svolto - mi rivolto,
Quando poi non posso più!
Cannetella, oh! Cannetella,
Cannetella, ascolta a me!

4^a

Conchiudiamo, idolo mio,
O son io - o quello là! (*bis*)
Un partito - sia seguito,
O gran sangue scorrerà!
Cannetella, oh Cannetella,
Cannetella, ascolta a me!

E veniamo alla parte musicale. La melodia in questa edizione di De Meglio non ha differenze sostanziali rispetto alla versione Cottrau del 1865. Una differenza è l'uso di un RE al posto di un SOL (con conseguente escursione di sesta minore) nella melodia sul secondo verso a battuta n. 4.



La cosa si ripete anche negli ultimi due versi (ritornello) con melodia analoga nelle ultime quattro battute del brano.

Nella parte pianistica il basso della mano sinistra è sistematicamente raddoppiato all'ottava e abbreviato come durata (come al posto di semiminime). Dal punto di vista esecutivo tale abbreviazione non determina dei cambiamenti sostanziali.

Rispetto a prima si manifesta invece, sia pur in maniera non molto accentuata, la tendenza a ripetere nella parte della mano destra le note del canto. Il fenomeno si nota in particolare fra le battute n. 9 e n. 10 dove dei bicordi di sesta replicano pari pari, con la nota acuta, la parte del canto.



Episodi simili (non presenti nella versione del 1865) si trovano a battuta n. 3 negli ultimi due ottavi, a battuta n. 5 sempre negli ultimi due ottavi, così come a battuta n. 11 e a battuta n. 13 (secondo e terzo ottavo). De Meglio, inoltre, anziché aprire il brano coi due ottavi in anacrusi di canto solo, ci aggiunge sei ottavi introduttivi di pianoforte che completano la battuta.



Rispetto alla versione pianistica precedente troviamo dunque un ulteriore ampliamento (sia pur moderato) della parte pianistica, con l'aggiunta anche di segni di dinamica e di espressione, e una tendenza – attuata comunque in misura contenuta – a ripetere con la mano destra la parte del canto e a rendere così la parte pianistica una realizzazione in sé conclusa.

Tirando un po' le conclusioni delle analisi condotte sulle tre versioni di questo brano, si può notare come un'iniziale presumibile tentativo da parte di Guglielmo Cottrau di rispettare fedelmente un discorso melodico variegato e privo di regolarità nato probabilmente altrove – forse, ma non ne siamo sicuri, nell'ambito di una certa tradizione esecutiva popolare del brano – venga gradualmente, a cominciare dallo stesso Cottrau (versione del 1865), ricondotto entro degli schemi formali più certi e prevedibili.

Si evidenzia inoltre, nelle tre versioni, un graduale aumento d'importanza della parte pianistica che diventa più dettagliata, curata e completa, con aggiunta di nuove note, riposizionamento di altre note, aggiunta di segni di espressione e di momenti in cui la mano destra tende a replicare la linea del canto ed a rendere in una certa misura la parte pianistica una cosa in sé conclusa, a prescindere dalla presenza di una linea melodica separata.

Episodi cromatici

Consideriamo ora alcuni episodi cromatici presenti in una delle canzoni della raccolta già citata in precedenza. Si tratta del brano dal titolo “Michelemmà”:

Allegretto Canzone di pescatore

The image shows a musical score for the piece 'Michelemmà'. It is in 6/8 time and marked 'Allegretto'. The score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat). The piece is divided into three systems of staves. The first system shows the piano accompaniment. The second system starts at measure 6 and includes the vocal line with the lyrics: 'È na - ta mmie - zo ma - re, mi - che - lem -'. The third system starts at measure 11 and includes the vocal line with the lyrics: 'mà, e mi - che - lem - mà, è na - ta mmie - zo ma - re mi - che - le -'. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in the right and left hands.

All’inizio della melodia troviamo una figurazione dalla ritmica molto antica. Alternanza di *breve* e *lunga* (*giambo*) su un Do ribattuto che ad un certo punto sale di semitono (Do# ribattuto due volte) e sfocia successivamente in un Re un altro semitono sopra. Considerando l’impianto tonale di Fa maggiore si potrebbe dire che tale melodia parte dal quinto grado della scala e tramite un movimento *cromatico* sale al sesto da dove poi la frase assume un andamento per salti sempre superiori al semitono.

Quello che vogliamo chiederci qui è il motivo che all’interno di tale melodia determina la presenza del semitono. Il Do# è una nota non essenziale nel modulo scalare in cui la melodia è calata. Niente avrebbe vietato di cantare (al posto di Do Do – Do Do – Do# Do# - Re) una sequenza che evitasse il passaggio dal microintervallo con l’alterazione, ovvero, per fare un esempio: Do Do – Do Do – Re Re – Re.

Se la nota dove alla fine si giunge è il Re, che è a pieno titolo grado essenziale del modulo scalare usato, per quale motivo indugiare sul Do# e negare al Re, come doveroso rispetto richiederebbe, una sua giusta e immediata affermazione? Perché si vuol tentare di andare fuori dal modulo scalare mettendo il Do# addirittura su un tempo forte, ritardando così l'entrata in scena del Re? L'evento cromatico in questo caso cosa vuole esprimere? Da quale esigenza nasce?

Lo spazio sonoro dato, composto dalle note essenziali del modulo scalare, è vissuto in questo caso quasi come una prigione che banalizza l'evento musicale. La presenza di questo episodio cromatico che passa per il Do# (al di là della precisa intonazione di quest'ultimo, equalizzata o meno) è uno strumento essenziale per esprimere un qualcosa che il modulo scalare all'interno del quale ci si muove non sarebbe in grado di contenere. Un'avvisaglia di quanto sarebbe avvenuto all'inizio della melodia è già presente proprio nella prima battuta del brano, quando comincia l'introduzione pianistica. In questa occasione degli intervalli di nona che partono dal Do centrale introducono un episodio cromatico con il Do# che spinge verso il Re, sia pure all'ottava inferiore. Si verifica così una, sia pur momentanea, modificazione dello spazio sonoro. Dallo spazio sonoro dato si esce, si va fuori. Quello che si esprime in questo cromatismo non sembra essere un sentimento specifico che l'evento melodico si preoccuperebbe di riproporre in termini musicali, quasi a guisa di musica a programma. Sembra esserci un qualcosa d'altro alla radice dell'evento, in relazione con la tensione verso l'uscita da un determinato confine. Il confine che, a livello tecnico, è dato dalla struttura scalare ha un corrispettivo in termini di confine espressivo che sembra correlato con le radici stesse di determinati fenomeni musicali.

L'evento musicale è visto come il superamento di un confine. In determinate culture la musica in sé può essere concepita in questi termini²³⁸ e, se i materiali su cui si fonda lo spazio sonoro non sono sufficienti per varcare questo limite, si finisce per deformare lo spazio stesso con l'obiettivo di raggiungere questo traguardo.

La presenza reiterata in questo piccolo repertorio da noi preso in considerazione, di eventi a carattere cromatico sembrerebbe indicare, pur con le dovute precauzioni, che gli strumenti che lo

²³⁸ Interessante a questo proposito riportare le caratteristiche dell'esperienza musicale secondo una definizione di Silvia Vizzardelli: "L'esperienza musicale avrebbe almeno un tratto che la caratterizza universalmente: essa implica sempre una rottura del piano di immanenza, ha sempre bisogno di articolarsi su due livelli rigorosamente distinti, e proprio da questa separazione nasce la possibilità di concepire movimenti di conversione, di intercettazione. Astrazione e percezione, *noesis* ed *aisthesis*, scienza e musica, calcolo ed immaginazione sono solo alcuni dei modi in cui la dislocazione dei livelli si manifesta, ma ciò che è veramente importante sottolineare è che il movimento della creazione coincide con la *conversione* di un piano nell'altro. Il senso di cattura, di essere presi e condotti altrove, di assecondare un movimento, di immergerci in una spazialità affettiva discende direttamente dai processi di transito e dislocazione tra livelli sbalzati di esperienza" (S. Vizzardelli, *Introduzione a Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari, 2006).

spazio sonoro utilizzato mette a disposizione non sono sempre sufficienti per contenere le spinte connaturate verso il *superamento di un confine*, superamento su cui il repertorio stesso dà in parte l'impressione di fondarsi.

Della stessa canzone esiste anche una seconda versione, pubblicata da Ricordi, di circa cinquant'anni posteriore rispetto alla prima. Ecco il frammento iniziale della melodia:

CANTO

È na - ta in mie - zo ma - re mi - che - lem - mà e mi - che - lem -
È na - ta in mez - zo al ma - re mi - che - lem - mà e mi - che - lem -

In questo inizio melodico, come si può notare, cambia una sola nota dell'evento cromatico rispetto alla precedente versione. Il Do# non è ripetuto due volte, non si afferma più come prima. Possiamo fare due ipotesi.

Una prima ipotesi potrebbe essere che il Do "naturale" croma che lo precede non abbia in realtà la stessa altezza del Do semiminima che si trova ancora prima, ma sia invece un qualcosa che, in termini di altezze, sta in mezzo alle due note che sono ai suoi lati. Dunque si ipotizzerebbe la presenza di un intervallo inferiore al semitono che però nella grafica musicale usata non può essere tradotto. La cosa può essere interpretata nei termini che se cinquant'anni prima avevamo un Do# che si ripete come nota che rompeva gli schemi dello spazio musicale, ora questo Do# non è più necessario riaffermarlo più di tanto; sorge invece un'altra nota intermedia (che graficamente non compare), che non è Do ma qualcosa di leggermente più in alto come frequenza, che non è neanche Do#, ma che verso il Do# tende.

Un'altra ipotesi potrebbe essere esattamente contraria. Sarebbe la prima versione che contenendo due Do#, cioè due note alterate rispetto alla scala usata, indicherebbe la prima di queste due note come intermedia fra Do e Do#, sia pur non essendo possibile rappresentarla graficamente. L'autore avrebbe potuto marcare come Re bemolle la prima delle due note alterate ma, trattandosi di un brano per pianoforte in un contesto di temperamento equabile, questo tipo di indicazione grafica sarebbe stata fuori luogo.

Esaminando altri episodi cromatici di altri brani dello stesso repertorio, che vedremo fra poco, ci sembra più opportuno propendere per questa seconda ipotesi.

Sembra che per raggiungere l'effetto espressivo desiderato il confine cui abbiamo prima accennato deve essere varcato in termini consistenti. E in tal caso l'ipotesi di un'accentuazione cromatica, nel primo o nel secondo dei casi, sia pur non visibile in partitura, non sembra del tutto peregrina. Il gioco d'altronde non è del tutto nuovo, visto che secondo McGee anche il "Sound del canto medievale è caratterizzato soprattutto da sonorità fluide, da ondeggiamenti appena percepibili dell'altezza, da impennate del suono e dai suoi cedimenti - dunque dal gioco tra il suono *solido* e il suono *liquescente*".²³⁹

Ma facciamo un altro esempio sempre prelevato dal nostro repertorio. Prendiamo l'inizio del brano "Fenesta vascia":

Allegro

Fe - ne - sta vas - cia e pa - tro - na cru - de - le
M'ar - de sto - co - re com m' an - a - can - ne - la

Anche qui notiamo subito all'inizio della melodia un episodio cromatico di quattro note. Dal Re si giunge al Fa, dunque un intervallo di terza minore, passando per il Mi bemolle ed il Mi. La via più naturale per arrivare al Fa poteva essere una scala ascendente che ad inizio battuta, dopo il Si bemolle, partisse dal Do e toccasse nell'ordine Re, Mi bemolle e Fa. Oppure, volendo evitare di includere il Do e lasciando così invariato l'intervallo Si bemolle-Re, si poteva seguire il percorso Sib-Re-Mib-Mib-Fa. Quest'ultima soluzione, come si vede, avrebbe previsto un Mib ribattuto.

La prima delle nostre due soluzioni prospettate si realizza di fatto in una versione della stessa canzone, edita da Ricordi, cinquant'anni dopo:

espressivo

Fe - ne - sta vas - cia, e pa - tro - na cru -
Et - ne - stra bas - sa, e pa - dro - na cru -

²³⁹ T. J. McGee Timothy-Rosenfeld Randall A., *The Sound of the Medieval Song. Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Clarendon Press, Oxford, 1998, cit. in G. Piana, *Il cromatismo*, cit. p. 67.

Come mai l'evento cromatico presente nella versione di Guglielmo Cottrau degli anni venti dell'Ottocento, viene completamente soppresso in questa edizione curata da Vincenzo De Meglio? Perché il confine dello spazio musicale che la prima versione del brano dava l'impressione di varcare viene riaffermato in modo del tutto ortodosso in questa nuova edizione a distanza di cinquant'anni?

Difficile trovare una risposta che sia attendibile. Si può pensare ad un lavoro di conduzione del repertorio entro un alveo che fosse al riparo da sorprese. Il repertorio sembra dunque cristallizzarsi ed i gradi deboli, estranei al modulo scalare adottato, quasi come meteore, finiscono per cadere completamente, parafrasando Chailley (v. cap. II), nel campo gravitazionale dei gradi strutturali.

Concludiamo con un altro esempio di cromatismo relativo al brano "Zi monacella":

Andante

Zi mo-na-cel-la! Mo-na-ca ad-de-ven-ta-
je de-quin-ne-ce-an-ne. Non-so-brut-ta-e-so-fi-
glio-la, pec-che-von-no-ca-sto-so-la. Nce-pen-so-e-su-

Gli episodi cromatici in questa occasione sono forse riconducibili nell'ambito di uno spazio musicale che sostanzialmente non viene più di tanto trasgredito. Ci troviamo stavolta nella tonalità di Re minore, quindi il Do# con cui inizia la melodia del pezzo, e che apre il primo episodio cromatico, è compatibile con la relativa scala. Anche il Mi bemolle successivo potrebbe essere inquadrato in una tradizione affermata, quella della *scala minore napoletana* che si caratterizza per il secondo grado abbassato di un semitono. Vero è che in tutto il resto del brano compare sempre il

Mi naturale, tranne che nella ripresa del tema iniziale a battuta n. 12, ma potremmo in generale dire che questo Mib in fondo non ci sorprende più di tanto.

In questa occasione non possiamo forse parlare propriamente di confine varcato o, se esso è stato varcato, lo è stato comunque da un po' visto che i suoni usati rientrano nell'ambito di strutture da tempo affermate, poste a connotazione dello spazio sonoro.

Rientra invece meno in questa categoria l'episodio cromatico di battuta n. 6 dove compare un Sol# ad inizio di una sequenza che sembra riproporre in modo esatto l'episodio precedente, semplicemente trasponendolo all'altezza del quinto grado. Confrontando però le parole del testo cantato, i due episodi cromatici di questo brano potrebbero essere interpretati nei termini di un tentativo di esprimere uno stato d'animo di sofferenza della protagonista della canzone, ossia della "monacella" costretta a rimanere sola. Essi andrebbero visti dunque quasi come episodi descrittivi.

Sarebbe questo un cromatismo di scaturigine assimilabile a quello evidenziato da Giovanni Piana in un esempio tratto dalla *Passione secondo Giovanni* di J. S. Bach (BWV 245, n. 18, Recitativo).²⁴⁰ Nell'episodio bachiano l'evento cromatico ha la funzione di descrivere musicalmente la frase "E pianse amaramente" (*und weinete bitterlich*) presente nella narrazione dell'evangelista, ovvero il "pianto di Pietro" che rammenta il proprio tradimento. Il girovagare melodico senza meta che tocca i dodici suoni della scala cromatica ha la funzione di rendere percepibile questo stato d'animo. Questo genere di cromatismo avrebbe dunque funzioni descrittive, quasi pittoriche e non sembra dare luogo a momenti espressivi dai presupposti più profondi.

Come abbiamo visto, gli interrogativi che possono nascere dall'esame di questo sia pur ristretto ed iniziale repertorio della canzone napoletana, sono numerosi e il tentativo di individuare una strategia formale da collocare sullo sfondo di tutta una serie di situazioni musicali diversificate che coinvolgono scelte ritmico-metriche, melodiche, espressive e di altro tipo, può far entrare in gioco diversi presupposti teorici. In tal senso, il contenitore metodologico che sembra adatto ad inglobare una buona parte degli eventi specifici che si presentano nel repertorio preso in esame, è quello cui fa riferimento Chailley nel suo trattato sulle strutture melodiche (v. cap. II) nel quale molti eventi, a cominciare ad esempio dai cromatismi, vanno a ricadere in un territorio che ha alla base una visione evolutiva dei modelli scalari.

²⁴⁰ G. Piana, *Il cromatismo*, cit. p. 41.

La prassi musicale concreta è il luogo in cui rapporti tensivi fra diverse componenti dello spazio sonoro trovano terreno fertile per una interazione che innesci una deformazione dello spazio stesso, la quale è alla base di un processo evolutivo delle strutture melodiche. Nello stesso tempo due principi guida di tipo psicologico, la *tolleranza* e l'*abitudine*, intervengono, sia pure in modo piuttosto controverso, ad accomodare la direzione verso cui lo spazio musicale sembra essere destinato.

L'aspetto più interessante venuto maggiormente alla luce in queste prime brevi riflessioni sembra essere così quello di una deformazione a fini espressivi degli intervalli vocali. Tali deformazioni, pur interpretate nel contesto teorico che fa riferimento alle teorie di Chailley sull'evoluzione delle strutture melodiche, ricevono luce anche da teorie di altri autori, come Giovanni Piana, che in alcuni momenti sembrano muoversi in territori nei quali l'attenzione è posta più verso la fluidità dello spazio sonoro, connessa a specifiche esigenze di carattere espressivo, che non verso componenti che ne esaltino invece la staticità..

Dagli esempi presi in esame è scaturita poi la necessità di individuare di volta in volta, nei singoli casi, quale connessione esista fra la concreta realizzazione musicale e la specifica esigenza espressiva, profonda o di superficie, che sta alla sua base. Questo tipo di lavoro può alla fine restituire un quadro più chiaro che dia conto di quali spinte propulsive iniziali si sia nutrito un genere musicale andatosi gradualmente ad affermare nel corso di un secolo e mezzo.

Repertori 1824-27 e 1840-47: confronti

Prima cosa da fare è stabilire intanto quali sono le canzoni che fanno parte del primo repertorio napoletano di Guglielmo Cottrau. Come abbiamo detto, egli pubblica 45 canzoni fra il 1824 e il 1827; le altre vedranno la luce solo a partire dal 1840. C'è dunque un intervallo di quasi tredici anni che spezza in due blocchi distinti il repertorio.

Delle 45 canzoni del primo repertorio, uscite fra il 1824 ed il 1827 nella prima e nella seconda serie dei *Passatempi Musicali*, possiamo toglierne alcune assenti nella *Raccolta completa delle canzoni napoletane di Guglielmo Cottrau* pubblicata nel 1865 dal figlio Teodoro e quindi di attribuzione incerta. Si tratta dei brani: *Aria di cantina* (S'è aperta na cantina miezo mare), *2a Serenata di Pulcinella* (Gioja de st'arma mia jesse ca fora), *Calascionata* (Mente tu magne Nenna

d'amore), *Antichissimo dialogo di Zeza* (Zeza vi ca jesco) e *Pastorale de' Zampognari* (Quanno nascette ninno). Rimangono così 40 canzoni a comporre questa prima parte del corpus di Guglielmo Cottrau.

Delle 58 canzoni della seconda parte del repertorio, pubblicate fra il 1840 ed il 1847, due sono di attribuzione incerta in quanto non presenti nella raccolta del 1865 edita da Teodoro: si tratta di *La risposta dell'innamorata* (Nenné tu si mpazzuto) uscita nel 1840 nel *Supplimento a' Passatempi* e di *E' caro 'o primm'ammore* (Nenné sta vota sienteme) uscita nel 1845 nella raccolta *20 Nuove canzoncine nazionali napoletane*. Sono perciò 56 le canzoni che possono essere inserite in questo secondo corpus che dunque è più nutrito rispetto a quello del periodo 1824-27 che ne comprendeva invece 40.

Dobbiamo dire che sia le canzoni della prima parte del repertorio che quelle della seconda parte, non sono state composte tutte esattamente nel periodo nel quale sono state pubblicate, ma anche in periodi precedenti. Lo dimostrano le tante lettere di Guglielmo e le testimonianze della signora Prestreau²⁴¹ che fanno capire come molte delle canzoni dei *Passatempi* erano state concepite ben prima del 1824 e come molte di quelle apparse a partire dal 1840 erano state già scritte in periodi anche di molto precedenti. Ciò non toglie che buona parte di queste canzoni, prima della pubblicazione vera e propria, abbia potuto subire una sorta di restyling che le ha in un certo senso adeguato alle mode dei tempi in cui furono effettivamente stampate.

Iniziamo con l'effettuare un sommario confronto di carattere generale fra i due repertori che, come già detto, presentano un intervallo temporale di circa tredici anni fra la pubblicazione del primo e quella del secondo.

Una prima differenza è data dalla divisione metrica: il repertorio 1824-27 ha una preponderanza del 6/8 molto evidente, raggiunge infatti il 90% dei casi. L'utilizzo di altre divisioni, come 2/4, 3/4 e 4/4, è decisamente sporadico. Nel secondo repertorio (1840-47) il 6/8 non è più così assoluto, si presenta solo nel 66% delle canzoni, mentre c'è una buona presenza del 2/4 che supera di poco il 20% delle occorrenze.

Per quanto concerne le tonalità d'impianto delle canzoni, il primo repertorio vede una marcata prevalenza delle tonalità di Sol (maggiore o minore) che sono presenti in un numero di

²⁴¹ E. Cerillo (Lylircus), *Ricordi biografici napoletani*, cit., riportato in *Guglielmo Cottrau. Lettere di un melomane...*, cit., p. 224.

canzoni che si avvicina quasi alla metà di questo corpus. Sol maggiore e Sol minore sono infatti presenti nove volte ciascuno, mentre le altre tonalità si trovano a una certa distanza (Fa maggiore 5 volte, La minore 4 volte). Nel complesso in questo primo repertorio prevalgono le tonalità minori (22 contro 18).

Il repertorio successivo (1840-47) non fa invece registrare una predominanza marcata di un singolo tono, vi predominano tre tonalità maggiori (Fa, Sol e Sib) con sole 7 occorrenze ciascuno su un totale di 54 brani, in un corpus dunque più consistente rispetto al precedente che ne aveva 40. Seguono i toni di Do, Fa minore e Sol minore rispettivamente con 5, 4 e 4 occorrenze. Da notare inoltre che stavolta prevalgono nettamente nel complesso le tonalità maggiori, ben 39 volte su 54, ovvero nel 72,2% dei casi.

Per quanto concerne l'andamento possiamo dire che i due repertori non si discostano: prevalgono, anche se in maniera non schiacciante, indicazioni di velocità che si muovono sull'allegro o sull'allegretto all'incirca nel 57% delle canzoni, il restante 43% ovviamente è su tempi più moderati o lenti.

Anche il tipo di estensione vocale non differisce di molto nei due repertori che all'incirca nel 70% dei casi si muove fra la nona, la decima e l'undicesima, circostanza che ci può far supporre che si tratti di un repertorio da considerare *border line* fra la vocalità di un dilettante e quella di un professionista.

Per ciò che riguarda il movimento melodico i due repertori manifestano delle differenze: il primo repertorio (1824-27) si muove nel 95% delle canzoni sopra la tonica; nel secondo (1840-47) tale dato scende al 77% e aumentano così abbastanza le melodie dall'andamento in prevalenza sotto la tonica.

Alcune differenze, anche se non molto marcate, si notano, nel tipo di incipit e di conclusione dei brani. Nel secondo repertorio c'è un incremento degli incipit ascendenti che da circa il 40% salgono al 50%. Ciò avviene ai danni dell'incipit ribattuto che scende dal 35 al 24% fra il primo e il secondo repertorio, mentre si mantiene stabile l'incipit discendente.

Per quanto riguarda le conclusioni c'è un incremento di quelle discendenti fra il primo e il secondo repertorio: dal 57% salgono al 68%. Ciò ai danni delle conclusioni ascendenti che dal 40 scendono al 31%, mentre stabili, ovvero quasi uguali allo zero, rimangono le conclusioni ribattute.

Ma veniamo ad un aspetto che sembra marcare una chiara differenza fra i due repertori: la presenza o meno di introduzioni o code pianistiche. Fra il primo (1824-27) ed il secondo repertorio (1840-47) avviene una sorta di rivoluzione: le introduzioni scendono vistosamente, dal 40 al 17%, mentre le code aumentano in modo esponenziale passando dal 32 a ben il 75%. Si evidenzia dunque un cambiamento nella forma della canzone: si entra subito nel vivo del brano e la coda ha spesso funzione di separazione fra le varie strofe.

Questo tipo di evoluzione è molto manifesta perché anche in uno stesso brano, ripubblicato nel corso degli anni, si verifica un accomodamento in tal senso. Prendiamo ad esempio una delle prime canzoncine pubblicate da Guglielmo: *Fenesta vascia*, che uscì per la prima volta nel 1824 (primo fascicolo dei *Passatempi Musicali*).

In questa prima versione è presente una brevissima introduzione pianistica che, in verità, non può nemmeno essere considerata tale, dal momento che consta di appena due battute di semplici bicordi, alternati al basso, insistenti sempre sullo stesso tono (Si bemolle). Non vi sono

nemmeno code pianistiche al termine del pezzo. Nelle versioni successive – prendiamo ad esempio quella uscita nel 1840, uguale a quella del 1865 – la divisione temporale viene dimezzata, dal 12/8 si passa al 6/8, di conseguenza si dimezza anche la lunghezza della già brevissima introduzione pianistica che da due battute di 12/8 si riduce a due di 6/8 (sempre con l'ultimo ottavo in corrispondenza con l'anacrusi dell'incipit melodico).

La differenza più evidente è determinata però dalla comparsa, alla fine del brano, di una vera e propria coda pianistica della lunghezza di dieci battute che ripropone, con delle varianti intervallari che eliminano i precedenti cromatismi, l'incipit melodico del pezzo.

La funzione di questa coda sembra essere principalmente quella di consentire una sosta nel canto e di preparare al contempo l'arrivo della seconda strofa. Anche la versione per pianoforte solo di questo brano, uscita quasi in contemporanea con quella nuova per canto e pianoforte (circa 1840), presenta queste stesse caratteristiche. Questo dell'inserimento di una coda pianistica è un fenomeno che finisce per diventare stabile all'interno del repertorio napoletano, non solo di Guglielmo Cottrau ma anche per esempio di Francesco Florimo che rielabora, nella sua raccolta edita verso il 1853 dal titolo *Le Napolitane*, una buona parte delle canzoni di Cottrau.

Le rielaborazioni di Florimo e il trattamento dei testi poetici

Florimo in verità non si limita ad inserire o a proporre rielaborazioni di code pianistiche di Guglielmo, ma spesso aggiunge delle introduzioni che rendono la canzone più articolata. Vedi ad esempio il caso di *La Monacella* che, nella versione originale di Guglielmo, non aveva né introduzioni né code, ma che nella rielaborazione di Florimo ha un'introduzione pianistica e una coda che si differenziano nettamente l'una dall'altra.

Nel caso del brano *Fenesta vascia* Florimo fa un altro tipo di lavoro. Oltre al cambio di tonalità - si passa dal Si bemolle al Fa maggiore - è presente, già nella breve introduzione pianistica, una variazione melodica che deriva chiaramente dalla coda pianistica che lo stesso Guglielmo Cottrau aveva inserito nella nuova edizione della canzone nel 1840. Scompaiono i cromatismi fra la quarta e la sesta nota dell'incipit melodico e l'andamento si mantiene nell'ambito dei gradi della scala. L'introduzione pianistica stavolta è molto simile alla coda.

FENESTA VASCIA
CALACIONATA NAPOLITANA
N.º 7
N.º 1334. D.º 1.º nell'Arch. del R. Coll. di Mus.
Allegro moderato Gr. 50
PIANOFORTE
e poi cre-scen-do
INTERPRETAZIONE
CANTO
Fa-cil fi-ne-stra e bar-ba-ra pa-
Fe-ne-sta va-scia e pa-tro-na cru-
dro na quanti dal co-re al-tes-eral-ko-
de-le quan-ta so-spi-re m'aje-fat-to jet-
Stabilimento Musicale Partenopeo 11334 C. sf sf 19.



Altro importante cambiamento melodico apportato da Florimo è nell'incipit della seconda frase (battute 13-14) dove la melodia di Cottrau, che si manteneva nell'ambito di una nona (La-Do-Mib-Sol), viene estesa all'undicesima (Do-Mi-Sol-Re) con conseguente estensione degli intervalli interni (ne compare infatti uno di quinta: Sol-Re). Da notare nell'edizione di Florimo un errore di stampa in questa parte del brano, col Mi che viene marcato bemolle ma in realtà non lo è.

Anche l'andamento della canzone, che Guglielmo Cottrau nella versione del 1840 aveva reso più scorrevole rispetto a quella del 1824 grazie soprattutto al dimezzamento del metro (dal 12/8 al 6/8), viene di fatto nuovamente diradato da Florimo tramite una separazione di durata più lunga fra le varie frasi della melodia. Già nella battuta 17, alla fine della seconda frase, c'è l'aggiunta di una nota che ripete, a distanza di un'ottava, la nota cadenzale allungando così la terminazione della

frase con un effetto di staticità esaltato poi dalle successive tre battute di solo accompagnamento pianistico sullo stesso tono (Fa). Lo schema si ripete più volte nella versione di Florimo. Cottrau aveva invece ridotto questi tempi morti tra una frase e l'altra abbassando a tre il numero di battute di solo accompagnamento pianistico (vedi battute 12-14 della versione del 1840). La stessa cosa accadeva anche nella versione per pianoforte solo, dello stesso periodo.



Se andiamo ad esaminare un'altra canzone, *Io te voglio bene assaje*, nelle due versioni - Cottrau 1840 e Florimo 1853 - una prima cosa che colpisce (a parte la diversa tonalità) è la presenza in Cottrau, al termine del brano, di una coda pianistica riproposta in modo molto simile da Florimo sia nell'introduzione che nel finale.



Florimo raddoppia all'ottava le note della mano destra, ma l'andamento melodico rimane uguale. Cambia abbastanza invece il tipo di armonizzazione: mentre Cottrau si muove in modo più lineare fra il secondo grado con terza al basso, il diminuito sul settimo grado, il quinto e la tonica, Florimo inserisce (in particolare nella sequenza della coda) alcuni accordi diminuiti costruiti su di un basso che sale cromaticamente fino al quinto grado, dando così l'impressione di accentuare i toni drammatici (quasi da opera lirica) del pezzo.

TE VOGLIO BENE ASSAIE

CANZONE POPOLARE NAPOLITANA



N.º 11228. Dep.º nell'Arch.º del R. Coll.º di Mus.º

Andante mosso

Gr. 25

N.º 1

PIANOFORTE

INTERPETRAZIONE — **Ti voglio bene assai**

Percchè al ve - der - mi so - lo t'ar-ruf-fi al par d'un gat - to

Pecchè quando me vi - di ten-gri-fi comm'a gat - to

bel - la che mai t'ho fat - - to che non mi puoi ve - der Vi!

Nen-na che t'ag - gio fat - to ca non me può ve - dè Ah!...

Stabilimento Musicale Partenopeo
11228

Nel complesso la versione di Florimo è più difficile dal punto di vista dell'esecuzione pianistica, anche perché tende in molti punti a seguire l'andamento melodico, essendo infarcita nel contempo con parti interne di controcanto.

Molto si è detto a proposito di questo brano (in particolare L. Calella, *op. cit.*, p. 97 e segg.), riguardo la presenza di un momento culminante (climax), individuato nello stacco fra strofa e ritornello, che determinerebbe una sorta di rivolgimento a partire da questo momento nelle modalità di concepire la stessa canzone napoletana. Il momento culminante non è però, da quanto traspare dagli spartiti, individuato nello stesso punto dai due autori. Cottrau lo individua sulla sillaba *ma*

della parola *amaje* del testo inserendovi sopra un punto coronato, Florimo invece lo colloca un paio di note dopo, ovvero sulla parola *io*; è sulla nota corrispondente a questa sillaba che egli infatti appone l'indicazione "ten." invitando l'esecutore a tenerla lunga.

IO TE VOGLIO BENE ASSAJE
 NUOVA CANZONE NAPOLETANA

DI G. COTTRAU

E. 1

N° 54
 CANTO

Moderato

PIANOFORTE

Pecchè quan-no mme vi - de t'engri-fe comm'a gat - to
 Perché al ve - der - mi so - - lo t'arruf - fal par d'un gat - - to

Nen-nè che t'ag - gio fat - to ca no mme puoje ve - dè. Ah! ghia - stemmà vur -
 bel - la che mai t'ho fat - - to che non mi pnoi ve - der. Ah! ma - le - dir vor -

ri - a lo juorno che t'a - ma - je io te voglio bene as - sa - je ma
 re - - i quel gio - rno che t'a - ma - i ah! io t'a - mo t'a - mos - sa - - i ma

8062 - 54 69

tu non pienz'a me io te voglio bene as - sa - je ma tu non pienz'a
 tu non pen - sia me ah! io t'a - mo t'a - mos - sa - - i ma tu non pienz'a

me.
 me.

La tendenza in Florimo ad usare accordi diminuiti si evidenzia anche al momento della ripetizione del ritornello quando, in corrispondenza della nota sulla sillaba *io*, inserisce proprio un accordo diminuito che, effettivamente, è quasi naturalmente richiamato dall'andamento generale del brano. Alla battuta successiva è presente anche una variazione melodica, ovvero l'alterazione del Fa che diventa bemolle, cosa che conferisce un carattere di particolare mestizia a questa parte del brano.

Veniamo adesso a trattare della modalità di utilizzo dei testi poetici da parte di Guglielmo Cottrau. Anche qua è bene differenziare i due repertori: 1824-27 e 1840-47. Nel primo c'è una notevole preponderanza di endecasillabi che vengono usati in esclusiva in ben 21 canzoni su 40, ovvero nel 52,5% dei casi. Nel secondo repertorio tale dato ha una flessione molto netta: solo 8 canzoni su 59 (13,5%) hanno versi esclusivamente di endecasillabi.

Altro fenomeno presente sporadicamente nel primo repertorio, ma che si accentua in modo marcato nel secondo, è la tendenza a dividere la strofa in blocchi di quattro versi di cui l'ultimo con una sillaba in meno rispetto ai precedenti e con l'accento che cade proprio sull'ultima sillaba, rendendo così tronca l'ultima parola del verso. Ecco alcuni esempi:

Repertorio 1824-27

La Romanella

Aje tra-de-to-re (5)

Tu m'aje las-sa-ta (5)

E m'aje ca-gna-ta (5)

Pe chel-la là (4)

Gnor-sì che chel-la (5)

De mme è chiù bel-la (5)

Ma pe fe-de-le (5)

Po se ve-drà. (4)

Repertorio 1840-47

Forturella

Men-te sti-ve ma-la-tel-la (8)

Men-te sti-ve din-t'o liet-to (8)

Me se-nte-vo For-tu-re-lla (8)

Tup-pe tup-pe 'mpiet-to fa (7)

Mo stai bo-na e io sto ma-la-to (8)

Da tre ghiuor-ne a che-sta via (8)

Ma quan-n' u-no è 'nna-mu-ra-to (8)
Chi-sto but-to ha da pi-glià. (7)

La verdummara

Te si fatta jan-ca e ros-sa (8)
Già lo sac-cio For-tu-rel-la (8)
Ca si gio-va-ne e si bel-la (8)
Né te saje fa 'mpa-poc-chià. (7)

Ma sto nin-no te vo be-ne (8)
E non bò che rie-ste so-la (8)
For-tu-ré si ma-ri-o-la (8)
Non me fa chiù span-te-cà. (7)

L'estrazione

Nen-nè ten-go tre num-mere (7)
Ve-nu-t'a Be-ne-vien-to (7)
Ca io cu tan-to stien-to (7)
L'a-vet-te d'ap-pu-rà. (6)

Sa-ba-to pe ghiu-ca-rele (7)
Sbal-laje nu ca-u-zo-ne (7)
Si pi-glio a stra-zi-o-ne (7)
A te m'ag-gi'a spu-sà. (6)

Entriamo ora in qualcuna di queste canzoni e vediamo come Cottrau fa uso dei versi in funzione della melodia. In *La Romanella* sceglie di usare il tempo 6/8 e una cellula melodica per ogni verso. Si tratta di cellule che dal punto di vista ritmico seguono la scansione del verso, con la nota lunga inserita sulla sillaba con l'accento principale. Troviamo infatti la semiminima in tempo forte sulla sillaba *to* di *tradetore* nel primo verso; lo stesso schema ritmico si ripete per il secondo verso (in questo caso seguendo fedelmente anche le altezze del primo); un cambiamento ritmico è presente invece nel terzo verso dove sulla sillaba *gna* di *cagnata*, che porta l'accento principale, non abbiamo una semiminima ma due crome, dando luogo così ad un evento melismatico; l'ultimo verso ripete invece lo schema iniziale. La seconda quartina di questa prima strofa ha uno schema ritmico esattamente uguale a quello della prima. Alla fine si ripetono gli ultimi due versi seguendo identico schema ritmico. Le frasi melodiche hanno una terminazione di tipo maschile.

LA ROMANELLA
CANZONE IN DIALETTO NAPOLETANO
 Composta da Guglielmo Cottrau

N° 22 *Moderato* L. 4

CANTO
 Ajetrade to retumajelassa ta em'ajeca gna tapparella là Gnorsiche
 chel lademvechiùbellamappefe de lepose ve dra mappefe
 de lepose ve dra

PIANOFORTE

D. G.

Lu trademiento Che mo mme faje Non passa eraje Te lo farrà.	2°	E cheste lagreme Che mo m'annozano Purzi eo ausura Aje da seonta
--	----	---

8062 - 22

Veniamo all'andamento delle altezze. La tonalità scelta è *Sol minore*. La melodia ha inizio sulla *dominante* Re con anacrusi di tre ottavi che prepara, con salti di terza discendenti, l'arrivo della tonica ribattuta (prima una croma su tempo debole, poi una semiminima su tempo forte) che va poi sulla sensibile in tempo debole. La medesima cellula si ripete due volte su parole diverse. L'intento di queste due cellule appare come descrittivo dello stato d'animo della parlante, la quale impreca rivolgendosi in modo diretto all'amato che le ha preferito un'altra donna. La melodia risale quindi alla quinta dove l'evento melismatico, di cui abbiamo detto in precedenza, è preparato da un episodio cromatico che fa registrare la presenza di un Do# estraneo al modulo scalare d'impianto; c'è infine un'ultima cellula discendente che prepara l'avvento della tonica in tempo forte, passando per la sensibile.

Nella quartina successiva lo schema melodico dei primi due versi si ripete fedelmente nel quinto e sesto, partendo però una terza minore sopra, ovvero dal Fa, settimo grado del modulo scalare. Il settimo verso parte ancora dal quinto grado ma il corrispondente episodio cromatico della

prima quartina è stavolta sostituito da un ribattuto di quattro note che prelude ad una scaletta discendente introducendo un salto di quinta (tonica-dominante) che anche stavolta sembra avere intenti descrittivi, ovvero l'esposizione di una sorta di interrogativo posto dalla parlante sulla reale fedeltà della nuova donna che l'amato le ha preferito. Questi ultimi due versi, subito dopo una breve digressione pianistica, si ripetono riprendendo fedelmente cellule melodiche apparse in precedenza: ovvero il ribattuto sulla dominante all'inizio del settimo verso e gli intervalli discendenti con evento melismatico che, passando per la sensibile, chiudono sulla tonica, già incontrati nella seconda metà del terzo e nel quarto verso.

Vediamo cosa accade invece dal punto di vista armonico. Il tipo di accompagnamento scelto prevede un basso tenuto ogni tre ottavi che si alterna ad accordi sui due ottavi deboli. Non c'è in pratica introduzione pianistica, dal momento che sono presenti solo tre ottavi sull'accordo di tonica in preparazione all'avvento della melodia. Nel corso delle prime due cellule melodiche ci si sposta entrambe le volte sul quinto grado in occasione dell'arrivo delle sillabe con accento principale: la prima volta con quinta al basso e settima di dominante, la seconda con la fondamentale al basso. Una novità c'è a battuta 4, quando compare un accordo costruito sul secondo grado con al basso la terza, il quale prelude al quinto grado con settima di dominante che ci riconduce alla tonica. A partire dalla seconda parte della quinta battuta Cottrau procede in modo abbastanza singolare dando l'impressione di spostarsi sul tono di Si bemolle maggiore e costruendo prima un accordo con la fondamentale al basso, mandandolo poi verso quello che può essere visto come un quinto grado con quinta al basso il quale, contenendo anche il Mi bemolle, ovvero la settima di dominante del tono di Si bemolle, ci riporta verso la triade precedente; arriva poi ancora l'accordo di settima precedente, costruito però con un'alterazione della fondamentale (il basso) che di fatto lo trasforma in un accordo diminuito costruito sul settimo grado alterato della tonalità di Sol minore, il quale ci riconduce alla tonica. Seguono due accordi costruiti sul sesto grado, nel secondo dei quali compare un Do diesis che prelude a una semicadenza.

Il breve interludio pianistico su primo e quinto grado introduce ad un'alterazione della terza al basso non appena ricompare la melodia in corrispondenza del primo grado, si procede quindi con la sequenza quarto - quinto - primo. Nel finale è presente una coda pianistica infarcita di semicrome ed acciacature.

Questa era una canzone risalente al primo periodo dell'attività di Cottrau (1824-27), era uscita infatti nella seconda serie dei *Passatempi Musicali*. Andiamo ad esaminare adesso un brano

che ha caratteristiche, dal punto di vista dei versi, assimilabili a questo, ovvero una strofa di otto versi divisa in due blocchi di quattro, con il quarto verso sempre con una sillaba in meno dei precedenti e terminazione con parola tronca. Si tratta della canzone *La verdummarà*.

LA VERDUMMARA
Canzone di Poggioreale
DI G. COTTRAU

L. 4

N° 104 *Allegro*
CANTO
PIANO-FORTE

Te si fatta janca e rossa già lo sacco Fortu_rella ca si giovane e si
bella ne te saje fa 'mpapocchia. Ma sto ninno te vo bene e non hò che rieste
sola Fortu_rè si mari_ola non me fa chiù spante_cà Fortu_rè si mari_
ola Fortu_rè si mari_ola Fortu_rè si mari_ola non me
fa chiù spante_cà.

156 104 - 104

Dobbiamo subito evidenziare come stavolta non esista un rigo separato per il canto, ma la parte vocale è di fatto incastonata in quella della mano destra del pianoforte. Il tempo non è in ottavi ma in quarti: 2/4. Anche in questa occasione la base per la costruzione delle cellule melodiche è costituita dal singolo verso. I primi tre versi sono di otto sillabe e su ognuna di esse Cottrau vi

appone una croma seguendo in modo regolare la loro scansione. Solo sull'ultima sillaba del quarto verso, che termina con parola tronca, abbiamo una nota di durata più lunga (semiminima) posta su un tempo forte con terminazione maschile. Uno schema ritmico esattamente uguale si ripete per i quattro versi successivi della strofa. A questo punto gli ultimi due versi si ripetono, per ben tre volte il settimo e una sola volta l'ottavo. Il verso che si ripete tre volte ha andamento uguale la prima e la terza volta, ovvero procede in modo omoritmico rispetto alle sillabe, tranne nell'ultima sillaba dove è presente un breve episodio melismatico di semicrome. Nella seconda ripetizione di tale verso l'episodio melismatico viene esaltato e lo ritroviamo su tutte le sillabe pari tranne che nell'ultima. Anche nella ripetizione dell'ottavo verso viene seguito quest'ultimo schema ritmico caratterizzato dalla presenza di episodi melismatici.

Se esaminiamo le altezze notiamo cellule melodiche che si ripetono a volte in modo proprio fedele, ad esempio primo e terzo verso, così come quinto e settimo. La melodia, formata da crome, inizia in anacrusi sul secondo quarto. Siamo in tonalità di Si bemolle maggiore e si parte proprio dalla tonica. La frase sul primo verso, che è esattamente uguale a quella sul terzo, parte dalla tonica e si conclude sulla dominante; le frasi sul secondo e quarto verso iniziano entrambe sulla modale ma si concludono in modo diverso: la prima sulla tonica, la seconda sulla stessa modale di Si bemolle, passando però per due Mi naturali e per la sensibile del tono di Re minore ed effettuando chiaramente una modulazione verso quest'ultima tonalità. Alla frase successiva il Mi torna di nuovo bemolle indicando un rientro nella tonalità d'impianto. Quinto e settimo verso sono esattamente uguali dal punto di vista melodico, mentre sesto ed ottavo hanno uguale inizio (prime quattro crome) ma differiscono nel finale, concludendosi sulla modale il sesto con terminazione femminile e sulla tonica l'ottavo con terminazione maschile. La ripetizione degli ultimi due versi è costruita a due voci distanziate da una terza (episodi bivocali, a distanza però di ottava, erano presenti anche in precedenza su tutti i versi pari della strofa). Si tratta di episodi che vanno messi in relazione con l'esecuzione pianistica. Anche qui le quattro frasi si ripetono a due a due, ovvero prima frase esattamente uguale alla terza e seconda uguale alla quarta tranne il finale, che chiude sulla modale la prima volta e sulla tonica la seconda.

Dal punto di vista armonico gli spostamenti avvengono a cavallo dei versi pari: nel secondo ci si sposta su un accordo di settima di dominante per ritornare rapidamente alla tonica, nel quarto verso c'è la già indicata modulazione verso il Re minore ed il rapido rientro nel tono d'impianto. Non ci sono novità rilevanti da questo punto di vista nella seconda parte della strofa.

Interessante la coda pianistica inserita al termine del brano dove troviamo una vivace sequenza di cadenze dal quarto al primo grado (plagale con terzo grado abbassato), dal quarto grado alterato (settima di quinta specie) al primo grado e dal quinto al primo grado.

Francesco Florimo pubblica nel 1851, all'interno della raccolta *Le Popolane*, una canzone dal titolo *Forturella*, ma che non corrisponde alla canzone dall'omonimo titolo pubblicata da Guglielmo Cottrau nel 1840 all'interno del *Supplimento a' Passatempi*, ha invece il testo esattamente uguale a quello de *La verdummarà*. Il brano però, a parte il testo poetico, è realizzato da Florimo in modo abbastanza differente. Rimane comunque invariato l'impianto metrico, la scansione ritmica di base è infatti il 2/4.

The image shows two pages of a musical score. The left page is titled "FORTURELLA" and includes the name of the composer, Francesco Florimo. It features a piano introduction marked "Andantino mosso" and "PIANO-FORTE". The lyrics are in Italian. The right page continues the musical score and includes a section titled "INTERPRETAZIONE" with two columns of text. The text is in Italian and appears to be a commentary or interpretation of the lyrics.

Cottrau aveva adottato la tonalità di Si bemolle maggiore, Florimo sceglie addirittura una tonalità minore (Do minore). Nettamente diverso è anche l'andamento melodico. Sostanzialmente uguale è invece la scansione ritmica della melodia, in particolare i primi quattro versi che constano di un'ininterrotta sequenza di crome precedenti omoritmicamente rispetto alla divisione sillabica, con terminazione maschile alla fine del quarto verso. Florimo aggiunge anche un'introduzione pianistica, assente nella versione di Cottrau. La coda pianistica di Florimo riprende in parte l'introduzione ed è quindi completamente differente rispetto a quella di Cottrau la quale, infarcita di semicrome, tendeva a rendere ancora più precipitoso l'andamento della canzone.

In Florimo scompaiono anche, al momento della ripetizione degli ultimi due versi, le varianti ritmiche della melodia che in Cottrau producevano alcuni episodi melismatici. Nel complesso la canzone di Florimo conserva ancora un'unica radice comune con quella di Cottrau (a parte il testo) e tale radice è rappresentata dall'andamento omoritmico della melodia rispetto alla divisione sillabica in gran parte del brano, con terminazioni maschili alla fine delle quartine di versi ed inizio in anacrusi sul secondo quarto. Per il resto tutto cambia: titolo, modo, melodia, introduzione e coda pianistica, gestione ritmico-melodica (e del testo) della ripetizione dei due versi finali, finanche l'indicazione dell'andamento ("allegro" in Cottrau, "andantino mosso" in Florimo).

Eppure non si può dire che le due canzoni non abbiano una matrice comune. Essa è data, come detto, dall'andamento melodico omoritmico rispetto alla divisione sillabica del testo. Ciò potrebbe spingere ad aprire un complesso discorso su ciò che in una canzone è l'originale e cosa invece rappresenta una variante rispetto ad esso; se l'originale sia il frutto del lavoro di un singolo autore su cui intervengono mani successive con diverse trascrizioni, o se per lo meno la linea melodica possa avere una scaturigine casuale alla quale lavorano in modo estemporaneo - in maniera più o meno consapevole - più soggetti di varia estrazione che possono essere identificati col termine *popolo*.²⁴² Certamente è molto difficile arrivare a conclusioni definitive su un tema così articolato e vago.

Esiste un'altra canzone sulla quale si sono cimentati, come ricordato in altra parte di questo lavoro, sia Guglielmo Cottrau che Francesco Florimo: si tratta di *Raziella*, apparsa in Cottrau per la prima volta nel 1843, all'interno delle *25 Nuove canzoncine popolari napoletane*; in Florimo invece portava il titolo *A core a core*, che si rifaceva evidentemente all'incipit testuale, e che vide la luce, all'interno della raccolta *Le Montanine*, appena due anni dopo, nel 1845, quando era ancora in vita Guglielmo.

²⁴² Su questo problema cfr. G. Plenizio, *Lo core sperduto*, Guida, Napoli, 2009, pp. 11-27.

RAZIELLA

Proprietà letteraria di Teodoro Cottrau
in tutt' i Paesi

GANZONE NAPOLETANA

COMPOSTA DAL M.^o CUGLIELMO COTTRAU

N.^o 88

L. 1

Canto

Larghetto

ianbforte

A core a co-re cu Razi-el-la mi - a stava asset-
 Qui stiam la se-ra con Gra-zia-el-la mi - a ed il suo cor si -
 tato a chillo pizzo là. Lu patre a-sce-va e schitto nc'era a
 po-sa si-po-sa sul mio cor. Il pa-dre se ne va se ne va re-sta là
 Zi - a ma zitto zitto nce se po-tea par-là. La Zia fi-
 Zi - a, e pian pian si può par-lar d'a-mor. Fi-la-la

8062-88

121

(M. Pasinati inc.)

3

la - va e poco nce sen - te - va ca pe lu suonno la capo le pen
 Zi - a e par che po - co sen - ta e fi - lan - do fi - lan - do s'ad - dor -

nea. Io la ma - nel - la de Nenna mia pi - gliava che non vo
 men - ta. Io la man - pren - do a cor - si - ci - la et - la - ve

lea ma se faceva va - sa. D.C.S. Per fini
 sti - a ma poi si fa ha - ciar.

1. Con una voce che discende al core. Fila la zia, e par che poco senta.
 Su la mandola ch'io prendo a suonar. E filando filando s'addormenta.
 Cantando va questa canzon d'amore. Io la man prendo a Raziella mia.
 Angelo mio ti voglio sempre amar. Ella è restia, ma poi si fa baciar.

2. 3.

Essa cantava co'chella bella voce:
 Lu mandolino io me metteva a sonà,
 Essa diceva cantanno doce doce:
 Aniello mio io sempe l'aggio a amà.
 La Zia filava e poco nce senteva
 E pe lu suonno la capo le pennea
 Ma se n'trasatto essa - maje - se scetava
 O locco subbetto io me metteva a fa.

Ma chillo tiempo comme prieto è passato!
 Darria lo sango pe farelo tornà!
 Tanno era alliero, e mo so sbendurato
 Schitto d'arraggio, e chianto aggio a campà.
 Raziella mia Raziella me 'ngannava
 Mente d'occhiate e squase m'abbottava.
 Aje! disperato tanto me so arredutto
 Che o moro acciso o m'aggio a venneca.

122 4052 - 88

Il testo in questo caso contiene delle piccole varianti: per es. il secondo verso in Cottrau dice *stava assettato a chillo pizzo là*, in Florimo *stammo la sera a chisto pizzo ccà*. Oppure un altro verso più avanti: in Cottrau *ca pe lu suonno la capa le pennea*, in Florimo invece *e a forza de filare s'addormeva*. In quest'ultimo verso anche dal punto di vista della scansione sillabica e metrica sono registrabili delle consistenti differenze.

A CORE A CORE
Canzone popolare (Atti Sisti Anna Saitta, Attoreto)

N.º 2 Andante mosso

CANTO A core a co-re co Graziella

PIANOFORTE

mi-a Stammo la sera a echisto pizzo eca. Lo Pate asce-va e schitto ne'era

zi-a E zitto zitto se potea parla e zitto zitto se potea par.

la. La zia fi-la va, e poco ne sente-va E a forza de fi-lare s'addor-

Napoli, B. Girard e C. 1875 6241

meva. Io la ma-nel-la amenna mia pigliava, ra non volva ma se face-a va-

sa ra non vo-le a ma se fa-eva-a sa.

Essa cantava co na bella voce. La zia filava, e poco ne senteva

Lo mandolino i me metta a suona E a forza de filare s'addormenta.

Essa diceva doce, doce, doce: Io la manella amenna mia pigliava

(Bis) Aniello mio sempe te voglio ama (Bis) Ca non voleva, ma se faceva vasa.

Interpretazione
CORE A CORE

1^a Qui stiam la sera con Graziella mia
Ed il suo cor riposa sul mio cor.
Il padre se ne va, resta la zia.
E pian pianin si puo' parlar d'amor
Fila la zia, e par che poco senta
E filando filando s'addormenta.
Io la man prendo a Graziella mia.
Ella e' restia, ma poi si fa haciar.

2^a Con una voce che diseredo al core
Su la mandola ch'io prendo a suona
Cantando va questa canzon d'amore:
..Aniello mio, ti voglio sempre amar...
Fila la zia, e par che poco senta.
E filando filando s'addormenta.
Io la man prendo a Graziella mia
Ella e' restia, ma poi si fa haciar.

65 64

Ma veniamo agli aspetti musicali. Stavolta la tonalità scelta dai due autori è uguale, Si bemolle minore, così come rimane invariato il tempo, 4/4. Le due canzoni si differenziano però, sia pure in maniera non sostanziale, per le indicazioni dell'andamento: *Larghetto* in Cottrau, *Andante mosso* in Florimo.

Se andiamo a esaminare il trattamento del verso in rapporto all'andamento ritmico della parte melodica, notiamo che i primi due versi, pur contenendo delle differenze, non si allontanano nella sostanza di molto nelle due versioni. Si nota solo in Cottrau, un paio di volte, l'inserimento di semicrome che rendono meno regolare l'andamento ritmico. E' inoltre presente un disegno sulla penultima sillaba del primo verso che prevede l'appoggio in tempo forte su una nota lunga (minima), mentre l'ultima sillaba va ad iniziare sul successivo disegno di crome dei secondi due quarti della battuta, collegandosi così col secondo verso. Si tratta di un modo di procedere di Cottrau riscontrabile in altre sue canzoni (p. es a battuta 19 in *Statte bona e governate* in corrispondenza della parola *san-no*, anche se stavolta il tempo è in ottavi).



Florimo sceglie invece un andamento melodico più regolare, utilizzando solo crome e semiminime, qualche volta semiminime puntate. Sono assenti le semicrome e le minime.

Nella parte pianistica, Florimo inserisce un'introduzione ed una coda dalle caratteristiche molto simili, mentre Cottrau si limita ad una coda che consta in pratica di una lunga scala cromatica ascendente che si muove fra primo e quinto grado. Come al solito più complessi gli spostamenti armonici di Florimo che infarcisce di accordi diminuiti l'andamento del brano. Come detto si tratta di un suo tipico procedere nell'ambito di questo repertorio. Anche il disegno generale dell'accompagnamento pianistico si differenzia in modo evidente fra i due autori: Cottrau alterna un basso raddoppiato all'ottava ogni due quarti con degli accordi spezzati della mano destra, Florimo opta invece per un disegno in cui ad un basso molto regolare di semiminime fanno da contrasto degli accordi disposti in forma sincopata.

Le due canzoni, dal testo pressoché uguale, pur facendo riscontrare significative differenze dal punto di vista dell'andamento melodico, del trattamento armonico e dell'accompagnamento pianistico, rivelano sempre la comune matrice che è data da una sostanziale corrispondenza ritmica fra testo e melodia. Di fatto la versione di Florimo finisce per essere una sorta di variante di quella di Cottrau. Ascoltando la *Raziella* di Florimo risulta chiaro che l'autore ha ben in mente la versione di Cottrau della quale finisce per costituire una sorta di controcanto. La versione che è arrivata fino a noi, incisa ed eseguita in concerto da un buon numero di interpreti è infatti quella di Cottrau.

Una cosa da chiedersi è: come mai le canzoni nella versione di Cottrau sono arrivate fino a noi (sia pure spesso in forma anonima) e quelle di Florimo, pubblicate sia da Girard che da Ricordi in eleganti e musicalmente raffinate edizioni, sono scomparse dalla circolazione? Anche la melodia creata da Florimo in *La morta*, rielaborazione di *Fenesta ca lucive* di Cottrau, è stata completamente dimenticata, mentre tutti conoscono quella di Cottrau. Non può essere tutto spiegato con la maggiore semplicità nella scrittura di Cottrau rispetto agli alambicchi armonici e tecnici, sia pur eleganti, di Florimo. Forse il modo col quale Cottrau trattava la melodia finiva per toccare alcune corde particolarmente sensibili degli ascoltatori.

LA MORTA
Canzone popolare

(Alla Sig.^{ra} Irene Gapecciatro)

N.º 6

Andante sostenuto

CANTO

PIANOFORTE

Fe-ne - sta che lu -
ci - ve e mmo non lu - - - ce, Se - gno ca nen - na

Il basso legato a tempo

The image shows a musical score for a song titled 'LA MORTA', a popular song. It is numbered 'N.º 6' and is in the key of G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is 'Andante sostenuto'. The score is for voice (CANTO) and piano (PIANOFORTE). The lyrics are: 'Fe-ne - sta che lu - ci - ve e mmo non lu - - - ce, Se - gno ca nen - na'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. There are dynamic markings like 'p' and 'sf'. At the bottom, it says 'Il basso legato a tempo'.

FENESTA CHE LUCIVI E MO NON LUCI
CANZONE DI POSITANO

Edizione di Proprietà di Teodoro Cottrau
nel Regno e nell'Estero

Parole e Musica di CUGLIELMO COTTRAU

L. F. 41

N.º 77

Andantino

Pianoforte

CANTO

1^a Strofa Fenesta che luci vi e mo non lu - - ci sig'è ca Nenna mia stace ammi.
2^a Strofa Va nella chiesa sciopre lo tavu - - to vide Nennella toja conrièto.
Fine Che dorme so - la più non mi di - ra - - i o - ra dor, ma col mor - ti accom - pa -

The image shows a musical score for a song titled 'FENESTA CHE LUCIVI E MO NON LUCI', a song from Positano. It is numbered 'N.º 77' and is in the key of G major (one sharp) and 12/8 time. The tempo is 'Andantino'. The score is for voice (CANTO) and piano (Pianoforte). The lyrics are: '1^a Strofa Fenesta che luci vi e mo non lu - - ci sig'è ca Nenna mia stace ammi. 2^a Strofa Va nella chiesa sciopre lo tavu - - to vide Nennella toja conrièto. Fine Che dorme so - la più non mi di - ra - - i o - ra dor, ma col mor - ti accom - pa -'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. There are dynamic markings like 'p'. The score includes a copyright notice for Teodoro Cottrau and the publisher's name 'L. F. 41'.

Un altro motivo che ha contribuito alla diffusione, come accennato poc' anzi, è la maggiore accessibilità degli spartiti di Cottrau, alla portata a volte anche di esecutori non proprio provetti. Le case editrici cercavano di raggiungere una fetta di pubblico più ampia possibile, dunque non avevano certo scrupoli a mettere in circolo versioni semplificate, anche di molto, delle canzoni più famose.

Come detto, Ricordi ripubblicò intorno al 1853 quasi tutte le canzoni di Florimo che erano già apparse nelle edizioni Girard, senza modificarle minimamente. Nel 1859 uscirono però, sempre per Ricordi, due raccolte: la prima conteneva 12 canzoni di Florimo che erano la ristampa di brani tratti da raccolte precedenti già pubblicate da Ricordi, la seconda segnava invece un evidente cambiamento di rotta nella politica editoriale della casa riguardo la canzone napoletana con la pubblicazione di 15 canzoni di diversi autori (una sola è di Florimo, 'Ndinghe 'ndinghete 'ndinghe già) che riprendevano pari pari, in vari casi, le versioni di Guglielmo Cottrau sia per quanto riguarda il testo che la musica. Le canzoni in questione, presenti in tale raccolta, sono: *Una palomma janca*, *La festa di Piedigrotta*, *La Morta* (Fenesta che lucivi), *La Luisella*, *Raziella*, *La Ricciolella*. Ecco un esempio riguardante il brano *La festa di Piedigrotta* nelle due versioni, Girard e Ricordi:

LA FESTA DI PIEDIGROTTA
CANZONE
DI NOCERA DE' PAGANI.

Allegro con brio
CANTO
Piano Forte

Stanno per lo veci' i a la Ma-ronna i Piedi-
gro-
t-
ta. tanto acqua fresca gropa ca mino acci-
a-
mano. vanno Cosce - tella Canne - tel-
la Porziunchel n'zomance va chi

mo chipò e non se di-
ce no-
è schinudafoccare a Barbarella pove-
rel-
ta de fare spa-
ta-
zella esto-
golio de l'anno-
za.

2^a

«Ma tu nun ce può i - se mette a di-si peccerella
«La strad'è longa, sà, te può fillà de te la fà?
Io mme la fid'i fà, schitt' a ballà la tarantella,
Go castagnelle e là, trecc'a ballà, la lera là.
Donca dimme de' si, non fà sperire a Barbarella
Ga golio de retella è peo de graveda porzi'

(18) (19)

LA FESTA DI PIEDIGROTTA

N.º 5.

CANZONE DI NOCERA DE' PAGANI

CANTO.

Allegretto con brio.

f e dolce

St'anno pur'io vogli' a la Mà-ron-nai Pie-di-
 -grot - ta, e tan - to aggio a pre-gà gno pà ca mme nce ave à man-
 -nà. Nce van - no Con - ce - tel - la, Can - ne - tel - la è Por - zion-

40 # 30788 #

-chel - la, 'nzomma nce va chi mò chi pò e non se di - ce nò. E
 schit - to adda toe - ca - re a Bar - ba - rel - la po - ve - rel - - la de
 fa - ré spu - ta - zel - la esto go - lio de s'an - nos - sà.

30788 # 41

Ed ecco il frontespizio:

[Florino] Capponi 1875
 A-55
 66.11A
 vol. 27.

10



SCELTA

delle migliori ed originali

POPOLARI NAPOLETANE

(in chiave di Sol)

CON ACCOMP. DI PIANOFORTE

II.ª RACCOLTA

- 30788 N.º 1. Te voglio bene assaje.
 - 30789... 2. La Vestito. (SARMIENTO.)
 - 30790... 3. Lu Cardillo.
 - 30791... 4. Una Palomina bianca. (ad una e due voci.)
 - 30792... 5. La Fata di Rodigrotta.
 - 30793... 6. La Morta.
 - 30794... 7. Ocronella.
 - 30795... 8. La Luisa.
 - 30796... 9. La Carolina.
 - 30797... 10. Foca rossa, tira 'nterra. (LARRIOLA.)
 - 30798... 11. Rosella.
 - 30799... 12. La Tasta de la Buaghione. (COEN.)
 - 30800... 13. La Singara. (COEN.)
 - 30801... 14. Ndinghe ndinghe ndinghe giu. (a due voci. FERRI.)
 - 30802... 15. La Ricciolotta. (ad una, due e tre voci.)
- Quacun pezzo Fr. 1.25. La Raccolta completa Fr. 10.



MILANO
TITO di G. RICORDI
 Firenze, Ricordi e Sonhand. - Livorno, Ricordi, Bastelli-Rossi.



XLI

Un'altra cosa piuttosto sorprendente in questa raccolta è la pubblicazione, al numero uno, di una versione molto semplificata di *I' te voglio bene assaje* (che appare graficamente nel titolo

proprio con *I'*), con delle varianti melodiche sia rispetto alla versione di Cottrau che a quella di Florimo e con un accompagnamento pianistico facilitato e privo di qualunque fronzolo.

2

I' TE VOGLIO BENE ASSAJE
CANZONE NAPOLITANA
N. 4.

CANTO.

Andante mosso.

Nzomma songh'io lu fau - zo ap - pi - la si ma - je - - sta

ca l'arte to - ja è che - sta, lo di - co nve - re - tà: I' ja - stemmà vor -

-ri - - a lo juor - no che t'a - ma - je, i' te vo - glio be - ne assa - je, e

Second

2

B 30784 B

tu non pienz'a me, i' te vo_glio be_ne assa - je, e tu non pienz'a me.

2.
Perchè quando me vide
Te ngrife comm'a gatto?
Mennè, che t'aggio fatto
Ca no mme può vedè!
Io t'aggio amato tanto,
Se t'amo tu lo saje.
I'te voglio bene, ec.

3.
La notte tutte dormeno
E io che buò dormire,
Penanno a Nema mia
Mme sent'ascevoli.
Li quarte d'ora sonano
A uno, a duje, e tre.
I'te voglio bene, ec.

4.
Recordete lu juorno
Che stive a me becino
E te scorreano nzino
Le lacrimo accossi.
Diciste a me non chiagnere,
Ca tu lo mio sarraje.
I'te voglio bene, ec.

5.
Guardeme nfaccia e bide
Gomme song'arredutto,
Sicco pelient'e brutto,
Nennella mia, pe te.
Gusut'a filo d'uppio
Co te mme vedarraje.
I'te voglio bene, ec.

6.
Saccio ca no vuò scenere
La rara quando è scuro
Vattenne muro, muro.
Appojete neucello a me.
Tu n'ommo comm'a chisto
Addò lo trovarraje?
I'te voglio bene, ec.

7.
Quando so fatto cennere
Tanno me chiagnarrai,
Sempe addimannarraje
Nemillo mio addò t'.
Da fossa mia tu arape
E là me trovarraje.
I'te voglio bene, ec.

D.C.

B 30784 B

Non sappiamo chi sia l'autore di questa strana trascrizione del brano che ha una coda pianistica che si differenzia sia rispetto alla versione di Cottrau che a quella di Florimo. L'indicazione dell'andamento (andante mosso) si rifà a Florimo ma la tonalità (Si bemolle maggiore) è quella di Cottrau. Il testo della canzone invece si differenzia in varie parti rispetto alle altre due versioni. Parte melodica e testo sono però perfettamente uguali rispetto alla successiva versione (sempre edizioni Ricordi) curata da Vincenzo De Meglio nel primo volume de *L'eco di Napoli* (1877), cosa che potrebbe far supporre che già nella versione del 1859 di questo brano possa esserci stata qualche influenza dello stesso De Meglio.

Una tendenza alla semplificazione sembra essere comunque una costante in questa raccolta Ricordi e il fine sembra essere quello di rendere accessibile ad un numero più alto di musicisti non professionisti questo genere di canzoni.

Trascrizioni di De Meglio e stile di Teodoro

De Meglio, nell'edizione del 1877, cambia però questo brano nella parte pianistica, rispetto alla versione Ricordi del 1859. C'è un accompagnamento di terzine arpeggiate ascendenti-discendenti del tutto inedito rispetto alle tre versioni precedentemente illustrate. Varia in modo evidente anche la coda pianistica.

TE VOGLIO BENE ASSAJE
(TI VOGLIO BENE ASSAI)

cantabile espress.

CANTO

Nzommasò io lo fau - zo? ap - pi - la, si ma -
In sommatfat. so to so - no? basta, il tuo dir mo -

pp dolce legato

MODERATO

- je - sta, ca l'arte to - ja è che - sta; lo di - co mme - re - tà. l' -
- le - sta, è l'arte tua co - te - sta, e dubbio alcun non v'è! Io

a piena voce ffaten. in tempo

ja - stemmà vor - ri - a lo juor - no che t'a - maje! io te vo - glio be - ne as -
ma - le - dir vor - re - i il gior - no che t'a - maj! to ti vo - glio be - ne as -

col canto in tempo

pp dolce *ffa piacere* 39

- sa - je, e tu non pienz'a me! io te vo - glio be - ne as - sa - je, e
- sa - i e tu non pen - sia me! io ti vo - glio be - ne as - sa - i e

tu non pienz'a me!
tu non pen - sia me!

ff *sf*

d. c.

Ma vediamo un po' come lavorava De Meglio in queste sue rielaborazioni di canzoni. Prendiamo ad esempio il brano *La Carolina*. Il testo presenta, rispetto alla versione di Guglielmo Cottrau, alcune varianti nella prima strofa ma l'impianto ritmico tonale resta invariato.

LA CAROLINA
CANZONE NAPOLETANA DI CASTELLAMARE

COMPOSTA DA
GUGLIELMO COTTRAU

N° 57 L1

Allegretto

CANTO

PIANOFORTE

Aggio vi-sto na fi-glio-la ch'è na cosa assai ciancio sa bell' ac-
Ho nel co-re u-na fan-ciu-la di mo-i-ne po-co a-va-ra ca-ric-

concia e ca-ric-cio sa oh che zuc-che-ro che d'è. Quant' è bel-lo chillo.
cio-sa vi-spa e ca-ra o che zuc-che-ro è per me. Qua-r'è va-go quel suo

vi-so qu'nt' è doce chillo ri-so tu-te eri d' mpa-ra-di-so quanno
vi-so quan-t'è dol-ce il suo sor-ri-so o-e di sta-re in pa-ra-di-so quan-do

stà vi-ci-no a te quant' è bel-lo chil-lo vi-so quant' è do-ce chil-lo
sta-vi-ci-no a te Quan-t'è (sta) la quan-t'è ca-ra la sua quan-cia è bian-ca e

ri-so tu-te eri de mpara-di-so quanno sta vi-cino a te.
fi-na il suo no-me è Ca-ro il-na lo che suo-cherò è per me.

Napoli. Teodoro Cottrau 8062 - 57

2^a 2^a 4^a

De Meglio aggiunge una introduzione pianistica che riprende, in ottave, l'incipit melodico; per il resto non si discosta granché da Cottrau, limitandosi a raddoppiare il basso della mano sinistra e a togliere o aggiungere alcune note della parte accordale. Qualche volta varia il basso mettendovi la terza al posto della fondamentale (battuta 10 della melodia). E' presente anche qualche piccola variante melodica rispetto a Cottrau: p. es. a battuta 9 della melodia, dove l'ultima semicroma è un Mi ribattuto, rispetto al Re di Cottrau. La coda pianistica è invece copiata esattamente da quella di Cottrau.

LA CAROLINA

ALLEGRETTO

ff

CANTO

Ag-gio vi-sto na fi-
Ho ve-du-ta u-na fan-

pp

-gliola, bell'as-saje e grazi - o-sa, tutt'ac-concia evruc-cu-lo-sa, uh! che
-ciulla, as-sai bella e gra-zi - o-sa, tut ta l'inda ed a - mo - ro-sa, ella è un

zuc-ca-ro che d'è! Quant'è do-ce chella vocca, quant'è bello chillo
zuc-che-ro per me! Quanto è dol-ce quella boc-ca, co-me è caro il suo sor-

ri-soltu te cri-de mpa-ra-di - so quando sta vi-cino a te. Quant'è
-ri - soltu ti cre-di in pa-ra-di - so quando sta vi-ci-no a te. Quanto è

bel-lo chillo vi-so, quant'è do-ce chillo ri-soltu te cri-de mpara-
dol-ce quella boc-ca, co-me è caro il suo sor-ri - soltu ti cre-di in pa-ra-

- di - so quan-no sta vi-ci-no a te.
- di - so quan-do sta vi-ci-no a te!

08 18

Gianfranco Plenizio²⁴³ definisce De Meglio un onesto artigiano che aveva di sé un'opinione considerevole ed una non comune faccia tosta. Addirittura ritiene che fosse *'nu poco mariolo* dal punto di vista musicale, nel senso che si era appropriato con estrema disinvoltura, nella sua raccolta Ricordi, di brani di Cottrau e di Florimo senza dichiararlo, aggiungendovi magari due inutili battute di introduzione e nascondendosi dietro la dichiarazione "Trascrizione di Vincenzo De Meglio". Di un buon numero di pezzi di Cottrau però si era appropriata in precedenza, come abbiamo visto, nell'esatta versione originale, direttamente la casa Ricordi che li aveva pubblicati anonimi nella raccolta del 1859. C'è da dire che comunque, all'epoca dell'uscita di tale raccolta, nessun pezzo di Guglielmo Cottrau era stato pubblicato con l'indicazione dell'autore, solo nel 1865 Teodoro inserirà il nome di Guglielmo a fianco ai 113 brani della *Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*. Non ci sembra il caso di criminalizzare più di tanto De Meglio che sarà stato pure un onesto artigiano, ma si muoveva ormai in una nuova situazione editoriale nella quale una sorta di atteggiamento riverente verso le grandi case musicali del Nord dell'Italia aveva preso il sopravvento nei musicisti napoletani, a ciò costretti spesso da pressanti esigenze di sopravvivenza e dal continuo depauperarsi dell'editoria musicale napoletana.

Anche la casa musicale Cottrau, guidata da Teodoro, era in difficoltà. Intorno al 1865 egli pubblica, oltre alla monumentale *Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau* di cui già sappiamo, anche due raccolte di canzoni napoletane da lui composte, buona parte delle quali pubblicate in precedenza singolarmente: si tratta di *La chitarra di Friso* e *Brezze di Santa Lucia*.

Le modalità di scrittura musicale di Teodoro Cottrau sembrano rispondere, in gran parte di tale repertorio, ad uno schema abbastanza stabile che solo in rare occasioni dà l'impressione di allontanarsi un po' da una sorta di dettato formale che sembra essere alla base della costruzione dei suoi brani.

Nel suo repertorio sono privilegiate le tonalità maggiori che straripano in quasi tutti i pezzi, di rado si incontra un tono minore. Ciò è in accordo forse con la sua personalità alquanto volitiva e agitata. Le sue canzoni entrano subito nel vivo, quasi mai vi troviamo un'introduzione pianistica. E' la voce ad attaccare decisamente la melodia cui segue, quasi da questa trascinata, la parte del pianoforte. Sembra esserci una specie di intento declamatorio in molte delle canzoni, con un trattamento melodico del testo che tende ad esaltare il reale più che a rievocare sensazioni remote.

²⁴³ G. Plenizio, *Lo core sperduto*, Guida, Napoli, 2009, p. 16.

Il canto di norma entra subito nel vivo con una frase melodica molto limpida che quasi sempre viene immediatamente riaffermata tramite una ripetizione su parole diverse. Segue quindi un momento di sviluppo, durante il quale si possono registrare una certa quantità di divagazioni armoniche, e poi una conclusione. Nel finale è presente quasi sempre una coda pianistica.

Molto di rado le sue canzoni abbandonano in qualche punto questo schema fisso che sembra sotteso in modo evidente alla loro modalità di costruzione. Può capitare ad esempio che in qualche brano manchi la coda pianistica (*L'aria de lu mare, Uh! Comm'è bella oje nenna lo ghire pe mare che bà, Povero ciuccio de Cola*), o che vi sia un'introduzione (*L'aria de lu mare*), oppure che non ci sia la ripetizione della prima frase, o per lo meno che non sia così evidente (*Lo zoccolaro, Tippete tuppete tuppete*), ma lo schema di scrittura è quasi sempre rispettato pressoché alla lettera.

Prendiamo ad esempio il brano *La fata di Amalfi*, presente nella raccolta *Brezze di Santa Lucia* uscita nel 1865. Si tratta di una canzone a due voci che si muovono a distanza di terza. La tonalità è Sol maggiore e si entra subito nel vivo con le voci che attaccano in contemporanea al pianoforte. Il tempo è il classico 6/8 e l'indicazione dell'andamento riporta *andantino appassionato*.

Il testo dà l'impressione nel primo verso di voler evocare una situazione di mestizia con la frase *chiagnarrò la mia sventura*, ma Teodoro inizia con incisi melodici dall'andamento molto vivace e deciso che sembrano in contrasto col contenuto del verso. Consultando però il testo

successivo, si può notare che la scelta melodica iniziale non era poi del tutto in contrasto coi contenuti generali della canzone in cui l'innamorato tende a richiamare verso di sé l'amata (*Viene vié, regina mia, viene curre a chisto core*), per cui complessivamente il trattamento melodico finisce per risultare verosimile in rapporto al testo.

Notiamo poi che la prima frase melodica, che occupa le prime quattro battute, si ripete subito esattamente uguale su testo differente. Solo dopo tale ripetizione la musica tende ad andare verso altri lidi prima di chiudere esattamente sulla nota iniziale della melodia. Questo vale sia per la prima che per la seconda voce. Immane nel finale una coda pianistica che in questa occasione risulta infarcita di episodi cromatici. L'intera parte pianistica è costruita su doppi bicordi che tendono a mantenere un ritmo scandito e costante durante tutto il pezzo, con spostamenti armonici limitati che privilegiano i gradi di tonica e dominante.

In generale la musica di Teodoro dà l'impressione di essere molto più inquieta, saltellante e scandita rispetto a quella di Guglielmo o di Florimo. Digressioni e raffinatezze armoniche sono presenti in misura nettamente minore, mentre sembra spesso prendere il sopravvento la componente ritmica, quasi percussiva, che gioca nei brani una parte di significativo rilievo.

Conclusioni

Volendo rapidamente riassumere a grandi linee i risultati cui il lavoro di ricerca ci ha condotti ed iniziando dalle caratteristiche della bibliografia sull'argomento, si può dire che l'interesse verso gli aspetti specificamente musicologici da parte degli autori che si sono occupati di canzone napoletana risulta, nella gran parte dei casi (e anche fino a tempi abbastanza recenti), di secondaria importanza. Le partiture musicali vere e proprie solo in rari casi e fuggevolmente sono state prese in considerazione; ciò che ha avuto centralità è stato essenzialmente il testo verbale. Tant'è che autore della canzone è stato molto spesso considerato colui che ne ha scritto le parole, piuttosto che l'autore della musica. A questa prevalenza del testo verbale sugli aspetti squisitamente musicali hanno contribuito inizialmente, consapevolmente o meno, alcuni compositori. Ad esempio sul testo di *A core a core cu Raziella mia* due importanti autori dei primordi, quali Guglielmo Cottrau e Francesco Florimo, scrissero melodie lontane una dall'altra contribuendo all'affermarsi dell'idea che a caratterizzare maggiormente una determinata canzone fosse il suo testo verbale, piuttosto che la sua melodia o le sue sequenze armoniche.

Un altro aspetto venuto in risalto è la ripetizione pedissequa, in un buon numero di lavori (in alcuni casi anche di recente pubblicazione), di luoghi comuni ripresi in maniera acritica da studi precedenti. Tali luoghi comuni continuano a volte caparbiamente a rivivere nonostante già altri studi più rigorosi ne abbiano messo in luce l'inattendibilità. In tal senso ha fatto scuola e storia la falsa *copiella* della canzone *Michelemmà*, fatta circolare da Salvatore Di Giacomo, che attribuiva la composizione della stessa al pittore Salvator Rosa, facendola così risalire al Seicento. Di Giacomo era stato tratto in inganno da un'erronea interpretazione, da parte di uno studioso inglese, di alcune scritte che comparivano su alcuni antichi spartiti di canzoni che si riteneva fossero appartenuti a Salvator Rosa. In questa vicenda era anche intervenuto Benedetto Croce che in un suo scritto del 1911 aveva sbugiardato Di Giacomo, affermando esplicitamente che la copiella di *Michelemmà*, proposta in una pubblicazione a cura dello stesso Di Giacomo, era palesemente un falso. Di Giacomo ha finito per influenzare notevolmente la bibliografia successiva sulla canzone napoletana e molte delle sue affermazioni ed attribuzioni erranee (vedi per esempio l'attribuzione a Donizetti della musica di *Te voglio bene assaje*) furono riprese e riproposte in molti studi, senza adeguati riscontri critici.

Altra conseguenza dell'insufficiente grado di approfondimento in molti studi sull'argomento è che fuori del raggio dei riflettori bibliografici è spesso rimasta la figura di Guglielmo Cottrau, che ha giocato invece un ruolo determinante per l'iniziale affermazione della canzone napoletana. Il predominio tipografico della casa editrice musicale da lui diretta (Girard & C.) ha consentito la diffusione capillare delle arie napoletane, non solo nel Regno di Napoli, ma nel resto d'Italia e in Europa. Le capacità manageriali di Guglielmo Cottrau si sono rese subito palesi. Arrivato alla direzione della casa Girard, egli individuò con chiarezza nei salotti della Napoli gentilizia e borghese un potenziale bacino d'utenza per gli spartiti di musica per canto e pianoforte. Riuscì inoltre ad associare la "fame" di musica dei salotti ad un prodotto in grado di infrangere gli steccati che cristallizzavano e rendevano immobile la società napoletana dell'epoca: questo prodotto è la canzone napoletana che, con la sua lingua vernacolare ed i suoi protagonisti di estrazione popolare, contribuì alla caratterizzazione di un'anima di Napoli che prescindeva dalle barriere sociali.

I *Passatempi Musicali* di Guglielmo Cottrau – pubblicazione periodica a fascicoli - furono, senza discussioni, un successo editoriale. Già nel primo fascicolo, apparso nel 1824, oltre a "nobili" arie in lingua italiana o francese di autori anche rinomati, fecero la loro comparsa, senza nome né dell'autore del testo né dell'autore della musica, le prime dodici arie napoletane. Si è giunti ormai

ad un buon grado di certezza riguardo al fatto che sia stato Cottrau a comporre queste arie, in qualche caso attingendo altrove (popolo o altro) la scaturigine melodica.

Dopo la morte di Guglielmo Cottrau la casa Girard perse il predominio tipografico che passò, specie dopo l'unità d'Italia, nelle mani delle case milanesi (Ricordi). La perdita del predominio tipografico ebbe effetti anche su quello bibliografico e la figura di Guglielmo Cottrau, così come il ruolo da lui svolto nella prima stagione della canzone napoletana, furono spesso misconosciuti o ignorati da molti studi successivi sull'argomento. Forse una parte in questo potrebbe averla avuta, come sostenuto da qualche studioso,²⁴⁴ anche il fatto che ad aver dato la stura ad un genere musicale diventato poi quasi connotativo della napoletanità sia stato un personaggio di origine francese, e ciò poteva non riuscire molto gradito ad una certa parte di cultori di musica locali.

Altro elemento venuto alla luce è il doppio binario che, a partire all'incirca dagli anni successivi all'unità d'Italia, sembrò seguire la storia della canzone napoletana. Dopo l'unità due Napoli, con anime diverse e confliggenti, si rispecchiarono nella canzone. Un'anima era più intellettuale e fantastica ed aveva come figura di riferimento Salvatore di Giacomo; un'altra era più popolare e realistica e si riconosceva in Ferdinando Russo. La lingua di Di Giacomo sconfinava verso l'italiano, quella di Ferdinando Russo era piena dei modi di dire del popolo. A decidere questa partita diede il suo apporto Benedetto Croce che, col proprio avallo critico alla poesia digiacomiana, contribuì allo spegnimento dei riflettori sulla vita di una buona fetta della popolazione napoletana, di estrazione meno agiata, la quale non si rispecchierà più in gran parte delle canzoni che, da un certo momento in poi, diventeranno "d'autore". La figura di Di Giacomo uscì ulteriormente ingigantita da questo confronto e le sue considerazioni sulla storia della canzone rappresentarono una sorta di vangelo per la bibliografia successiva, con conseguenze non sempre positive.

E' stata avanzata poi un'ipotesi, basata su uno studio del 1959 di Jacques Chailley (*Essai sur les structures melodiques*), che individua alcune modalità di modificazione dello spazio sonoro, il cui esplicitarsi può avere elementi in comune con l'evoluzione che si manifesta nel repertorio della canzone napoletana. Nei primi concreti esempi di applicazione alle canzoni di ciò che si evince dalle teorie di Chailley, sembrano evidenziarsi dei fenomeni che possono essere in buona parte compatibili coi principi teorici dello studioso francese. Chailley combina, in relazione

²⁴⁴ Cfr. Laura Calella, *Guglielmo Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*, op. cit., p. 21.

all'evoluzione dello spazio musicale, principi di carattere fisico e forme di accettazione psicologica. Egli si occupa in prevalenza dei problemi connessi alla funzione strutturale degli intervalli melodici ed all'affermazione ed evoluzione dei modelli scalari. Alla base di tutto è posto il ciclo delle quinte affiancato ad un'interpretazione di tipo evoluzionistico del fenomeno della risonanza. I modelli scalari si evolvono attraverso la graduale affermazione di determinati suoni posti a precisi intervalli uno dall'altro. In ciò ha un ruolo importante la *coscienza* che presiede alla graduale assimilazione dei nuovi intervalli. Per fare un esempio: un nuovo suono (detto *pian*), che si presenta in mezzo a due suoni già affermati, può essere più o meno accettato dall'utilizzatore (sia questi compositore o ascoltatore), all'interno della propria coscienza soggettiva dello spazio sonoro, sulla base di un principio di *tolleranza*. Altro fattore che influisce è l'*abitudine*. I nuovi suoni si installano nella grammatica del linguaggio musicale grazie alle abitudini di ascolto. Il dubbio che permane e se tale processo risieda in territori inconsci, come sembra trasparire in alcuni passi degli scritti di Chailley – ed in tal caso si potrebbe parlare di *destino* dello spazio musicale -, o se non si tratti invece di un'evoluzione alla quale contribuisce in modo consapevole la coscienza soggettiva attraverso determinate scelte espressive.

Chailley si sofferma sui *semitoni*, considerandoli un elemento determinante per la modificazione dello spazio sonoro, dal momento che contengono le potenzialità per la deformazione di un modello la cui staticità è invece esaltata dalle note strutturali. I gradi intermedi, come i semitoni, possono finire nel campo di gravitazione dei gradi strutturali e venirne attratti (cosa che ne determina la loro scomparsa), oppure affermarsi come nuovi suoni facenti parte a pieno titolo della struttura scalare di base. In questo contesto anche gli *abbellimenti* hanno un ruolo importante. A tal proposito alcuni studi di Giovanni Piana, pur con sfumature diverse, danno l'impressione di muoversi su una linea non lontana da quella di Chailley. Piana, lavorando sulle modalità esecutive dei *raga* indiani, matura l'idea che l'*ornamentazione*, così come il *cromatismo*, deve essere trattata all'interno di una tematica che abbia di mira le categorie generali ed elementari della musica, liberando il termine da inclinazioni di senso verso esteriorità irrilevanti. C'è di fatto una chiara differenziazione fra una visione dell'ornamentazione come semplice aggiunta decorativa ed una che la considera invece quale momento centrale di concretizzazione espressiva di una prassi musicale. All'interno del repertorio di canzoni napoletane delle origini gli episodi cromatici, così come le ornamentazioni, sono frequenti. In tal senso il quadro teorico che ha come riferimento il citato lavoro di Chailley, assieme ad alcuni studi di Giovanni Piana, dà l'impressione di potersi adattare alle concrete situazioni della prassi musicale considerata.

Alcuni episodi di cromatismo presenti in alcune canzoni uscite nei *Passatempi Musicali* di Guglielmo Cottrau (*Michelemmà*, *Fenesta vascia*, e *Zi monacella*), hanno fatto emergere un'evoluzione che la partitura musicale di questi brani ha subito, attraverso la trascrizione dei revisori. Tale evoluzione può essere fatta rientrare nel quadro teorico in precedenza indicato. In particolare gli episodi cromatici e gli abbellimenti, molto frequenti nelle prime edizioni, tendono ad essere sostituiti nelle versioni più tarde da passaggi che insistono sui gradi strutturali del modello scalare di riferimento. Emerge inoltre la necessità di individuare di volta in volta, nei singoli casi, quale sia la connessione presente fra la concreta realizzazione musicale e la specifica esigenza espressiva, profonda o di superficie, che sta alla sua base.

Per ciò che attiene ai protagonisti della prima stagione della canzone, si staglia sulle altre la figura di Guglielmo Cottrau. L'importanza del personaggio in relazione al diffondersi della canzone napoletana risulta sempre più nitida oltre che per la sua capacità di dare il via a quello che può essere considerato un vero e proprio genere musicale, anche per l'abilità nel nutrirlo degli apporti di altri compositori intervenuti successivamente (Florimo, i fratelli Ricci, etc.) e per la destrezza nella gestione editoriale che può essere considerata quasi di tipo "manageriale". I quotidiani contatti con i grandi musicisti dell'epoca, in particolare operisti e cantanti, che Guglielmo Cottrau intratteneva, assieme alle relazioni approfondite con autorevoli esponenti dell'alta società napoletana (e non solo) hanno contribuito a dare dignità ad un tipo di espressione musicale che ad un certo momento divenne normale proporre (per es. nei concerti) accanto ad altre forme fino a quel momento considerate più auliche.

Altra figura di rilievo, in relazione ai primordi della canzone napoletana, fu Francesco Florimo, intimo amico del Cottrau. Le sue canzoni, inizialmente pubblicate dalla casa Girard e dallo stabilimento di Teodoro Cottrau, presero in seguito la via di Milano (Ricordi). Florimo sopravvisse di oltre quarant'anni a Guglielmo Cottrau e di quasi dieci anni a Teodoro. Rimase in pratica da solo, nell'ultima parte della sua vita, ad osservare (non tanto a gestire) gli sviluppi di un qualcosa di cui aveva in pratica presenziato alla nascita. Florimo era solo un compositore, non un editore combattivo quali erano stati Guglielmo e Teodoro Cottrau, e non poté fare altro che assistere al volgersi della canzone napoletana verso lidi forse diversi da quelli presupposti dai suoi primi fautori. Le raccolte di canzoni pubblicate da Florimo (*Le napolitane*, *Le brezze marine*, *Santa Lucia*, *Ischia e Sorrento*, *Le montanine*, *I canti della collina*) ripresero un buon numero di canzoni di Guglielmo Cottrau uscite nei *Passatempi Musicali*. Il confronto fra i modi di trattare uno stesso testo da parte dei due autori ha fatto emergere la maggiore ricercatezza e complessità di scrittura di

Florimo, i cui spartiti non erano sempre di facile approccio per i dilettanti o i principianti. Quest'ultimo aspetto contribuì probabilmente a far sì che le sue melodie venissero dopo un certo tempo dimenticate, mentre quelle di Cottrau rimasero vive fino ai nostri giorni nella memoria degli appassionati di questo genere musicale.

Anche Teodoro Cottrau fu attivo come compositore di canzoni, oltre ad aver continuato l'attività editoriale del padre. Personaggio dal carattere piuttosto irrequieto, seguì con profonda partecipazione emotiva (a volte ha avuto anche qualche ruolo) le vicende politiche della sua epoca. Nella gestione dello Stabilimento Musicale Partenopeo (nuovo nome preso dalla casa Girard) commise però alcuni errori che contribuirono a generare cattiva fama ai Cottrau. La sua comprensibile ansia di combattere la pirateria lo portò ad attribuire, scegliendo forse modalità poco diplomatiche, un gran numero di arie musicali al padre, che non aveva invece mai apposto il proprio nome alle canzoni. Dalla somma di questi comportamenti derivò la voce, diffusasi in anni successivi, secondo cui Guglielmo Cottrau si sarebbe attribuito canzoni napoletane di altri autori. La nuova situazione politica ed economico-sociale in cui Teodoro si trovò ad operare misero dopo qualche tempo in difficoltà la sua casa musicale che perse così importanza, anche a causa della concorrenza che opponevano i grandi editori del nord d'Italia. Riguardo lo stile compositivo, Teodoro tendeva a seguire nelle sue canzoni uno schema piuttosto stabile dal quale molto di rado si discostava. Nel suo repertorio prevalgono le tonalità maggiori, un trattamento melodico in cui si evidenziano a volte aspetti declamatori e un tipo di accompagnamento pianistico dove vengono privilegiate con una certa frequenza delle componenti percussive.

Infine Vincenzo De Meglio, che pubblicò per Ricordi fra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento la monumentale *Eco di Napoli* – raccolta in tre volumi di 150 canzoni napoletane -, svolse un ruolo prevalentemente di revisione e riproposizione anonima di buona parte del repertorio delle origini che, in armonia con le linee editoriali della casa musicale, perse i propri caratteri distintivi e finì in un calderone generale in cui l'aspetto commerciale, unito a quello folklorico, ebbero il sopravvento.

Bibliografia

Alla memoria del vice-ammiraglio Paolo Cottrau, nato in Napoli il 28 ottobre 1837 - morto in Roma il 23 febbraio 1896, Napoli, Tip. M. Lattes, Maggio 1896

Alla memoria di Teodoro Cottrau, A. Trani, Napoli, 1879

Allorto Riccardo, Seller Francesca., a cura di, *Canti popolari e popolareschi nelle trascrizioni dell'Ottocento*, Ricordi, Milano, 2001

Allum Percy, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Einaudi, Torino, 1975

Altamura Antonio, a cura di, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Fiorentino, Napoli, 1962

Amalfi Gaetano, *La canzone napoletana*, Priore, Napoli, 1909

Antolini Bianca Maria, a cura di, *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, ETS, Pisa, 2000

Araniti Filippo E., *Nuove acquisizioni sull'opera e sulla vita di Mauro Giuliani. Gli anni del soggiorno napoletano (1824-29)*, Regione Puglia Assessorato P. I., Barletta, 1993

Artieri Giovanni, *I posteggiatori*, Longanesi, Milano, 1961

Ballanti Maria, *La canzone napoletana*, Melfi & Gioele, Napoli, 1907

Baroni Mario, Dalmonte Rossana, Jacoboni Carlo, *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, Torino, 1999

Becker Maurizio, *La canzone napoletana*, Octavo, Firenze, 1999

Bianconi Lorenzo, Bossa Renato, a cura di, *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, «Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia», Leo S. Olschki, Firenze, 1983

Bidera Emanuele, *Passeggiata per Napoli e contorni*, Manuzio, Napoli, 1844

Bovio Libero, *Poesie e canzoni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993

Brevini Franco, a cura di, *La poesia in dialetto*, tre voll., Mondadori, Milano, 1999

Bruno Francesco, *La Scapigliatura napoletana e meridionale*, La Nuova Cultura, Napoli, 1971

Cafiero Rosa, Marino Marina, a cura di, *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del Convegno, Morcone 19-21 Aprile 1990, due voll., Jason, Reggio Calabria 1999

Cage John, *Lettera a uno sconosciuto*, Socrates, Roma 1996

Calella Laura, *Guglielmo Cottrau e l' 'invenzione' della canzone napoletana*, tesi di laurea, Facoltà di Musicologia, Univ. Di Pavia, 2003

- Candela Elena, Pupino Angelo R., a cura di, *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*, Atti del convegno, Liguori, Napoli, 2007
- Caravaglios Cesare, *Il folklore musicale in Italia*, Rispoli, Napoli, 1936
- Careri Enrico, De Martino Pier Paolo, *Studi in onore di Renato De Benedetto*, Lim, Lucca, 2005
- Careri Enrico, Scialò Pasquale, a cura di, *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lim, Lucca, 2008
- Carro Enzo, *L'Eredità di Partenope. Il cammino del canto napoletano dagli antichi rapsodi ai moderni neomelodici*, Simeoli, Napoli, 2001
- Carughi Ugo, Guida Ermanno, *Alfredo Cottrau 1839-1898*, Electa, Napoli, 2003
- Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Istit. Naz. Di studi verdiani, Parma, 2001
- Catalano Gaeta Bruna, *E. A. Mario. Leggenda e storia*, Liguori, Napoli, 1989
- Catalano Gaeta Bruna, *Musica: linguaggio universale. Con un'appendice sulla canzone napoletana*, Irace, Napoli
- Cerillo Edoardo (Lylircus), *Ricordi biografici napoletani: Guglielmo Cottrau*, Marghieri, Napoli, 1881
- Cesareo Giovanni A., a cura di, *Poesie e lettere edite e inedite di Salvator Rosa precedute dalla vita dell'autore*, 2 voll., Tipografia della Regia Università, Napoli, 1892
- Chailley Jacques, *Essai sur les structures melodiques*, in «Revue de Musicologie», XLIV, Dic. 1959
- Commis Mario, *Francesco Florimo tra Bellini e Rossini*, in «Rassegna Musicale Curci», anno LVII, n. 2, maggio 2004
- Corsi Ermanno, *Napoli Contemporanea*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995
- Costagliola Aniello, *Napoli che se ne va. Il teatro, la canzone*, Giannini, Napoli, 1918
- Costagliola Aniello, *Napoli e la sua canzone*, estratto da «Nuova Antologia», Roma, 1909
- Cottrau Guillaume, *Mélodies de Naples et ses environs, recueillies retouchées ou composées dans le style national*, Paris, chez l'Auteur, s. d.
- Croce Benedetto, *La letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari, 1948
- Croce Benedetto, *Saggi sulla letteratura italiana del '600*, Laterza, Bari, 1911
- Dahlhaus Carl, Eggebrecht Hans Heinrich, *Che cos'è la musica*, Il Mulino, Bologna, 1988

- Del Bosco Paquito, *'O sole mio. Storia della canzone più famosa del mondo*, Donzelli, Roma, 2006
- De Meglio Vincenzo, *Eco di Napoli. 150 Canzoni popolari napoletane*, tre voll., Ricordi, Milano, 2007 (ed. orig. 1877 e segg.)
- De Mura Ettore, *Enciclopedia della canzone napoletana*, tre voll., Il Torchio, Napoli, 1969
- De Mura Ettore, a cura di, *Poeti napoletani dal '600 ad oggi*, Marotta, Napoli, 1963
- De Simone Roberto, *Disordinata storia della canzone napoletana*, Valentino, Ischia, 1994
- Di Giacomo Salvatore, *La gloriosa canzone di G. Cottrau*, in «Orfeo», 10 settembre 1910
- Di Giacomo Salvatore, *Piedigrotta for ever*, Melfi e Gioele, Napoli, 1901
- Di Massa Sebastiano, *La canzone a Napoli e i suoi rapporti col canto popolare*, Rispoli, Napoli, 1939
- Di Massa Sebastiano, *Storia della canzone napoletana dal '400 al '900*, Fiorentino, Napoli, 1961
- Distilo Massimo, a cura di, *Guglielmo Cottrau, Lettere di un melomane con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, Laruffa, Reggio Cal., 2010
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino, 1985
- Donà Massimo, *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano, 2006
- Eldred Michel, *Heidegger, Holderlin & John Cage*, Semar, Roma, 2000
- Elia Piero, *La canzone napoletana*, Tip. Superstampa, Roma, 1952
- Enciclopedia della Musica*, UTET, Torino, 1996
- Fara Giulio, *L'anima musicale in Italia: la canzone del popolo*, Ausonia, Roma, 1920
- Felice Cottrau (1829-1887). Ricordo affettuoso in ricorrenza del 3° anniversario della sua morte*, Tipi Ferrante, Napoli, 1890
- Fierro Aurelio, AA.VV., *Storia della Canzone Napoletana*, Torre, Napoli, 1994
- Florimo Francesco, *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*, Lorenzo Rocco, Napoli, 1869-1871
- Florimo Francesco, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, 4 voll., Morano, Napoli, 1880-1882
- Frasca Simona, *Birds of Passages. I musicisti napoletani e New York (1895-1940)*, Lim, Lucca, 2010

- Gaeta Francesco, *Salvatore Di Giacomo*, Quattrini, Firenze, 1911
- Galasso Giuseppe, *Napoli*, Laterza, Roma-Bari, 1987
- Gallo Cristiani Attilio, *Musicisti di Calabria*, Tip. Francesco Chiappetta, Cosenza 1949
- Gargano Pietro, Cesarini Gianni, *La canzone napoletana*, Rizzoli, Milano, 1984
- Gargano Pietro, Marinelli Gioconda, *Mirna Doris, regina e Reginella. Una grande voce a difesa della canzone napoletana*, Gallina, Napoli, 2002
- Giglio Raffaele, *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Bulzoni, Roma, 1993
- Girard e C.i, *Catalogo di Musica*, G. Nobile, Napoli, 1847
- Gozza Paolo, Serravezza Antonio, *Estetica e musica*, Clueb, Bologna, 2004
- Grande Tiziana, *Catalogo dei periodici musicali delle biblioteche della Campania*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 1997
- Grano Antonio, *Malafemmena! Donne perfide nella canzone napoletana*, Intra Moenia, Napoli, 2008
- Grano Antonio, *Trattato di sociologia della Canzone Classica Napoletana*, Palladino, Campobasso, 2004
- Imperiali Andrea, Recalcati Paolo, a cura di, *La canzone napoletana. I testi immortali dell'amore e della passione nella tradizione melodica più celebre del mondo*, Vallardi, Milano, 1998
- Laforte Conrad, *Le catalogue de la chanson folklorique française, IV Chansons énumératives*, Les presses de l'Université Laval, Quebec, Canada, 1979
- Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Società Tipografica dei Classici italiani, Milano, 1804
- Le portefeuille d'un mélomane*, Annexes autographes, 63e année, 4e tome, Bureaux de la Revue Britannique, LXIII/4, 1888 ca.
- Lettres d'un mélomane pour servir de document à l'histoire musicale de Naples de 1829 à 1847*, Morano, Napoli, 1885
- Leydi Roberto, *L'altra musica*, Giunti Ricordi, Firenze, 1991
- Liguoro Mimmo, *I posteggiatori napoletani*, Newton, Roma, 1995
- Lioy Diodato, *Milano e l'esposizione del 1881*, Tip. del Commercio, Napoli, 1881
- Liperi Felice, *Storia della canzone italiana*, Rai Eri, 1999

- Macchiarella Ignazio, a cura di, *Passatempi musicali*, vol. I, Ut Orpheus, Bologna, 1999
- Macchiarella Ignazio, "I Passatempi Musicali, una fonte indiretta della musica di tradizione orale", in Cafiero R., Marino M., a cura di, *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del Convegno, Morcone 19-21 Aprile 1990, due voll., Jason, Reggio Calabria 1999, pp. 183-93
- Malato Enrico, *La poesia dialettale napoletana*, 2 voll., Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1959
- Maldacea Nicola, *Memorie di Maldacea*, Bideri, Napoli, 1933
- Mancini Franco, Gargano Pietro, *Nel segno della tradizione. Piedigrotta: i luoghi, le feste, le canzoni*, Guida, Napoli, 1991
- Marmo Marcella, *Il proletariato industriale a Napoli in età liberale*, Guida, Napoli, 1978
- Martignoni Clelia, "Per la poesia dialettale di Salvatore Di Giacomo", in E. Candela, R. Pupino, a cura di, *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*, Liguori, Napoli, 2007
- Masutto Giovanni, *Maestri di musica italiani del sec. XIX*, Cecchini, Venezia, 1884
- Mayer Karl August, *Vita popolare a Napoli nell'età romantica*, Laterza, Bari, 1948
- McGee Timothy, Rosenfeld Randall A., *The Sound of the Medieval Song. Ornamentation and Vocal Style according to the Treatises*, Clarendon Press, Oxford, 1998
- Paliotti Vittorio, *Napoletani si nasceva*, Fiorentino, Napoli, 1980
- Paliotti Vittorio, *Storia della canzone napoletana*, Newton Compton, Roma, 1992 (ed. orig. 1958)
- Palomba Salvatore, *La canzone napoletana*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli, 2001
- Passatempi Musicali*, Girard, Napoli, 1824-27
- Pellet Marcellin, *Naples contemporaine*, Parigi, 1892, trad. it. *Napoli contemporanea*, Ed. Copyright, Napoli, 1989
- Pesce Anita, *La scena dal vero per disco*, IRTEM, Roma, 2004
- Pesce Anita, *La Sirena nel solco. Origini della riproduzione sonora*, Guida, Napoli, 2005
- Pesce Anita, *Napoli a 78 giri*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 1999
- Petriccione Federico, *Piccola storia della canzone napoletana*, Messaggerie Musicali, Milano, 1959
- Piana Giovanni, *Filosofia della musica*, Guerini e Associati, Milano, 1991
- Piana Giovanni, *Il cromatismo*, <http://www.filosofia.unimi.it/piana/cromatismo/cromatismoidx.htm>

- Pironti Pasquale, *Salvatore Di Giacomo editore*, Pironti, Napoli, 1983
- Pittari Carmelo, *Storia della canzone napoletana dalle origini all'epoca d'oro*, Baldini & Castoldi Dalai, Milano, 2004
- Plastino Goffredo, *Lazzari felici: Neapolitan song and/as nostalgia*, in «Popular Music», XXVI, 2007
- Plenzio Gianfranco, *Lo core sperduto. La tradizione musicale napoletana e la canzone*, Guida, Napoli, 2009
- Privitera Massimo, “Carlo Mazza, Quagliarulo e soci. Le macchiette di Pisano e Cioffi”, in Careri E., Scialò P., a cura di, *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lim, Lucca, 2008
- Pugliese Annunziato, “Appunti per una biografia di Francesco Florimo”, in R. Cafiero e M. Marino, *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del Convegno, Morcone 19-21 Aprile 1990, Jason, Reggio Calabria 1999
- Raccolta completa delle canzoni napoletane composte da Guglielmo Cottrau*, Regio Stabilimento Musicale Partenopeo T. Cottrau, Napoli, 1865
- Ruggiero Francesco Paolo, *Narrazione delle ingiustizie, degli abusi e delle vessazioni con cui gli amministratori della città di Napoli tribolarono Teodoro Cottrau dal 1846 al 1854*, Stabil. Tipografico A. Trani, Napoli, 1877
- Russo Luigi, *Salvatore Di Giacomo*, Ricciardi, Napoli, 1921
- Scialò Pasquale, *La canzone napoletana dalle origini ai giorni nostri*, Newton Compton, Roma, 1996
- Scialò Pasquale, “Musica di piazza: i posteggiatori nell'opera di Viviani”, in Vitale M., Scafoglio D., a cura di, *La piazza nella storia: eventi, liturgie, rappresentazioni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995
- Scialò Pasquale, *Tra suoni voci e "fronne" l'anticipo del song urbano*, in «Il Mattino», Napoli, 22.3.1990
- Seller Francesca, “voce Girard-Cottrau”, in Antolini Bianca Maria, a cura di, *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, ETS, Pisa, 2000
- Seller Francesca, “Editoria musicale a Napoli: lo Stabilimento Musicale Partenopeo”, in Cafiero R., Marino M., a cura di, *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del Convegno, Morcone 19-21 Aprile 1990, due voll., Jason, Reggio Calabria 1999
- Serra Carlo, *Le funzioni della quinta nella costituzione dello spazio musicale. Jacques Chailley e la rete del discreto*, in «De Musica», Anno X, 2006
- Serra Carlo, *Morfologie dello spazio tra curvatura melodica e linearità scalare. Introduzione a "Essai sur les structures melodiques" di Jacques Chailley*, in «De Musica», Anno V, 2001

Stazio Marialuisa, “Il futuro alle spalle. Canzone napoletana fin de siècle e industria culturale”, in Careri E., Scialò P., a cura di, *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lim, Lucca, 2008

Stazio Marialuisa, *Osolemio. La canzone napoletana 1880/1914*, Bulzoni, Roma, 1991

Stazio Marialuisa, a cura di, *Piedigrotta 1895-1995*, Catalogo della mostra omonima, Progetti Museali, Roma, 1995

Tagliatela P. Gioacchino, *Cenno biografico del Maestro di Musica Vincenzo De Meglio*, Tipografia e Libreria di A. e Salv. Festa, Napoli, 1883

Tilgher Adriano, *La poesia dialettale napoletana 1880-1930*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1944

Tilgher Adriano, *Ottocento napoletano ed oltre*, a cura di Mario Vinciguerra, Montanino, Napoli, 1959

Vacca Giovanni, “Canzone e mutazione urbanistica”, in Careri E., Scialò P., *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lim, Lucca, 2008

Vacca Giovanni, *Il Vesuvio nel motore*, Manifesto Libri, Roma, 1999

Vajro Massimiliano, *Canzonette napoletane del primo Ottocento. Le origini della canzone napoletana*, Pironti, Napoli, 1954

Vajro Massimiliano, *Fenesta ca lucive: peripezie napoletane di un canto siciliano*, Pironti, Napoli, 1949

Vajro Massimiliano, *La parabola della canzone napoletana*, ENAL, Roma, 1952

Vajro Massimiliano, *Vecchie canzoni napoletane. Esposizione di copertine illustrate nel padiglione della Villa comunale*, Napoli, 1958

Vajro Massimiliano, *La canzone napoletana dalle origini all'Ottocento*, Tip. D'Agostino, Napoli, 1957

Vajro Massimiliano, *Le canzoni di Salvatore Di Giacomo*, Napoli, 1921

Venci Antonio, *La canzone napoletana nel tempo, nella letteratura, nell'arte*, Guida, Napoli, 1955

Viscardi Rosa, *CantaNapoli illustrata. Paradigmi iconografici dell'industria culturale partenopea tra Otto e Novecento*, Sigma, Napoli, 2005

Vitale Vincenzo, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli, 1983

Vizzardelli Silvia, *Filosofia della musica*, Laterza, Roma-Bari, 2006

Zanfagna M., a cura di, *Napoli: parole e musica*, Vis Radio, Napoli-Milano, 1964

Zikkurat Elio, Capuano Francesco, *Storia sociale della canzone napoletana dalle origini ai neomelodici*, Torre, Napoli, 1999

Un ringraziamento particolare ad Annie Cottrau, pronipote di Guglielmo Cottrau, che ha gentilmente messo a disposizione vari documenti, fra cui alcuni rari dagherrotipi risalenti agli anni Quaranta dell'Ottocento.

INDICE

I. Lo stato della ricerca	p.	2
Gli studi anteriori alla seconda guerra mondiale		2
Gli studi a partire dagli anni Cinquanta		14
Gli approcci più recenti		18
Conclusioni		20
II. Un'ipotesi metodologica		22
Premessa		22
Considerazioni generali sulle forme del repertorio		25
Presupposti teorici		27
III. Le figure protagoniste		33
Guillaume Cottrau		33
Théodore Cottrau		58
Francesco Florimo		66
Vincenzo De Meglio		74
IV. Formazione del repertorio		78
I primi sei fascicoli dei Passatempo Musicali		78
I fascicoli successivi		84
Le raccolte fino al 1829		86
Caratteristiche editoriali		91
Tipo di diffusione		93
Le raccolte dopo il 1829		95
Problemi di attribuzione		102
Tavole		110
V. Caratteristiche generali ed analisi del repertorio		131
I tempi e gli andamenti		131
Le tonalità e l'organico		132
Cenni sulla struttura poetica e musicale		134
Argomento e tipo di dialogo		136
Incipit, conclusione, estensione e movimento melodico		137
Un genere in formazione		138
Episodi cromatici		157
Repertori 1824-27 e 1840-47: confronti		163
Le rielaborazioni di Florimo e il trattamento dei testi		168
Le trascrizioni di De Meglio e lo stile di Teodoro		192
Conclusioni		197
Bibliografia		203