

ADIEU e GOOD-BYE!

(*Il salotto di Francesco Paolo Tosti*)

*Che saluti in francese o in inglese, a cantare la malinconia è sempre
l'italiano Francesco Paolo Tosti.*

di *Piero Mioli*

Nella storia della cultura d'Occidente, il rapporto fra il linguaggio musicale e la lingua poetica è sempre stato imprevedibile. Per un paio di millenni il latino ha pervaso la musica sacra, dal gregoriano al pieno Novecento, con autori francesi, italiani, tedeschi, spagnoli o d'altra origine ancora. E però è capitato anche il contrario, e cioè che uno stesso musicista abbia saputo impossessarsi di testi linguisticamente diversi. Il fiammingo Orlando di Lasso, nel cinquecento, coltivò il francese nella *chanson*, l'italiano nel *madrigale*, il tedesco nel *Lied*, perfino il napoletano e il veneziano in qualche *villanesca*. Gluck era tedesco (ma un bel po' anche Boemo), e tra la Vienna, la Bologna, la Parigi del Settecento musicò opere sia italiane e francesi. E quante italiche romanze e galliche *romances* abbia scritto Donizetti, non è ancora facile dirlo. Certo è che uno dei suoi capolavori da camera è *Me voglio fa 'na casa*, quell'*Amor marinaio* che fu pubblicato proprio come una " canzonetta napoletana ". Donde dipendesse questo disinvolto poliglottismo è chiaro: non tanto dall'eventuale spessore o curiosità culturale del musicista (evidente comunque in Lasso , che di suo pugno scrisse lettere in diverse lingue), quanto dalla sua diretta e fattiva presenza nei paesi e nei luoghi, nei saloni e nei salotti relativi; e poi anche dal particolare successo che una certa lingua aveva potuto raggiungere in una certa epoca. E come nel Novecento è stato impossibile prescindere dall'inglese, nella scienza, nella tecnica e altrove dal cinema alla musica, così nell'Ottocento a dettar legge era il francese, la lingua già diffusa dal cosmopolitismo illuministico che fra l'altro si parlava normalmente in Russia (presso i ceti elevati) e quasi esclusivamente si cominciò a insegnare un po' dovunque. Dunque Francesco Paolo Tosti, abruzzese educato a Napoli, musicista attivo a Roma e a Londra, uomo colto e artista avvezzo a frequentare l'aristocrazia e l'alta borghesia europea, non poteva in alcun modo sottrarsi alla fortunata prassi del poliglottismo musicale. Ma non lo voleva nemmeno, lui che aveva rinunciato a un genere di affermazione internazionale come l'opera italiana a tutto favore della *romanza*, della *melodia*, della *lirica da salotto*. Che dunque si chiamarono così, ma anche *romances*, *mèlodies*, *songs*, e mentre si rivolgevano alle penne di poeti alla moda o di nobili dame un po'

velleitarie, non dimenticava affatto né l'Abruzzo, né Napoli, né i canti popolari abruzzesi, né le danze napoletane. Se poi

'*A vucchella* è un canto napoletano scritto da un poeta abruzzese come D'Annunzio, composto a Folkestone (sotto Londra, sulla Manica) e pubblicato da Ricordi di Milano (nello stesso 1907), allora la convergenza diventa esemplare, le differenze linguistiche si complicano fino ad annullarsi, e a regnare sovrana rimane l'arte musicale di Tosti (con un giusto pizzico di astuzia).

Tanto per confermare il fenomeno di cui sopra, questa antologia comincia italiana e finisce in inglese, ma nel frattempo ha spaziato fino al francese e non ha sdegnato, appunto, il napoletano. *Sogno* è un'incantevole melodia del 1886 (dedicata a M.rs Arthur Vaughan). Sono 4 strofe di Lorenzo Stecchetti, narrative come quelle di una ballata, per due sole strofe di musica che corrono sciolte, centrali, discorsive, intessute prevalentemente di crome, lievitate da quell'iniziale intervallo di quarta discendente che alla fine torna uguale. Ma nel canto, subito, s'era divertito ad accorciarsi di un semitono, da quarta giusta trasformandosi in quarta diminuita quasi per contraddire l'apparenza delle prime parole (" Ho sognato "). Carmelo Errico scrisse i versi di *Non t'amo più!*, melodia del 1884 dedicata ad una signora inglese, anzi a una contessa. Anche stavolta l'attacco è da ballata, ma l'andamento del canto è più declamatorio che dolce e legato, con suoni affannosamente ribattuti e addirittura un'ottava discendente sulle " parole tue ". Anche la parte in Re maggiore ha un qualcosa di deciso, di animoso, di battagliero; insomma mentre nega ogni traccia d'ironia (pur balenata in *Sogno*) si prepara a un " altro ideal " non solo sognato ma anche trovato e goduto. Breve, mossa, uniforme, *Nella notte d'april* è una melodia di vent'anni dopo. La poesia di Francesco Cimmino si ispira a un simbolismo semplice e nostrano, la musica di Tosti non ricerca chissà quali atmosfere sublimi, ma s'accontenta della cantabilità più fresca e immediata, e la dedica spetta al grande baritono francese Victor Maurel che intanto girava l'Europa cantando l'*Otello* e il *Falstaff* di Verdi. Ma ecco un altro ideale, non quello annunciato nel 1884, ma quello rimpianto due anni prima. *Ideale* di Carmelo Errico è forse la melodia più famosa di Tosti, e se merita tanta fama, sottolineata dal favore che incontra nel repertorio di molti grandi cantanti, è per la singolare intensità del canto, gravato di segnali dinamici, agonici, espressivi, mirabilmente articolato nell'interpretazione testuale e chiuso quasi senza parere, svagato, davvero campato in aria con quelle invocazioni sulla quinta che mormorano e rimormorano " torna ", senz'alcun punto esclamativo. Il titolo delle altre tre melodie è d'una parola sola, bell'esempio - se occorresse - della parsimonia dei gusti di Tosti. *Malia* (1887) di Rocco Emanuele Pagliata è tutta un brulicare di fiori, filtri, sguardi e magie, con tanto di domande un po' impertinenti e alquanto popolesche nel linguaggio. *Segreto* (1887), ancora di Stecchetti, impugna le quattro strofe per due parti che sono musicalmente uguali ma si compongono ciascuna di un *Moderato* quasi recitativo e di un *Lentamente* invece ampio, tenuto, operistico. *Tristezza* (1908) di Riccardo Mazzola, mentre conserva l'impianto tipico della melodia tostiana, cerca anche di liberare il titolo da ogni residuo di facile patitismo, e anzi s'avvale di una tastiera monotona e percussiva che insistere con efficacia sui sensi di una tetraggine soprattutto interiore. Chiude la serie

italiana **Ridonami la calma!...**(1888) di Corrado Ricci, lunga preghiera alla Madonna che comincia con il solito vocativo “ Ave Maria “ ma il titolo lo prende dall’ultimo verso. Da notare un accompagnamento da antico corale e un andamento calmo all’inizio ma sempre più inquieto verso la fine, proprio là dove comincia a dichiararsi l’anelito alla calma. Due le canzoni napoletane: ineffabile sonettino di settenari definito *Arietta di Posillipo* e dedicata a Peppino Serignano, ‘**A vucchella** (1907) è una sfilza di paroline, diminutivi, delizie e capricci della più bell’acqua dannunziana, sublimata dalle rime rare e dalle continue sfumature che le tante forcelle espressive esigono con autorità. **Marechiare** (pubblicato nell’86) declina l’altro genere della napoletanità, ovvero la brillantezza, la spensieratezza più solare (o meglio lunare, visti i celebri, gaudiosi versi di Salvatore di Giacomo).

I poeti francesi qui rappresentati sono parecchi: Victor Hugo, il *maitre* del Romanticismo nazionale, uno dei più grandi che sia mai piaciuti a Tosti; Thèophile Gautier, lirico cristallino ed evocativo fiorito fra il Romanticismo e il Parnassianesimo, invero molto consono alla vena del maestro, e alcuni altri poeti minori sempre semplici ed eleganti, quanto basta perché la musica li rivesta delle consuete sfumature melodiche, musicali, sonore. **Si tu le voulais** (1890) di Hélène Vacaresco è un canto fluido, vivace, tutto ricavato – quasi – dal primo verso (quello del titolo) che compare e scompare a vicenda, ed alla fine offre un spunto di carattere autobiografico, là dove il testo assicura di conoscere “ *des chansons si douces à dire* “. Popolarissima, quasi emblematica di un’epoca, intrisa di una *voluptas dolendi* che dà piena ragione al secolo morente (era l’anno 1899), è la **Chanson de l’adieu**. La poesia di Edmond d’Haraucourt canta la tristezza di quel partire che è un po’ morire, e la melodia di Tosti procede distesa, volutamente uniforme, come una cantilena tristissima, sopra la tonalità di Sol minore che verso la fine non evita di salire alla relativa tonalità Maggiore di Si bemolle. Dopo l’anonimo **Mon amour était mort** (pubblicato nel 1904), che comincia salendo (e non sono poi tante le melodie di Tosti che salgono, rispetto a quelle che scendono) per calmarsi verso la fine nonostante l’esiguità delle dimensioni, ecco **Si je ne t’amaï pas** (1904) di D’Haraucourt, una “ *petite mèlodie* “ centrale, esattamente strofica, quasi tutta impostata sulla figura musicale della croma e appena abbellita da un paio di vaghe appoggiature doppie (piccolo segreto di Tosti, questo, facilmente rilevabile anche altrove). Ma ecco Victor Hugo, con **Amour! Amour** (1900). Una melodia morbida e piana tutta sospesa sulla tonalità di Mi bemolle Maggiore del pianoforte, e tutta intensa a raddoppiare, triplicare la presenza e il senso della magica parola del titolo. Chiude la breve serie **Malgrè moi** (1900) di Jules Barbier, che nel bel mezzo dell’ormai tipico cantabile serio e commosso asserisce di non voler più cantare le sue canzoni a chi ha la sfrontatezza di riderne.

Tanto frequenti nelle musiche italiane e francesi, le invocazioni, gli appelli, le apostrofi non possono mancare in quelli inglesi. Lo dimostra **Speak!** di Clifton Bingham, che svolge l’eterna tematica della comunicazione e del silenzio (forse dell’incomunicabilità?) in un’articolazione melodica piuttosto complessa dove la *chiusa* riprende il primo verso ma lo intende in maniera piuttosto recitativa. **Love me!** (1907) di Githa Sowerby si fonda sopra una linea vocale lunga e gentile, varia nei

valori e avara di pause, tutta in $\frac{3}{4}$ con la significativa eccezione della prima metà dell'ultimo verso. Ancora la Sowerby è l'autrice di *Who?...* (1910), un *Lento* in Re bemolle Maggiore, capace di sospendersi tra uno strumentale particolarmente intenso, che emana addirittura qualche sentore chopiniano, e un canto prima cameristico e poi più enfatico, quasi operistico e certo melodrammatico (proprio sulla domanda del titolo, alla fine della seconda strofa). *For ever and for ever* (1879) di Violet Fane è un *song* particolarmente impegnativo. Non nel testo, protesta d'amore che smette di protestare se rischia la conseguenza dell'abbandono, ma nella forma musicale che inventa numerosi frammenti melodici e poi li assortisce con calcolata lucidità attorno al ritornello donde preleva il titolo. *In somma delle somme* (per usare l'espressione con il don Magnifico della Cenerentola di Rossini), un saluto a tutti gli effetti lancia *Good-Bye!* (1880), versi di Gorge T. Whyte-Melville che strapparono a Francesco Paolo Tosti una scrittura musicale non solo accurata (come sempre, del resto) ma anche originale e raffinata. A darne l'idea bastino l'inizio discendente per semitoni, com'è giusto, per descrivere una foglia che cade o un albero che ingiallisce, e lo scorato ritornello, che saluta prima l'estate e poi la speranza, assimilando la parola " *summer* " e l'espressione " *to hope* " in un ritmo giambico in verità giusto per la seconda ma non per la prima (in quanto *summer* è parola piana, non tronca).