

Marica Bottaro

**LA MUSICA NEL REGNO D'ITALIA
FRA NAZIONALISMO E REGIONALISMO.
GINO MARINUZZI E RICCARDO ZANDONAI**

Abstract: Durante il Regno d'Italia si registra da parte dei compositori italiani un interesse tangibile per il repertorio musicale folklorico, che inizia a essere raccolto e talvolta inserito all'interno della musica "colta" con l'intento di celebrare l'identità nazionale. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, i musicisti fanno uso all'interno delle loro composizioni di melodie popolari regionali, che ben rappresentano il colore della specifica regione, ma le cui caratteristiche faticano a rispecchiare l'intera nazione. Il contributo presenta i casi di due compositori che hanno usufruito del patrimonio musicale della Sicilia e del Trentino all'interno delle loro composizioni: Gino Marinuzzi e Riccardo Zandonai.

Parole chiave: *musica; Riccardo Zandonai; Gino Marinuzzi; Sicilia; Trentino; nazionalismo; regionalismo.*

**BETWEEN NATIONALISM AND REGIONALISM: MUSIC IN THE KINGDOM OF ITALY,
THE CASES OF GINO MARINUZZI AND RICCARDO ZANDONAI**

Abstract: In the Kingdom of Italy one could notice a tangible interest in folk musical heritage, which began to be collected and sometimes even included into "cultivated" music in order to celebrate Italy's national identity. In most cases, though, in their compositions musicians actually used regional popular tunes which represented the colour of a specific region, but could not easily represent the whole nation. This article presents the case of two composers who made use of Sicily's and Trentino's musical heritage in their own compositions: Gino Marinuzzi and Riccardo Zandonai.

Keywords: *music; Riccardo Zandonai; Gino Marinuzzi; Sicily; Trentino; nationalism; regionalism.*

Quando si parla della storia della musica colta occidentale, fino a Ottocento inoltrato, si intende principalmente la storia della musica della Germania, dell'Austria, della Francia e, in parte, dell'Italia. È nel corso dell'Ottocento che si registra un certo cambiamento, un'apertura verso altri paesi, fra cui per esempio la Russia, la Spagna, la Boemia, la Moravia, l'Ungheria, la Norvegia e la Finlandia. Si tratta delle cosiddette "scuole nazionali". Queste "scuole nazionali" si sarebbero formate in conseguenza dell'insorgere dei movimenti nazionali (come sappiamo, tipici dell'Ottocento) e soprattutto di un sentimento di rivincita insito prevalentemente nei paesi soggetti alla dominazione straniera o considerati secondari nel panorama culturale europeo¹. L'obiettivo dei componenti di ciascuna scuola è quello di

Data di ricezione dell'articolo: 31-I-2019 / Data di accettazione dell'articolo: 20-VI-2019.

¹ Come afferma il compositore ungherese Béla Bartók, «non v'è dubbio che il primo stimolo allo studio dei canti popolari, e in genere di ogni arte popolare, sia coinciso con il risveglio del sentimento di nazionalità»:

forgiare un linguaggio musicale nazionale, con specifiche caratteristiche riferibili al loro paese, e di riscoprire e salvaguardare il repertorio musicale popolare della loro nazione. Proprio questo repertorio appartenente al folklore tradizionale, una volta riscoperto, è spesso inserito dai compositori all'interno dei loro brani di matrice "colta" col fine di evocare in musica il color locale tipico della loro terra. Come vedremo, gli stratagemmi a cui i musicisti ricorrono con la stessa finalità possono essere costituiti anche da riferimenti espliciti, nelle loro composizioni, a specifici luoghi e paesaggi della loro nazione e/o regione.

In merito alle "scuole nazionali", lo studioso Renato di Benedetto, nel volume *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento* (Di Benedetto 1991) ha intitolato la prima parte del capitolo dedicato al nazionalismo: «L'equivoco delle "scuole nazionali"». Lo studioso intende infatti evidenziare l'equivocità dell'impiego dell'etichetta «scuole nazionali» per designare i gruppi di musicisti appartenenti ai paesi esclusi, fino all'Ottocento, dal contesto elitario dei compositori tedeschi, austriaci, francesi e italiani. L'«equivoco» consta nel fatto che «non sempre le nuove culture musicali emergenti si organizzarono in vere e proprie "scuole" [...]; né sempre tali culture ebbero come fondamentale motivo ispiratore l'espressione o la ricerca di un'identità nazionale» (ivi: 183). Come precisa l'autore, «la ricerca di un'identità nazionale» spesso avviene per mezzo della rivalutazione del repertorio musicale folklorico, ma «tale ricerca è un fenomeno comune a tutta la cultura ottocentesca, anche di quei paesi alla cui musica non compete l'etichetta di "nazionale"» (*ibidem*). Anche Carl Dahlhaus individua una certa problematicità nel «ricorso al folclore [...] [per] conferire un'impronta nazionale alla musica artificiale» (Dahlhaus 1990: 42):

da un lato la musica popolare [...] è determinata e delimitata più da fattori regionali e sociali che da fattori nazionali; e il repertorio dei suonatori ambulanti consisteva in un insieme di pezzi di provenienza diversa, internazionale – al di fuori di ogni determinazione nazionale. D'altro canto la semplice citazione folcloristica [...] si è rivelata sempre insufficiente a costituire uno stile nazionale autentico in cui una nazione potesse riconoscersi. (*ibidem*)

Aggiungiamo inoltre che l'attenzione per il patrimonio musicale popolare figura fra gli interessi del movimento romantico che impregna gran parte dell'Ottocento.²

(Bartók 1997: 85). Enrico Fubini è della stessa opinione: «[nell'Ottocento vi è la] nascita di una nuova coscienza della propria identità nazionale e culturale da parte di questi popoli, sin qui tenuti ai margini dell'Europa. Non per nulla questo movimento – che diede origine alle cosiddette scuole nazionali – si sviluppò parallelamente ai movimenti risorgimentali affermatosi a partire dai primi decenni dell'Ottocento» (Fubini 2005: 210). Pertanto, la musica di carattere nazionale è di impronta più marcata negli Stati soggetti al dominio straniero; è «quasi sempre espressione di un bisogno di origine politica, che viene alla ribalta in epoche in cui si aspira all'indipendenza nazionale, in cui essa viene negata o messa in pericolo, piuttosto che nelle epoche in cui l'indipendenza è raggiunta e consolidata» (Dahlhaus 1990: 42).

² In merito al legame fra nazionalismo e Romanticismo, segnaliamo l'esistenza della *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe* (ERNiE), ideata e coordinata da Joep Leerssen. «Essa rappresenta il primo tentativo di mappare in maniera sistematica, puntuale ed esauriente l'agenda del nazionalismo culturale ottocentesco – del "lungo Ottocento" – di tutte le comunità culturali europee, e non solo»; «In particolare, come il nome stesso indica, ERNiE mira a documentare la diffusione del nazionalismo culturale sulla scia del movimento romantico» (Zantedeschi 2017: 122, 127). Francesca Zantedeschi, nell'articolo sopracitato, illustra le nozioni di «nazionalismo culturale» e di «nazionalismo romantico» esposte da Leerssen nei suoi lavori, oltre a svelare la natura e le caratteristiche di ERNiE.

Specifichiamo anche che l'attenzione ottocentesca per il patrimonio folklorico non si esaurisce con l'Ottocento: confluisce nel Novecento assumendo sfumature differenti, ma comunque mantenendo il denominatore comune della celebrazione della patria. Tale interesse, che diviene sempre più scientifico, sfocia nei primi decenni del Novecento nell'affermarsi della disciplina dell'etnomusicologia. Basti pensare, fra tutti, all'operato dei musicisti ungheresi Zoltán Kodály e Béla Bartók che, a partire dal 1906, iniziano a raccogliere i canti popolari ungheresi e di altre nazioni vicine³. Con il Novecento e con la diffusione dell'etnomusicologia non si smette tuttavia di impiegare le melodie popolari all'interno della musica "colta": il folklore diviene il mezzo attraverso cui allargare o ricostruire il sistema armonico tradizionale usando basi differenti da quelle tonali, come per esempio le scale modali, su cui solitamente si fondano i canti tradizionali⁴. Questo nuovo modo di ispirarsi alla musica popolare, nonostante funga da base teorica per l'ideazione di nuove composizioni, conserva la finalità di esibire l'esistenza di un patrimonio culturale nazionale tramite cui celebrare la madrepatria. Questa esigenza è ovviamente legata ai movimenti nazionalistici che, come sappiamo, conoscono una recrudescenza agli albori del Novecento e si spingono fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, proseguendo anche oltre⁵.

Tornando all'«equivoco delle "scuole nazionali"» di Renato di Benedetto, i casi dell'Italia durante il periodo del Regno d'Italia e della Francia sotto la Terza Repubblica, per esempio, confermano l'opinione esposta dallo studioso italiano, in quanto anche in questi paesi, in possesso già da secoli di un repertorio musicale "classico" di tutto rispetto, è possibile riscontrare il verificarsi di pratiche finalizzate alla riscoperta del patrimonio popolare. La Francia della Terza Repubblica è stata ultimamente oggetto di studi di questa tipologia, che hanno iniziato a evidenziare la considerevole quantità di brani "accademici" che accolgono fra le loro pagine melodie popolari delle regioni francesi con una finalità anche politica⁶. Nello specifico, nell'articolo «Regionalismo e nazionalismo nella musica francese della Terza Repubblica. Déodat de Séverac e Paul Ladmirault» abbiamo tentato d'illustrare come il processo di sfruttamento delle melodie folkloriche regionali all'interno delle composizioni di matrice "classica" non sia appannaggio solo dei compositori con finalità nazionaliste, come vorrebbe l'«equivoco delle "scuole nazionali"», ma anche di chi opera in direzione regionale, di chi auspica una decentralizzazione del paese e una maggior considerazione del patrimonio locale delle varie regioni francesi.

³ In merito all'attività e alla ricognizione dei canti popolari da parte di Kodály e Bartók si veda Carpitella 1997: 3.

⁴ La musica "colta" occidentale, infatti, da circa la seconda metà del secolo XVI in poi si basa sul sistema tonale e utilizza le tonalità maggiori e minori. Per quanto riguarda la modalità, nella cultura musicale occidentale furono codificati due principali sistemi modali: il primo, teorizzato da Boezio agli inizi del secolo VI sulla base della teoria musicale greca; l'altro sviluppato nel secolo IX con la formazione del repertorio gregoriano. La maggior parte della musica popolare si basa sugli antichi modi; per questo motivo l'utilizzo di canti folklorici all'interno della musica colta non può che allargare le possibilità di scrittura dei compositori, che si trovano nella posizione di poter sfruttare sia la modalità sia la tonalità.

⁵ In merito alla trasformazione che il concetto di "nazionalismo" ha subito nel Novecento segnaliamo Viroli 2001.

⁶ Fra questi abbiamo: Ellis 2018; Bottaro 2017; Branger – Teulon-Lardic 2017; Ellis 2012, 2015, 2017; Saint-Arroman 2012.

Il Regno d'Italia

Passiamo ora all'Italia, nello specifico al periodo del Regno d'Italia, che va dal 1861, con la proclamazione dell'Unità, fino al 1946, con la nascita della Repubblica Italiana. Si tratta all'incirca dello stesso periodo della Terza Repubblica francese (1870-1940). Sappiamo che durante l'Ottocento la nostra penisola è dilaniata da innumerevoli moti rivoluzionari⁷. Con il raggiungimento dell'Unità nel 1861 si arriva al coronamento del desiderio di coesione nazionale. Una volta proclamata l'Unità, però, si prospettano una serie di problemi, fra cui quello di dover fondere insieme realtà storico-linguistico-sociali completamente diverse l'una dall'altra. Pensiamo che nel 1911, a cinquant'anni dall'Unità, alla stragrande maggioranza degli italiani il sentimento di identità nazionale è ancora sconosciuto⁸. Al concetto di "Italia" corrisponde «una nazione più di nome che di fatto»; la soluzione al problema posto da Massimo D'Azeglio di «*fare gli italiani*» è ancora lontana (Colarizi 2000: 6). La frammentazione territoriale della penisola ha creato dislivelli enormi fra i suoi abitanti. Il processo di unificazione non può che essere lungo e complesso⁹, anche per motivi prettamente pragmatici:

La patria è parola ancora vuota di significato per milioni e milioni di sudditi che rimangono impermeabili alla diffusione di una cultura nazionale, anche per ostacoli oggettivi, l'analfabetismo [...] e la lingua. Nelle cento Italie dei dialetti non si parla ancora l'italiano, che esiste solo come linguaggio colto dei libri, assunto a lingua ufficiale, insegnato nelle scuole e parlato da una minoranza dei cittadini in pubblico. (ivi: 7-8)

Come afferma Mario Isnenghi, per via di questi «ostacoli oggettivi», nei cinquant'anni seguenti l'Unità «non c'è in Italia [...] una *grande arte*» (Isnenghi 1998: 69). Per esempio, a differenza di una nazione come la Russia (in cui si forma una narrativa che è espressione della comunità), i primi scrittori dell'Italia unita promuovono la dimensione "provinciale" (si veda il Verismo per la Sicilia) (ivi: pp. 69-70). In sostanza, «si è diventati e magari ci si riconosce come *Italiani*, non senza talvolta aperture alla grande cultura europea, ma lo si è da Toscani, Siciliani, Veneti, Lombardi» (ivi: p. 70).

⁷ Nel corso dell'Ottocento il sentimento patriottico dilaga anche nel teatro d'opera; si pensi, in particolare, alla produzione di Giuseppe Verdi, che ha l'intento di infiammare il cuore degli italiani e di incoraggiarli alla battaglia per l'indipendenza e per l'Unità del paese. Le opere di Verdi riescono, già prima dell'unificazione, nell'arduo compito di proporre un linguaggio "italiano" che sia in grado di unire realtà locali e classi sociali differenti basandosi sul comune intento della lotta per la liberazione e per l'unione. In questo contesto, però, non è l'impiego del folklore locale a infondere un sapore di italianità alla produzione verdiana, ma la scelta di particolari soggetti storici e l'uso di specifici artifici compositivi, come per esempio brani di carattere marziale/celebrativo, con il dispiego assai frequente delle fortunate formule degli "squilli di tromba" inneggianti alla battaglia. Si tratta di veri e propri «*topoi* operistici patriottici» (Guarnieri Corazzol 2013: 45). A proposito della funzione identitaria del teatro d'opera italiano ottocentesco si vedano: Sorba 2001, 2015; Scannapieco 2008.

⁸ In merito alla situazione musicale italiana intorno al 1911, si veda il volume dedicato specificamente a questa annata dalla Società Italiana di Musicologia, Antolini 2014.

⁹ Sulle difficoltà incontrate nella definizione dello Stato italiano legate soprattutto alla "conformazione" regionale della nazione si vedano le numerose pubblicazioni di Stefano Cavazza, in particolare Cavazza 2012.

La classe politica attua un insieme di provvedimenti per tentare di porre rimedio alla problematica situazione italiana, tra cui anche una serie di leggi sull'istruzione scolastica obbligatoria¹⁰. Nelle scuole – fra l'altro come in Francia – uno dei mezzi tramite cui si mira al rafforzamento dell'identità italiana è la musica. In particolare, nella scuola materna come nella scuola elementare si pratica molto il canto corale, in genere associato al canto popolare. La finalità è quindi palesemente identitaria, in quanto si usano le melodie autoctone per mantenere in vita il patrimonio folklorico italiano e per infondere nei giovani il senso di appartenenza a una nazione comune. Agli albori del Novecento «i canti folclorici erano interpretati come genuina espressione del popolo e in un'epoca in cui le tendenze nazionaliste trovavano terreno fertile anche la canzone popolare poteva godere di una particolare considerazione» (Sità 2014: 198-199).

Molti fra gli intellettuali dell'epoca concorrono alla causa dell'unificazione culturale tramite la realizzazione di prodotti che mirano a incarnare il vero spirito italiano¹¹. In questo periodo, in Italia, infatti, si usano spesso le melodie popolari locali per infondere alla musica un'"aura" italiana; si procede altresì alla riscoperta dei canti folklorici e talvolta alla loro immissione nel repertorio della musica "colta", proprio come in Francia¹². I compositori che fanno uso dei canti popolari si appoggiano solitamente a un tipo di produzione strettamente locale, o meglio, regionale. In altre parole, tentano di costruire l'italianità musicale tramite i particolarismi delle singole regioni italiane, che bene esprimono il colore della specifica zona presa in esame, ma che faticano a rappresentare l'Italia intera¹³.

¹⁰ Riportiamo le leggi susseguitesi nell'arco di circa un cinquantennio: Legge Casati (1859); Legge Coppino (1877); Legge Orlando (1904); Legge Danadeo-Credaro (1911). Isnenghi precisa infatti che «occorre comprendere i bisogni e le preoccupazioni di quegli organizzatori politici e culturali che [...] si attendevano che anche la letteratura e l'arte, a modo loro, si iscrivessero al "partito dell'unificazione": contribuissero cioè a "fare gli italiani", come la scuola o l'Esercito» (*ivi*: 71).

¹¹ Riguardo al dibattito sul nazionalismo musicale di questo periodo storico segnaliamo la dissertazione dottorale di Vitzthum (2008).

¹² Fra i numerosi musicisti italiani che fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento si sono adoperati per la rivalutazione del patrimonio musicale locale o che l'hanno impiegato nelle loro composizioni vi sono Francesco Balilla Pratella, Francesco Paolo Frontini, Gavino Gabriel, Giulio Fara, Adolfo Gandino, Guglielmo Zuelli, Giuseppe Mulè, Leone Sinigaglia, Vincenzo Tommasini, Franco Alfano, Alberto Favara, Gino Marinuzzi, Alfredo Casella, Riccardo Zandonai. È da notare che in tutti questi casi, il ricorso al repertorio popolare è sempre strettamente rappresentativo di una singola regione, mai dell'Italia nel suo insieme. In merito all'operato di alcuni di questi compositori si vedano: Zanetti (1985: 198-202); Nicolodi (1982: 211-212). Per approfondire la natura del differente «folclorismo» dei compositori sopracitati si veda Carpitella (1978: 207-239). Per approfondire l'interesse per il folklore locale fiorito su suolo italiano nel corso del Regno d'Italia si vedano ancora una volta le pubblicazioni di Stefano Cavazza, fra cui Cavazza 1995). A riprova dell'inclinazione nazionalista dei compositori del periodo, ricordiamo inoltre che «con il concerto del 16 marzo 1917 si apre nella Sala Accademica di S. Cecilia la prima serie di appuntamenti settimanali organizzati dalla neo "Società Nazionale di Musica" (S.N.M.), ribattezzata poco dopo Società Italiana di Musica Moderna (S.I.M.M.), che comprendono lavori noti ed inediti di compositori italiani e numerose opere straniere. Le due importanti stagioni concertistiche (1917 e 1918) promosse dalla Società, che ricordiamo era nata su iniziativa di Casella, Respighi, Tommasini, Gui, Pizzetti e Perinello con la presidenza del Conte di S. Martino, si inseriscono in un ambiente musicale in grande fermento e intriso di tensioni nazionaliste, all'interno del quale non risulta facile, dato il clima poco favorevole agli esterofilismi, promuovere quel confronto critico tra esperienze italiane ed avanguardie europee, ritenuto da Casella necessario al rinnovamento della musica italiana» (Colajanni 1992: 202-203).

¹³ Sulle pagine della rivista «La Voce», a partire dal 1909, si è sviluppato un ampio dibattito sul tema delle dinamiche di costruzione identitaria; leggendo gli articoli di Prezzolini, Monti e altri, è possibile verificare l'idea

Sottolineavamo sopra che in particolare nei paesi oppressi dalla dominazione straniera o comunque in quelli che non hanno mai avuto un certo peso politico e/o culturale si sviluppa un linguaggio musicale nazionale basato sull'impiego del folklore locale. A questo proposito, sappiamo che fino a Ottocento inoltrato nel Nord d'Italia l'area lombardo-veneta è ancora occupata dagli Asburgo. Inoltre, il paese è diviso fino alla proclamazione dell'Unità; d'altra parte, non dimentichiamo che l'Italia possiede già da tempo un suo caratteristico patrimonio musicale: il melodramma. Quella della penisola italiana è dunque una situazione anomala: nonostante l'occupazione straniera e l'assenza di uno Stato unitario, l'opera italiana occupa da tempo un posto di un certo prestigio all'interno della produzione europea, a fianco della Francia, dell'Austria e della Germania.

La Sicilia di Marinuzzi¹⁴

Concentriamoci ora sul Sud del paese, sulla Sicilia. Gino Marinuzzi nasce il 28 marzo 1882 a Palermo e muore a Milano il 17 agosto 1945. Studia presso il Conservatorio di Palermo diretto da Guglielmo Zuelli. Al termine degli studi, Marinuzzi inizia una splendida carriera di direttore d'orchestra e si dedica anche alla composizione, realizzando sia opere teatrali sia musica strumentale¹⁵. Alcune delle partiture orchestrali di Marinuzzi, come *Suite siciliana* e *Sicania*, condividono il riferimento alle melodie di matrice siciliana. Il compositore ritiene infatti che l'antico patrimonio locale possa costituire una risorsa per rinnovare il sistema linguistico basato sulla tonalità, tramite l'impiego di scale modali o comunque extra-occidentali che possano contribuire a costruire un nuovo sistema armonico¹⁶.

Marinuzzi vuole rivendicare la provenienza tutta italiana della sua musica¹⁷, ma lo fa tramite melodie che non rispecchiano l'Italia intera, bensì solo la sua regione natale. D'altronde, non poteva fare altrimenti. Abbiamo accennato prima al fatto che la nostra penisola soffrisse fino a tarda età la sua frammentazione; è quindi impossibile che si costituis-

che la costruzione dell'identità nazionale potesse essere propiziata da un confronto dialettico fra le molteplici culture regionali – che di conseguenza dovevano essere adeguatamente conosciute e valorizzate anche attraverso il recupero del folklore locale. A questo proposito rimandiamo a Prezzolini 1974.

¹⁴ In Bottaro 2019 è stato effettuato uno studio più approfondito su questo soggetto, con un'analisi musicale accurata delle partiture *Suite siciliana* e *Sicania* di Marinuzzi.

¹⁵ Sulla vita e sulla produzione di Marinuzzi si vedano: Pierotti Cei 1982; la voce non firmata *Gino Marinuzzi* (1988); Selvini 1994; Pierotti Cei – Gualerzi – Gualerzi (1995); *Gino Marinuzzi. Biografia del grande direttore d'orchestra* <www.ginomarinuzzi.it/biografia.php>.

¹⁶ In una lettera del 12 maggio 1911 indirizzata ai genitori, Marinuzzi rivela la propria opinione in proposito: «Io credo di poter oggi stabilire che non è vero che le fonti melodiche siano esaurite e che bisogna ricorrere alla sola armonia, ma invece si può ancora creare delle melodie che a orecchio moderno sembrino originali, solo esse bisogna cercarle nei modi e nelle scale antiche, greche o indiane!» (cit. in Pierotti Cei – Gualerzi – Gualerzi 1995: 151).

¹⁷ Lo stesso Marinuzzi, nel dialogo fittizio *Alle sorgenti. Dialogo più o meno interessante tra un "forte dilettante di musica" e un passatista* (pubblicato ne *La Riforma Teatrale*, Milano, n. 7, 21-III-1916), difende la produzione sinfonica propria e dei suoi contemporanei italiani: «Se non sbaglio v'è dell'altro e più recente...la suite e la sinfonia d'Alfano, la suite di de Sabata, le sinfonie del silenzio e della morte del Malipiero, diverse composizioni di Zandonai, di Respighi, di Casella, di Pizzetti, di Perinello, le mie rapsodie siciliane ed altre composizioni di eccellenti giovanissimi autori che mi pare meritino l'onore di tener compagnia a tutti quegli altri stranieri» (Marinuzzi G., «Alle sorgenti», cit. in Pierotti Cei 1994: 53).

se una tradizione musicale popolare comune a tutta la nazione, dato il ritardo con cui questa si è formata. Nell'arte italiana postunitaria, in sostanza, si oscilla fra color locale regionale e identità nazionale. Come abbiamo già accennato, infatti, Marinuzzi non è l'unico musicista a mettere in atto questo tipo di operazione: il numero di compositori italiani che dispiegano melodie regionali all'interno della musica "colta" per ribadire la provenienza italica dei loro brani è notevole.

A influenzare Marinuzzi durante i suoi anni di formazione è in particolare uno dei suoi insegnanti di Conservatorio: Alberto Favara. Nato a Salemi, in provincia di Trapani, nel 1863, Favara è compositore, docente ed etnomusicologo¹⁸. La pubblicazione più importante di Favara è costituita dai due volumi *Canti della terra e del mare di Sicilia* (del 1907 e del 1921), nati in seguito a una certosina ricerca e raccolta su territorio siciliano dei canti popolari. A completare la raccolta dei *Canti* farà seguito, postumo, nel 1957, a cura di Ottavio Tiby, il *Corpus di musiche popolari siciliane*, in cui sono contenute tutte le melodie trascritte da Favara nell'isola siciliana (Favara 1907, 1921, 1957). L'operazione di Favara di trascrizione dei canti siciliani risulta di fondamentale importanza, poiché influenza molti musicisti del periodo, in particolare i suoi allievi, tra cui Marinuzzi¹⁹. *Suite siciliana* e *Sicania* di Marinuzzi attingono infatti direttamente o indirettamente dal primo volume dei *Canti della terra e del mare di Sicilia* di Favara, pubblicato nel 1907.

Forniamo alcuni dettagli sulla seconda partitura di Marinuzzi sopracitata. *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* inizia a essere elaborato nel 1909, viene dato alle stampe da Ricordi nel 1912 e viene eseguito per la prima volta, sotto la direzione del compositore stesso, il 16 marzo 1913 all'Augusteo di Roma. Si tratta di un brano finalizzato a celebrare i suoni, i colori e la storia della regione natia del compositore²⁰. Marinuzzi sceglie alcuni canti popolari siciliani e li "travasa" nelle pagine della sua partitura. È il compositore stesso a esplicitare questo procedimento, sia specificandolo nel titolo della partitura sia allegando nel programma di sala l'esatta indicazione delle melodie siciliane a cui fa riferimento.

¹⁸ Per approfondire la vita e l'attività di Favara si vedano: voce non firmata «Alberto Favara Mistretta» (1988), *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara* (1971); Balata 1995.

¹⁹ Fra gli allievi abbiamo Giuseppe Mulè con *Sicilia canora* (1917) e Gino Marinuzzi con *Suite siciliana* (1910) e *Sicania* (1912), ma anche Alfredo Casella con la rapsodia *Italia* (1909) e la commedia coreografica *La giara* (1924). Per approfondire questo argomento si veda *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara* (1971: 43-44). In merito all'attenzione di Casella per il patrimonio folklorico si veda Calabretto 2000.

²⁰ «*Sicania*» è il termine con cui in età antica si designava la parte centro-meridionale dell'isola, in cui era stanziata la popolazione dei sicani, antico popolo della Sicilia.

Melodie siciliane riportate nel programma di sala per il concerto del 16 marzo 1913, Teatro Augusteo, Roma.

Alcuni temi presenti nella partitura sono infatti direttamente riconducibili a quelli contenuti nella raccolta di Favara, sebbene vi siano alcune incongruenze geografiche fra le indicazioni di Marinuzzi nel programma di sala e il volume di Favara.

Sicania è costituita da un unico grande Poema sinfonico segmentato in più sezioni. Il brano si apre con un'introduzione rapsodica in cui compare la *Canzone di gelosia*, di carattere appassionato e disperato. Marinuzzi nel programma di sala specifica che la *Canzone di gelosia* proviene dalla provincia di Palermo; nel primo volume dei *Canti* di Favara il medesimo tema appare invece al n. 6, *Nota di li lavannàri. Modo delle lavandaie*, di Salemi, in provincia di Trapani. Di seguito compaiono le sezioni A, B e C della *Canzone a ballo* di provenienza palermitana, di carattere gaio e spensierato. Per quanto riguarda la *Canzone a ballo*, essa è riferibile al n. 15, *Carnascialata dei Pulcinelli* (di Palermo) del primo volume dei *Canti* di Favara. Più tardi compare il *Contrasto d'amore* di Termini Imerese. Si rifà al n. 14, *Contrastu* (di Ter-

mini Imerese) del vol. I dei *Canti* di Favara. Segue il quarto tema, il *Brindisi dei Marinai di Trapani*. La melodia del *Brindisi* è tratta dal n. 22, *Brindisi di Marinai* (Trapani), del primo volume dei *Canti* di Favara. A un certo punto, la ragnatela tematica tessuta da Marinuzzi subisce una battuta d'arresto.

Entriamo infatti nel Lento in cui fa il suo teatrale ingresso il saxofono tenore.

The image displays a page of a musical score, numbered 47 in the top right corner. The score is for a symphonic work, likely an opera or ballet, and is marked *LENTO* (Lento) at the top left. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems of staves.

First System:

- Fl.** (Flute): *pp* (pianissimo).
- C. Ing.** (Clarinet in G): *pp*.
- Sax. ten.** (Tenor Saxophone): *p con grande espress.* (piano with great expression). An annotation above the staff reads "In sostituzione del saxofono" (In substitution of the saxophone).
- Cl. in La** (Clarinet in B-flat): *pp*.
- Cl. in E** (Clarinet in F): *pp*.
- Fag.** (Bassoon): *pp*.
- Sarr.** (Soprano Saxophone): *pp*.
- 1^o e 3^o Corni** (Horn 1 and 3): *p con espress.* (piano with expression). An annotation above the staff reads "Via le sordine" (Remove mutes).
- 4^o Corni** (Horn 4): *p*.
- Timp.** (Timpani): *pp*.
- Cassa** (Cymbals): *pp*.
- Arpa 1^a** (Harp 1): *p*.
- Arpa 2^a** (Harp 2): *p*.
- Viol.** (Violins): *p*.
- Viole** (Violas): *div. p* (divisi, piano).
- V. celli** (Violoncelli): *div. p* (divisi, piano).
- C. bassi** (Contrabassi): *p*.

Second System:

- Fl.** (Flute): *pp*.
- C. Ing.** (Clarinet in G): *pp*.
- Sax. ten.** (Tenor Saxophone): *pp*.
- Cl. in La** (Clarinet in B-flat): *pp*.
- Fag.** (Bassoon): *pp*.
- Tambello** (Tambourine): *pp*.
- Arpa 1^a** (Harp 1): *p*.
- Arpa 2^a** (Harp 2): *p*.
- Viol.** (Violins): *p*.
- Viole** (Violas): *p*.
- V. celli** (Violoncelli): *pizz.* (pizzicato).
- C. bassi** (Contrabassi): *p*.

Additional annotations in the second system include "Cambiare il fa grave in mi ed il la in fa grave" (Change the low F to E and the low A to F) and "Via le sordine" (Remove mutes). The score concludes with the number 113722 at the bottom center.

Marinuzzi G. (1912), *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* (partitura), Ricordi, Milano, pp. 47-48. Nelle pagine della partitura qui riportate il saxofono tenore canta la sua melodia, accompagnato dalle arpe per semicrome, con l'appoggio isolato degli archi e di talune brevi cellule tematiche degli altri fiati, con delle piccole sottolineature del tamburello e della grancassa. Il tema esposto dal saxofono è l'ultimo dei canti popolari segnalati nel programma di sala da Marinuzzi: il *Canto del carrettiere*, di origine catanese.

Il tema esposto dal tenore è l'ultimo dei canti popolari segnalati da Marinuzzi: il *Canto del carrettiere*, di origine catanese. Troviamo alcune somiglianze con questo motivo popolare nel canto n. 11, *A la Vicariòta. Modo della Vicarià, antiche prigioni di Palermo*, del primo volume dei *Canti* di Favara. Tramite la consultazione del *Corpus* curato da Tiby scopriamo che con il termine *Vicariòta* si fa riferimento a una versione della *Furnarisca*, la cadenza dei fondachi di Palermo, dove si incontravano tutti i carrettieri. Questo canto era diffuso in tutta la Sicilia; è assai probabile, dunque, che Marinuzzi abbia avuto modo di ascoltarlo a Catania. Nel saggio *Canti e leggende della Conca d'oro* Favara specifica inoltre che il canto dei carrettieri farebbe riferimento a una tragica storia d'amore in cui una giovane ragazza canta sul corpo senza vita del suo innamorato²¹.

Nel resto del brano, in cui compaiono ancora diverse sezioni, il materiale folklorico si ripresenta più e più volte, dando spesso vita a intrecci contrappuntistici. I motivi popolari dunque vengono prima esposti singolarmente, e a seguire sono trattati come materiale tematico che è possibile citare, variare e combinare con altri elementi melodici. Tramite la citazione di melodie originali della popolazione siciliana traspare quindi l'interesse filologico di Marinuzzi nei confronti del repertorio regionale, oltre il desiderio di evocare il color locale della sua terra.

Il Trentino di Zandonai

Passiamo ora dal sole rovente della Sicilia di Marinuzzi al paesaggio montano del Trentino di Riccardo Zandonai. Si tratta pertanto di due compositori situati agli estremi geografici della nostra penisola. Riccardo Zandonai nasce il 28 maggio 1883 a Sacco di Rovereto, e muore a Trebbiantico, nelle Marche, il 5 giugno 1944. Trascorre l'infanzia prevalentemente a Rovereto, dove viene affidato al maestro Vincenzo Gianferrari. Dalle mani di Gianferrari il giovane Zandonai passa nel 1899 in quelle del celebre compositore Pietro Mascagni, al Liceo Musicale di Pesaro, dove ottiene il diploma di Composizione nel 1902. Uscito dalle mura del Liceo pesarese, inizia la sua carriera di compositore, che lo vede autore di numerose opere, tra cui la più celebre è *Francesca da Rimini* (1914)²².

Zandonai si interessa però anche alla musica strumentale²³. È in particolare intorno agli anni Trenta del Novecento che si acuisce nel compositore l'interesse verso l'ambito orchestrale. Appartengono a questo periodo infatti composizioni quali *Ballata eroica* (1929), *Fra gli alberghi delle Dolomiti* (1929), *Quadri di Segantini* (1930-1931), *Il flauto notturno* (1932), *Concerto andaluso* (1934), *Spleen* (1934), e *Rapsodia trentina* (1936). Da alcuni titoli di brani composti in questo periodo è possibile notare una certa propensione di Zandonai a immortalare le bellezze naturali del Trentino. Ciò dimostra il forte legame che Zandonai mantiene

²¹ A questo proposito si veda Favara 1959: 58-59.

²² Sulla vita e sulla produzione di Zandonai si vedano: Tarquini Bonajuti 1951; Bassi 1982; Cagnoli 1977; Busi 1988: 582; Cescotti 1999; Chiesa 1984; Cescotti 2012; Cescotti – Comisso 2013; Fortunato – Comisso 2017.

²³ A questo proposito si vedano: Grossato 2002; Becherini 1957: 92; Bassi 1984; Summer 1995.

con la sua regione, malgrado già da fine Ottocento viva per la maggior parte del tempo lontano dal Trentino (Zandonai fissa infatti la sua nuova dimora a Pesaro)²⁴. Fra l'altro, è impossibile slegare l'immagine di una regione come il Trentino dal paesaggio montano: il Trentino e la natura sono due elementi inseparabili. È quindi inevitabile che, quando Zandonai vuole far riferimento alla sua patria, citi le sue montagne.

Ma la rappresentazione dei paesaggi della terra natale in musica è anche un mezzo tramite il quale il musicista può esaltare le bellezze dell'Italia, in un momento storico in cui l'ideologia nazionalista è pressoché implicita nella produzione dei compositori italiani. Il paesaggio alpino italiano può fungere da elemento distintivo dell'italianità: immortalando la natura autoctona si celebra la madrepatria. Infatti, Zandonai vuole celebrare la sua nazione²⁵, ma lo fa per mezzo della pittoresca evocazione dei paesaggi della sua regione natia. Per di più, trattandosi del Trentino, si fa riferimento a un territorio *sui generis* rispetto agli altri, per via della sua tormentata attribuzione che si risolverà solo al termine della Prima Guerra Mondiale²⁶.

Sofferamoci ora su una delle partiture di Zandonai che fa riferimento al paesaggio trentino: *Quadri di Segantini*. Il brano inizia a essere elaborato dal compositore negli ultimi mesi del 1930, viene completato il 17 dicembre e orchestrato durante la primavera del 1931. La partitura viene pubblicata da Ricordi nel dicembre dello stesso anno; la prima avviene il 27 dicembre 1931 presso il Teatro Augusteo di Roma, con la direzione dello stesso Zandonai.²⁷ Il riferimento extra-musicale del pezzo è lampante: si tratta di alcune delle tele del pittore trentino Giovanni Segantini, che Zandonai ci ripropone in musica. Il brano è in-

²⁴ Questa inclinazione di Zandonai per la rappresentazione della natura trentina in musica è risaputa: «Da questo germe spirituale [la facoltà di osservazione e l'amore della natura] son nate forse le migliori opere strumentali, e da esso si è irradiato anche nelle opere teatrali il vivo senso naturalistico fatto poesia e musica [...] L'amore della natura e specialmente la passione per i suoi monti dell'Alto Adige hanno ispirato al Maestro roveretano le pagine più significative e che meritano di non essere dimenticate [...] E la nostalgia delle sue montagne trovava la sua libera espressione nelle note musicali» (Damerini 1954: 19).

²⁵ Zandonai stesso aveva espresso la sua volontà di realizzare della musica prettamente italiana, libera da influenze straniere: «...ho un'ammirazione altissima per Wagner, che ha veramente delle pagine meravigliose. Ma nonostante questo ho sempre cercato che la mia musica fosse italiana, profondamente italiana...» (cit. in Bassi 1982: 28).

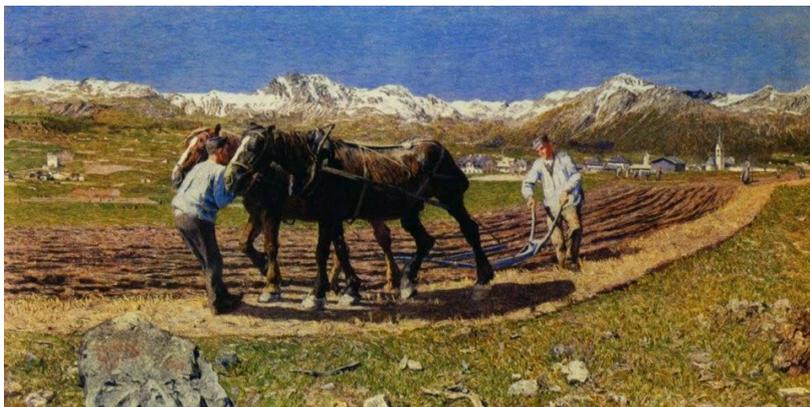
²⁶ Fino al 1919, quando finalmente veniva stilato il Trattato di Saint-Germain-en-Laye che sanciva l'annessione dei due territori al Regno d'Italia, sia il Trentino sia l'Alto Adige erano sotto dominazione asburgica. Alla proclamazione dell'Unità d'Italia, nel 1861, non si era riusciti infatti a ottenere il controllo del Trentino-Alto Adige, che era rimasto pertanto un possedimento austriaco. Stessa cosa dicasi per la Terza Guerra d'Indipendenza: nonostante la vittoria italiana di Bezzecca, il territorio era rimasto asburgico; il Veneto e parte del Friuli, nella stessa occasione, venivano invece annessi al Regno d'Italia. Ciò aveva inevitabilmente provocato presso gli italiani un senso di unificazione "incompleta", sentimento che, di conseguenza, era sfociato nell'irredentismo. Precisiamo inoltre che in un territorio soggetto alla dominazione straniera è naturale che si sviluppi un repertorio locale molto sentito, con la finalità di preservare la propria storia nonostante l'occupazione straniera e di proclamare poi, in seguito al raggiungimento dell'indipendenza, la propria identità. Per di più, pensiamo al contesto accidentato delle montagne, delle Alpi, del confine, dell'estremo geografico settentrionale della penisola, caratteristica che deve aver sicuramente influito sulla costituzione di un patrimonio locale *sui generis* e isolato rispetto ai territori più a sud della regione presa in esame. Tornando a Zandonai, il compositore, suddito austriaco, si era schierato in favore dell'annessione del Trentino al Regno e si era rifiutato di rispondere alla chiamata asburgica alle armi. Infatti, «[...] per la sua attività in favore dell'annessione del Trentino all'Italia, durante la Prima Guerra Mondiale fu accusato dall'Austria di diserzione e condannato (1916) alla confisca dei beni» (Bussi 1988: 582).

²⁷ Per tutti questi dati si veda Cescotti 1999: 541-542).

dicato da Zandonai sotto la dicitura «Poema sinfonico» ed è suddiviso in quattro movimenti, ciascuno fornito di una didascalia redatta dall'amico e critico musicale Nicola D'Atri: 1. *L'aratura* 2. *Idillio* 3. *Ritorno al paese natio* 4. *Meriggio*²⁸.

L'affinità del musicista con il pittore è evidente, in quanto entrambi ispirati dal tema della natura, delle montagne²⁹. È bene precisare, tuttavia, che le montagne di Segantini non sono le stesse montagne di Zandonai: scrutando i quadri del pittore, Zandonai pensa alle sue Dolomiti, mentre Segantini ritrae i paesaggi dell'Engadina, valle di montagna nel cantone dei Grigioni, in Svizzera. Ascoltando il poema sinfonico del musicista trentino veniamo quindi trasportati nelle Dolomiti nonostante il riferimento extra-musicale visivo sia localizzato in Svizzera³⁰. Per Zandonai l'identificazione con i quadri avviene tramite l'"oggetto montagna": poco importa che sia trentina o meno.

Il primo movimento, *L'aratura*, intende celebrare una natura allo stesso tempo gaia e solenne. Ispirandosi al quadro di Segantini, Zandonai cerca di evocare musicalmente l'aratura dei due uomini e dei due cavalli sullo sfondo del paese (da cui giungono allegre campane in festa) e delle Alpi imbiancate.



Segantini G. (1890), *L'aratura*, olio su tela, 117,6 x 227 cm. Neue Pinakothek, Monaco.

²⁸ In merito al rapporto fra le didascalie di D'Atri, la musica di Zandonai e i quadri di Segantini si veda Uvietta 2009.

²⁹ A livello biografico è interessante il fatto che anche Segantini abbia rifiutato di prestare il servizio militare sotto gli austriaci durante la Prima Guerra Mondiale (come Zandonai); si rifugiò, per questo motivo, in Svizzera, onde evitare la pena capitale. Ancora più di Zandonai, il pittore di Arco era «dipendente» dalla natura nella creazione dei suoi lavori, tanto che era essa stessa a influire sul suo linguaggio pittorico: «[...] Era troppo dipendente dal reale per poter fare a meno della contemplazione della natura nel creare, e lo sapeva con chiarezza: "Ciò che trascina e affascina il mio pensiero è l'immenso amore che nutro per la natura" affermava»; «La natura fu e sempre rimase per Segantini il fulcro dei cambiamenti del suo linguaggio pittorico (alla dolcezza di foschia e di nebbia della Brianza corrisponde una pittura tonale, mentre è la tecnica divisionista a ridare la luce tersa delle Alpi svizzere)»; «Segantini, al concludersi degli anni trascorsi in Brianza, aveva già maturato un suo "modus pingendi" che lo preparò ad accogliere la tecnica divisionista, ma fu la scoperta della luce abbagliante e tersa dei Grigioni a rendere necessario questo suo drastico cambiamento nel modo di concepire il colore, non più come dato chimico ma come elemento ottico legato alle leggi della percezione» (Quinsac 2002: 19, 6, 24).

³⁰ «[...] nel suo orizzonte [di Zandonai] di trentino emigrato a Pesaro, anche il riferimento a Segantini doveva apparire in qualche modo un ritorno alle origini: che in questo ritorno sia leggibile una nostalgia per la propria terra, per le proprie amate montagne, è un dato biografico assodato, benché geograficamente virtuale: nulla hanno a che vedere le Alpi dell'Engadina con le Dolomiti trentine. Ma chi di noi non ha mai pensato alle Dolomiti guardando i quadri di Segantini?» (Uvietta 2009: 95).

Riportiamo la didascalia afferente al primo movimento della partitura di Zandonai:

1. «L'ARATURA» - Dal vasto luminoso altipiano solcato dall'aratro, col paesetto disteso sotto le gioaie bianche di neve, emana il senso puro e sereno della montagna: senso di vita tra i riflessi del sole, che tutto a poco a poco colora e scalda: giungono echi sommessi, crescono risonanze di ritmi e di canti, squillano tocchi dal primo campanile e sonoramente si rallegra l'ampio paesaggio alpino.

(Zandonai R. (1931), *Quadri di Segantini. Poema sinfonico* (partitura), Ricordi, Milano, pp. non numerate.)

Il brano inizia con un piccolo ma poderoso motivo introduttivo che si muove in direzione discendente. Poco dopo abbiamo la prima comparsa di quella che costituisce la cellula ritmica fondante l'intero brano, ovvero una figura formata da semicroma puntata-biscroma-croma su note della medesima altezza. Segue il tema principale, il “canto della montagna”, grandioso e maestoso, che viene ripreso infinite volte nel corso del primo movimento. Nel brano si susseguono alcuni canti (fra cui quello della “montagna”) affidati a vari strumenti dell'orchestra sopra all'avanzare imperterrito dell'aratro, simulato dalla ripetizione ostinata della cellula ritmica principale che non ci abbandonerà mai fino alla fine del pezzo.

Zandonai R. (1931), *Quadri di Segantini. Poema sinfonico* (partitura), Ricordi, Milano, I, *L'aratura*, pp. 33-35, bb. 193-211. Nelle pagine della partitura qui riportate è possibile osservare il canto del saxofono contralto – che Zandonai segna, per l'appunto, «ben cantato» – che si staglia sopra al movimento dell'aratro, simulato dalla ripetizione ostinata della cellula ritmica principale (eseguita qui da clarinetti, fagotti, tamburo, pianoforte e violoncelli).

Nell'evolversi del brano, tutto il materiale tematico viene rimescolato in funambolico intreccio, la cui tensione sale sempre di più fino a placarsi nella parte finale del movimento, quando termina appunto l'aratura.

Zandonai sceglie insomma di omaggiare l'Italia per mezzo della celebrazione delle montagne della sua regione; non utilizza riferimenti a specifiche melodie popolari come fa il suo collega Marinuzzi, ma reinventa, immagina i canti del Trentino e ne evoca soprattutto il paesaggio e l'atmosfera rifacendosi in particolare ad alcune scene rurali che ritraggono gli abitanti del luogo.

Conclusioni

Malgrado il diverso *background* storico-culturale dell'Italia e della Francia, la prima divisa fino a Ottocento inoltrato, la seconda in possesso di una salda unità nazionale da diversi secoli, entrambi i paesi, fra Ottocento e Novecento, sentono il bisogno di ricorrere al repertorio musicale regionale e all'evocazione di particolari luoghi geografici col fine di mettere in risalto l'identità della nazione. Le diverse circostanze storiche e politiche dei due paesi inducono comunque i compositori a perseguire una determinata direzione, che è la stessa imboccata, come accennavamo all'inizio, dalle "scuole nazionali" ottocentesche, anche se, in questo caso, per rappresentare il "tutto", la nazione, si ricorre alle singole "parti", le regioni.

Regioni connotate inevitabilmente da caratteristiche differenti, che scaturiscono anche dalla variegata morfologia del territorio della nazione, e che si riversano nella produzione "d'arte" dei loro abitanti. D'altronde, è stato il celebre geografo Armand Frémont ad affermare che quando l'elaborato artistico non ignora lo spazio della sua creazione, esso «appare allora come un mediatore della complessa relazione che unisce il soggetto e l'oggetto» (Frémont 2007: 128). «L'opera, sia essa banale o un capolavoro, appare come mediatrice fra lo spazio della vita e l'immagine che se ne fanno gli uomini, diventa un ponte fra il reale e l'immaginario» (ivi: 128-129). Le composizioni di Marinuzzi e Zandonai, riferendosi precisamente alla musica, alle tradizioni popolari e al paesaggio della Sicilia e del Trentino, si pongono quindi come mediatrici fra il territorio reale e la percezione che gli autori hanno di esso.

La situazione dell'Italia e della Francia avvalorava inoltre la teoria dello studioso olandese Joep Leerssen sul nazionalismo culturale: Leerssen, oltre a ribadire che il «*nationalism is always, in its incipience at least, cultural nationalism*» ["il nazionalismo è sempre, perlomeno nella sua fase iniziale, un nazionalismo culturale"] (Leerssen 2006: 562), ritiene che «*Cultural nationalism requires a cross-national comparative approach*» ["il nazionalismo culturale richiede un approccio transnazionale comparato"], ovvero che questo fenomeno concerna e lambisca tutte le nazioni durante la stessa epoca (ivi: 559). Per essere compreso nel profondo, il nazionalismo culturale ha quindi bisogno di essere studiato nel suo insieme e non per casi isolati. Lo studio del fenomeno della riscoperta del repertorio di tradizione orale e del suo impatto sulla produzione musicale "colta" dovrebbe pertanto essere reinterpretato e ridimensionato alla luce dei risultati ottenuti dalle recenti ricerche sul nazionalismo culturale, che

mirano a riconsiderare il fenomeno in una dimensione globale e non settoriale³¹. E, poiché «*the link between the emergence of folklore and of nationalism is well established*» [“il legame fra l'emergere del folklore e il nazionalismo è ormai accertato”] (ivi: 570), è questo il caso in cui, tramite la disamina dei “prodotti” musicali legati alle tradizioni popolari, possiamo decifrare i programmi, le mire e le aspettative della politica e della società italiana, oltre a scrutare i paesaggi delle regioni della nostra penisola celati nelle composizioni degli autori attivi nel periodo del Regno d'Italia.

Riferimenti bibliografici

- Anonimo (1971), *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara*, Flaccovio, Palermo.
- Anonimo (1988), «Alberto Favara Mistretta», in Basso A. (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, vol. II, UTET, Torino, p. 717.
- Anonimo (1988), «Gino Marinuzzi», in Basso A. (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, vol. III, UTET, Torino, p. 667.
- Antolini B. M. (ed.) (2014), *Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque*, Guerini e Associati, Milano.
- Balata N. (1995), «Alberto Favara», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, <[www.gatm.it/analitica/ajs/index.php/analitica/article/view/190/158](http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-favara_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
<p>Bartók B. (1997), «Lo studio dei canti popolari e il nazionalismo», in <i>Scritti sulla musica popolare</i>, a cura di D. Carpitella, Bollati Boringhieri, Torino.</p>
<p>Bassi A. (1982), <i>Riccardo Zandonai. Tracce di vita</i>, Antonio Lalli, Poggibonsi.</p>
<p>Bassi A. (1984), <i>Alcuni aspetti del sinfonismo zandonaiano</i>, in Chiesa R. (ed.), <i>Riccardo Zandonai</i>, Unicopli, Milano, pp. 265-271.</p>
<p>Becherini B. (1957), «Dal teatro alla produzione sinfonica di Riccardo Zandonai», in <i>Immagini esotiche nella musica italiana</i>, a cura di A. Damerini e G. Roncaglia, Ticci, Siena, pp. 87-99.</p>
<p>Bonajuti Tarquini V. (1951), <i>Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi</i>, Ricordi, Milano.</p>
<p>Bottaro M. (2017), «Regionalismo e nazionalismo nella musica francese della Terza Repubblica. Déodatde Séverac e Paul Ladmirault», <i>Analitica - Rivista online di studi musicali</i>, vol. 10, <.
- Bottaro M. (in fase di pubblicazione, 2019), «Gino Marinuzzi e i canti della Sicilia. Tra color locale e identità nazionale», *Rivista italiana di musicologia*.
- Branger J.-C. – Teulon-Lardin S. (eds.) (2017), *La Provence et le Languedoc à l'Opéra au XIXe siècle : cultures et représentations*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne.
- Bussi F. (1988), «Riccardo Zandonai», in Basso A. (ed.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, vol. VIII, UTET, Torino, p. 582.
- Cagnoli B. (1977), *Riccardo Zandonai*, Società di Studi Trentini, Trento.

³¹ Tra queste si vedano: Hutchinson 1987; Leerssen 2005; Löfgren 1989; Löfgren 1991; Taylor Woods 2014.

- Calabretto R. (2000), «Casella e il mito della musica popolare italiana», in *Studi sul Novecento musicale in memoria di Ugo Duse*, a cura di N. Albarosa e R. Calabretto, Forum, Udine, pp. 29-50.
- Carpitella D. (1978), «Le false ideologie sul folklore musicale», in *La musica in Italia*, Savelli, Roma, pp. 207-239.
- Carpitella D. (1997), *Introduzione*, in Bartók B., *Scritti sulla musica popolare*, a cura di D. Carpitella, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 3-31.
- Cavazza S. (1995), «Tempo libero e folklore: il dibattito europeo e l'esperienza italiana», *Storia in Lombardia*, n. 1-2, pp. 147-165.
- Cavazza S. (2012), «Regionalism in Italy: a Critique», in Storm E. – Augusteijn J., *Region and State in Nineteenth-Century Europe. Nation-Building, Regional Identities and Separatism*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 69-89.
- Cescotti D. (1999), *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- Cescotti D. (ed.) (2012), *Il miele e le spine. Melenis, un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai*, Accademia Roveretana degli Agiati, Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai», Osiride, Rovereto.
- Cescotti D. – Comisso I. (ed.) (2013), *Alba d'aprile. Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, Accademia Roveretana degli Agiati, Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai», Osiride, Rovereto.
- Chiesa R. (ed.) (1984), *Riccardo Zandonai*, Unicopli, Milano.
- Colajanni A. R. (1992), «Aspetti dell'attività di Casella attraverso la lettura dei programmi dei concerti», in Colajanni A. R. – Conti F. R. – De Santis M. (ed.), *Catalogo critico del fondo Alfredo Casella*, Olschki, Firenze, vol. II, pp. 201-215.
- Colarizi S. (2000), *Storia del Novecento italiano*, BUR, Milano.
- Dahlhaus C. (1990), *La musica dell'Ottocento*, trad. it. di L. Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenze [1980].
- Damerini A. (1954), «Le musiche non teatrali», *La Scala. Rivista dell'opera*, n. 59, p. 17-20.
- Di Benedetto R. (1991), *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. VIII), EDT, Torino.
- Ellis K. (2012), «Mireille's Homecoming? Gounod, Mistral and the Midi», *Journal of the American Musicological Society*, 65/2, pp. 463-509.
- Ellis K. (2015), «Paris and the Provinces from the Revolution to World War I», in Trezise S. (ed.) *The Cambridge Companion to French Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 362-378.
- Ellis K. (2017), «Vive la différence ? Rêves et enjeux du régionalisme français musical au tournant des XIX^e et XX^e siècles», in Branger J.-C. – Teulon-Lardin S. (ed.), *La Provence et le Languedoc à l'Opéra au XIX^e siècle : cultures et représentations*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, pp. 109-134.
- Ellis K. (2018), «Patrimoine in French music: layers and crosscurrents from the Romantics to the 1920s», in Mawer D. (ed.), *Historical Interplay in French Music and Culture, 1860–1960*, Routledge, London-New York, pp. 15-37.
- Favara A. (1907), *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. I, Ricordi, Milano.

- Favara A. (1921), *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. II, Ricordi, Milano.
- Favara A. (1957), *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di O. Tiby, 2 voll., Accademia di Scienze, Lettere e Arti, Palermo.
- Favara A. (1959), «Canti e leggende della Conca d'oro», in *Scritti sulla musica popolare siciliana*, edizione postuma curata da T. S. Favara, Edizioni De Santis, Roma, pp. 58-59.
- Fortunato F. – Comisso I. (ed.) (2017), «*Meravigliosamente un amor mi distringe*». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, Accademia Roveretana degli Agiati, Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai», Osiride, Rovereto.
- Frémont A. (2007), *Vi piace la geografia?*, Roma, Carocci, 2007 [2005].
- Fubini E. (2005), «Classicismo viennese e scuole nazionali: un problematico incontro», in *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino, pp. 207-218.
- Grossato E. (2002), «La produzione strumentale di Riccardo Zandonai», in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, Atti del seminario di studio (1^a sessione - Rovereto, 28-29 settembre 2000, 2^a sessione - Rovereto, 25-26-27 ottobre 2000), a cura di M. Allegri, 2 voll., Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, vol. II, pp. 505-513.
- Guarnieri Corazzol A. (2013), «*Melodramma e identità nazionale nel Risorgimento*», *Archivio veneto*, sesta serie, 5, pp. 45-64.
- Hutchinson J. (1987), *The Dynamics of Cultural Nationalism. The Gaelic Revival and the Creation of Irish Nation State*, Allen & Unwin, London.
- Isnenghi M. (1998), *Breve storia dell'Italia unita a uso dei perplessi*, Milano, Rizzoli.
- Leerssen J. (2005), *The Cultivation of Culture. Towards a Definition of Romantic Nationalism in Europe*, Opleiding Europese Studies, Universiteit van Amsterdam. Amsterdam.
- Leerssen J. (2006), «Nationalism and the Cultivation of Culture», *Nations and Nationalism*, n. 12, pp. 559-578.
- Löfgren O. (1989), «The Nationalization of Culture», *Ethnologia Europaea*, XIX, pp. 5-23.
- Löfgren O. (1991), «The Nationalization of Culture: Constructing Swedishness», *Studia Ethnologica*, vol. 3, pp. 101-116.
- Nicolodi F. (1982), *Gusti e tendenze del novecento musicale in Italia*, Sansoni Editore, Firenze.
- Pierotti Cei L. (1982), *Il signore del golfo mistico. Gino Marinuzzi: un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo*, Sansoni, Firenze.
- Pierotti Cei L. (1994), «Marinuzzi compositore», in Selvini M. (ed.) (1994), *Gino Marinuzzi*, pref. di A. Mandelli, Edizioni MC, Milano.
- Pierotti Cei L. – Gualerzi G. – Gualerzi V. (ed.) (1995), *Gino Marinuzzi. Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, Mondadori, Milano.
- Prezzolini G. (1974), *La Voce. 1908-1913. Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, con la collaborazione di E. Gentile e di V. Scheiwiller, Rusconi, Milano.
- Quinsac A.-P. (2002), «Segantini», *Art Dossier*, n. 179.
- Saint-Arroman G. (2012), «De l'opéra provincial au drame musical régionaliste. Le rôle de la Schola Cantorum», in Dratwicki A. – Terrier A. (ed.), *Les colloques de l'Opéra Comique Exotisme et art lyrique*, <www.bruzanemediabase.com/Parutions-scientifiques

- en-ligne/Articles/Saint-Arroman-Gilles-De-l-opera-provincial-au-drame-musical-regionaliste.-Le-role-de-la-Schola-Cantorum>.
- Scannapieco A. (2008), «Teatri di guerra», in Isnenghi M. (ed.), *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. I, Utet, Torino, pp. 441-454.
- Selvini M. (ed.) (1994), *Gino Marinuzzi*, pref. di A. Mandelli, Edizioni MC, Milano.
- Sità M. G. (2014), «L'istruzione musicale nella scuola italiana negli anni Dieci del Novecento», in *Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque*, Guerini e Associati, Milano, pp. 198-199.
- Sorba C. (2001), *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, il Mulino, Bologna.
- Sorba C. (2008), «Battaglie all'opera», in Isnenghi M. (ed.), *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, vol. I, Utet, Torino, pp. 455-466.
- Sorba C. (2015), *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Roma - Bari.
- Summer L. (1995), «L'aspetto strumentale nell'opera di Riccardo Zandonai», in Atti della Giornata di Studio *Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, Rovereto 11 novembre 1994, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, pp. 91-103.
- Taylor Woods E. (2014), «Cultural Nationalism: A Review and Annotated Bibliography», *Studies on National Movements*, n. 2, <<http://snm.nise.eu/index.php/studies/article/view/0202s>>.
- Uvietta M. (2009), «I Quadri di Segantini di Riccardo Zandonai: “impressioni sinfoniche” o Symphonische Dichtung?», in *Giovanni Segantini nella cultura di fine Ottocento*, Atti del convegno di studi (Arco, 26 settembre 2008, Galleria civica G. Segantini), Centro studi Judicaria, Trento, pp. 87-101.
- Viroli M. (2001), *Per amore della patria. Patriottismo e nazionalismo nella storia*, Laterza, Roma.
- Vitzthum T. S. (2008), *Nazionalismo e Internazionalismo: Ottorino Respighi, Alfredo Casella und Gian Francesco Malipiero und die kulturpolitischen Debatten zwischen 1912 und 1938 in Italien*, Tesi di dottorato, Universität Regensburg.
- Zanetti R. (1985), *La musica italiana nel Novecento*, vol. I, Bramante Editrice, Busto Arsizio, 1985, I.
- Zantedeschi F. (2017), «Definire il “nazionalismo romantico”: la *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe* di Joep Leerssen», *Nazioni e Regioni. Studi e ricerche sulla comunità immaginata*, n. 10, pp. 121-130.