

SALVATORE DELL'ATTI

VITTORIO RICCI: UN MUSICISTA DELL'OTTOCENTO  
DI TERRANUOVA BRACCIOLINI

PREMESSA

La prima volta che ho “conosciuto” Vittorio Ricci risale ad una ricerca sull'Esposizione Beatrice a Firenze del 1890, che lo aveva visto partecipare come compositore di *due sonetti danteschi* per tenore e orchestra. Il caso ha voluto che la mia relazione fosse tenuta proprio all'interno dell'Accademia Valdarnese del Poggio (2015) intitolata all'illustre umanista Poggio Bracciolini, come noto, nativo di Terranuova (attualmente Terranuova Bracciolini). Purtroppo, però ancora oggi, causa la mancanza di una biografia e di studi su Ricci, egli risulta poco e/o non conosciuto, nonostante sia da considerarsi una figura atipica tra i musicisti in quanto affronta diversi aspetti della disciplina avvicinandosi solo a pochi personaggi del suo tempo come Ildebrando Pizzetti.

Classe 1859, a 160 anni dalla sua nascita - per una serie di motivazioni che andrò ad illustrare - il musicista terranuovese va ricordato e collocato all'interno della storia musicale di fine Ottocento e inizi Novecento, più in particolare nella Firenze degli Anni Venti del XX secolo.

Trattandosi di una ricerca *in fieri*, ho incentrato il presente lavoro su alcune pubblicazioni in diverse discipline musicali con l'obiettivo di restituire un profilo oggettivo del nostro musicista, soprattutto nell'ambito della didattica, del canto, della storia della musica, della composizione e della ricerca sugli strumenti dell'orchestra.<sup>1</sup> Siamo di fronte ad un artista la cui cifra è la versatilità, derivata anche dalla formazione (studia canto, inizialmente con Cecilia Varesi Boccabadati,<sup>2</sup> e successivamente, a Parigi,

---

<sup>1</sup> Colgo l'occasione per ringraziare Antonio Berlingozzi per il materiale messomi a disposizione per la ricerca.

<sup>2</sup> Celebre musicista (cantante e pianista). Seconda figlia dell'illustre Luigia, sposò il baritono Varesi istituendo a Firenze una Scuola di perfezionamento di canto. Cfr. «L'Italia Musicale

con Giovanni Sbriglia;<sup>3</sup> armonia e contrappunto con Francesco Anichini<sup>4</sup> e composizione con Guido Tacchinardi),<sup>5</sup> rivelando ben presto una natura più intellettuale e, di conseguenza, un approccio diverso alla musica.

Coltiva importanti amicizie nel mondo della cultura del suo tempo ricevendo apprezzamenti e ammirazione anche all'estero. A trent'anni, vive a Firenze<sup>6</sup> e si ritiene un giovane che ama con passione la musica tanto da trovare il coraggio di scrivere al più importante compositore norvegese, Edvard Grieg, proponendogli di orchestrare un suo lavoro. Tra i suoi viaggi, a Parigi, conosce Jules Massenet, e quest'ultimo si dichiara suo amico e dell'Italia.

Tra il 1890 e il '95 Ricci ha un fitto scambio epistolare con Angelo De Gubernatis;<sup>7</sup> inoltre la compositrice francese Augusta Holmès, a Firenze nel 1890, compone *Prélude et Air de Soprano. Arrangement pour piano et chant* dalla sua *Serenata dolorosa*, mentre Ildebrando Pizzetti, nel 1922, gli dedica *Erotica* per voce e pianoforte su testo di D'Annunzio.<sup>8</sup>

---

Giornale di letteratura, belle arti, teatri e varietà», Anno X, n. 58, 21 luglio 1858, p. 232.

<sup>3</sup> Tenore e famoso docente di canto.

<sup>4</sup> Docente di armonia e contrappunto presso il Regio Istituto Musicale di Firenze (1870). Autore di composizioni per pianoforte, musica da camera e di una *Messa da Requiem*. Con un Quartetto per archi vinse il primo premio al Concorso Basevi nel 1862.

<sup>5</sup> Appartenente ad una famiglia di musicisti (Firenze, 1840-1917). Il padre, Nicola, era un tenore e la sorella il celebre soprano Fanny Tacchinardi Persiani. Allievo per la composizione di Teodulo Mabellini presso l'Istituto musicale di Firenze diviene docente e poi direttore dello stesso. Inizia come direttore d'orchestra per poi dedicarsi all'attività di compositore scrivendo melodrammi, poemi sinfonici, musica sacra, concerti, oltre che opere didattiche. Bacci indica per Ricci, come luogo di formazione, il Conservatorio fiorentino, con conseguimento di diploma in compasazione e contrappunto. Cfr. DOMENICO BACCI, *Terranuova Bracciolini nella sua storia*, Firenze, «Enrico Aiani» e «L'Arte della Stampa», 1956, p. 448.

<sup>6</sup> Nel 1889 abita in via San Zanobi al numero civico 61.

<sup>7</sup> Pur essendo un uomo di lettere, Angelo de Gubernatis avrà contatti con musicisti, fra cui i coniugi Wagner dai quali riceverà un invito a partecipare a Bayreuth a rappresentazioni di opere del maestro tedesco, inoltre inviterà la compositrice francese Augusta Holmès a comporre un *Inno alla Pace* in occasione dell'Esposizione Beatrice. Cfr. LUCIA NAVARRINI, *Angelo De Gubernatis, un intellettuale tra Cosima Richard Wagner e Augusta Holmès*, in «Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere Arti e Scienze», LXXV, 2013, pp. 225-248. Riguardo alla corrispondenza tra De Gubernatis e Ricci quest'ultimo scrive 26 lettere da Firenze all'intellettuale mentre la moglie di Ricci, Giulia Sacconi, ne scrive tre, sempre da Firenze, negli anni successivi (1895-96). Le missive sono precedute da quattro lettere del padre di Giulia, Torello Sacconi, negli anni 1878-1885. Di nessuno dei carteggi possediamo, a tutt'oggi, risposte da parte di De Gubernatis. Tali contatti saranno oggetto di una prossima ricerca. Per Torello Sacconi cfr. GIUSEPPE TARTARO, *Un laboratorio culturale nella provincia toscana. L'Accademia Valdarnese del Poggio*, Firenze, Aska Edizioni, 2018, p. 151 sgg.

<sup>8</sup> ILDEBRANDO PIZZETTI, *Erotica, lirica per canto e pianoforte*, versi di Gabriele D'Annunzio,

Per il musicista terranuovese, oltre alla composizione, il canto rappresenta una grande passione trovandone la sua più naturale espressione attraverso l'insegnamento.

Dopo essersi fatto apprezzare in Italia si trasferisce nel Regno Unito, insegnando per quasi vent'anni, divenendo direttore di canto presso l'Accademia di Edimburgo; segue un trasferimento a Londra per assumere l'incarico di direttore presso una scuola di canto teatrale.

Stimolato, con tutta probabilità, anche dal suocero, frequenta assiduamente e con interesse la Biblioteca Nazionale di Firenze portando alla luce opere sconosciute e per alcuni aspetti esercita la funzione di acuto osservatore, *in primis*, della cultura musicale italiana, inglese ed europea; aspetto, quest'ultimo, che trova la sua naturale collocazione nei contributi su riviste accreditate accanto a importanti firme come Giovanni Pascoli, Guido Maggiorino Gatti o Giuseppe Radiciotti.<sup>9</sup>

Pur con una scarna bibliografia (anche in fonti coeve), oggi il suo nome è presente comunque in autorevoli dizionari come il DEUMM<sup>10</sup> e in quello Bio-Bibliografico dei Compositori<sup>11</sup> anche se colpisce la sua assenza nel



Vittorio Ricci ritratto durante il suo soggiorno londinese.

---

Pizzi & C., Bologna, 1922. Sulla prima pagina: «A Vittorio Ricci».

<sup>9</sup> Per un approfondimento cfr. SALVATORE DELL'ATTI-LUCIA NAVARRINI, *L'Italia dei periodici: letterati e compositori critici musicali*, in *Nel nome di Aleksandr e all'ombra di Claude. Il pianismo di primo Novecento fra Skrjabin e Debussy*. Atti della Giornata di studi, Bologna, R. Accademia Filarmonica, 28 novembre 2015, a cura di Piero Mioli, Bologna, Patron editore, 2017, pp. 45-70.

<sup>10</sup> Cfr. *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti, Le Biografie*, vol. VI, UTET, Torino 1988, p. 326.

<sup>11</sup> ANDREA SESSA, *Il Melodramma italiano 1861-1900. Dizionario Bio-Bibliografico dei*

*Grove's, Dictionary of music and musicians* e nel successivo *New Grove Dictionary of Music and Musicians* o *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale*.

## ESORDI COME COMPOSITORE

La vittoria, a soli 27 anni, con un Corale senza accompagnamento, del concorso di composizione nel 1886, organizzato dall'Accademia del Regio Istituto Musicale di Firenze,<sup>12</sup> risulta un buon trampolino di lancio per il giovane Vittorio, per diventare un bravo compositore. Si pensi che del concorso diede notizia l'importante rivista francese «Le Ménestrel»:

L'Académie de l'Institut royal de musique de Florence vient de juger le concours qu'elle avait ouvert pour la composition d'un choral à cinq parties, sans accompagnement. Le premier prix a été attribué à M. Vittorio Ricci, de Terranuova-Bracciolini (province d'Arezzo), l'accessit à M. Edoardo Moretti, de Florence, et la mention honorable à M. Giuseppe Cerquetelli, de Cingoli (Marches).<sup>13</sup>

Sono anni in cui, pur scrivendo per alcuni strumenti (pianoforte, violino, ecc.) - nei suoi lavori - è sempre presente il canto.

Trattasi di composizioni - come da una certa prassi (quasi estensione di quel *Io voglio del ver la mia donna laudare* di guininzelliana memoria) - spesso dedicate alle donne come, per esempio, in *Onda: chitarrata per Mezzo-Soprano o Baritono con accomp.to di Pianoforte*<sup>14</sup> dedicata alla *Nobile Sig.ra Hilda Gelli Ferraris* o la melodia *Dimmi fanciulla* dedicata *Alla distinta signora Evelina Sbriglia*,<sup>15</sup> mentre tra gli altri lavori più 'interiori' ricordo i *Sonetti intimi: con accompagnamento di pianoforte*.<sup>16</sup>

---

*compositori*. Firenze, Olschki, MMIII, p. 402.

<sup>12</sup> Lo studio della musica era presente come settore all'interno dell'Accademia delle Belle Arti (1811), poi un decreto del 1849 trasformò la scuola di musica in Istituto musicale. Il successivo decreto di Vittorio Emanuele II del 1860 lo rese autonomo separandolo dall'Accademia delle Belle Arti con relativa trasformazione in Regio Istituto Musicale di Firenze.

<sup>13</sup> «Le Ménestrel», n. 51, Dimanche 21 Novembre 1886, p. 410.

<sup>14</sup> VITTORIO RICCI, *Onda: chitarrata per Mezzo-Soprano o Baritono con accomp.to di Pianoforte*, Milano, F. Lucca, dep. maggio 1887.

<sup>15</sup> ID., *Dimmi fanciulla*, parole di Adolfo Pescio, un apprezzato pianista nato a Genova (1816-1904). Firenze, Bratti e C., [1889].

<sup>16</sup> Pubblicati in 5 volumi a Trieste per l'editore Carlo Schmidl tra 1896 e 1900. Di seguito i

Anche le stesse prime composizioni, benché prive dell'anno di pubblicazione, da un lato lasciano presagire un certo stile del giovane musicista, dall'altro forniscono elementi molto interessanti per la ricostruzione dei suoi rapporti.

*Les Charmes de la syrène Morceau élégant de Salon pour Piano* op.1, dedicata *Alle Nobili Sorelle Sig.<sup>ra</sup> M<sup>sa</sup> Giustina Bartolini* [e alla] *Sig.<sup>ra</sup> M<sup>sa</sup> Marianna Ferroni*, costituisce un esempio di scrittura spontanea e stereotipata non disgiunta da un'attenzione al *melos* e alle piccole forme.<sup>17</sup>

Interessante per due motivi la dedica manoscritta aggiunta che si trova in alto al frontespizio di questo spartito: *Al mio Maestro Sig. Leopoldo Bolognesi in segno di stima deferenza e rispetto Vitt. Ricci*. L'uso del pronome possessivo allude al fatto che il maestro Bolognesi è uno dei primi maestri di musica del piccolo Vittorio negli anni in cui vive a Terranuova, notizia che a tutt'oggi non ho trovato in altre fonti. Inoltre si apre uno scenario molto interessante che rimanda ai rapporti dell'aspirante musicista con la banda cittadina. Bolognesi, nativo di Pontassieve, già dal 1862, a seguito del superamento di un pubblico concorso per ricoprire l'incarico di Maestro di Musica (per istruire la banda) e Organista nella stessa cittadina,<sup>18</sup> presta servizio a Terranuova. Dalla dedica possiamo dedurre che sia stato proprio lui a fornire le basilari conoscenze musicali al giovanissimo Vittorio, prima che egli intraprenda gli studi con i maestri sopra citati.

Altra composizione interessante è la *Sonatina in La maggiore per Pianoforte Op. 9*<sup>19</sup> dedicata, come da frontespizio dello spartito, *Alla Illustre Gentildonna Principessa Dora D'Istria*,<sup>20</sup> elemento che lascia ipotizzare

---

titoli: *Ah! Finalmente un raggio* (parole di G. Marradi); *Lo sai, Lilia?* (parole di G. Marradi); *Rondò* (parole di G. Marradi); *Volubilis* (parole di L. Legendre); *Idillio estivo* (parole di A. Orvieto).

<sup>17</sup> VITTORIO RICCI, *Les Charmes de la Syrène. Morceau élégant de Salon pour Piano*, Florence, O. Morandi, s.d. La composizione è nella tonalità di Fa maggiore e si articola in: *Allegro – Vivace – Lento – I° tempo [Vivace]*.

<sup>18</sup> Per l'intera vicenda cfr. CARLO FABBRI, *La banda di Terranuova, 1820-1995: aneddoti e frammenti di storia*, Terranuova Bracciolini, Società filarmonica Giuseppe Verdi, Comune di Terranuova Bracciolini, 1997, pp. 33-36.

<sup>19</sup> Si tratta di una breve composizione (s. d.) articolata nei seguenti movimenti: *Allegro – Andante – Scherzo – Rondoletto* edita a Firenze da Bratti e Sciabilli.

<sup>20</sup> In realtà è uno pseudonimo. Il suo vero nome era Elena Ghica. Nata nel 1828 a Bucarest da famiglia aristocratica si sposa nel 1849 con il principe russo Alessandro Koltzoff-Massalsky, ma ben presto si trasferisce in Italia stabilendosi definitivamente, dal 1870, a Firenze. Donna molto intelligente, affascinante, attiva come scrittrice e amica dell'*intelligenza* fiorentina di quegli anni.

quali amicizie e ambienti intellettuali frequenti il Nostro. Agli Anni '70 del 1800 risale un' *Ave Maria: melodia per mezzo soprano con accompagnamento di Pianoforte*<sup>21</sup> dedicata *Alla signora baronessa Jérôme David*. All'interno di una struttura tripartita (A- B - A<sup>1</sup>), il canto è espresso *con sentimento contemplativo* nella tonalità di Sol maggiore sia nella voce che nella mano sinistra del pianoforte (contro canto), incorniciando la sezione centrale più ampia (*Un poco agitato*) in sol minore. La composizione per canto e pianoforte impegna sempre più il giovane maestro mantenendo la caratteristica della dedica ad una donna di ceto sociale medio-alto come per *Dimmi fanciulla* dedicata *Alla distinta signora Evelina Sbriglia*,<sup>22</sup> moglie del suo maestro di canto Giovanni Sbriglia.<sup>23</sup>

### TRA COMPOSIZIONE, DIDATTICA E RICERCA

Particolarmente interessante risulta la lettera, finora inedita, del 9 febbraio del 1889 in cui il giovane Vittorio, animato dalla passione della musica, scrive a Grieg dichiarandogli tutta la propria ammirazione tanto da rimanere, nel corso degli anni, tracce significative nella sua produzione:

Monsieur,

Vous avez devant vous un nom inconnu : le nom d'un jeune homme qui aime passionnément la musique et qui, poussé par le besoin en a fait sa profession, comme enchanté par ses charmes, en a fait le but de sa vie. Je suis italien et j'habite Florence.

Ma présentation faite, ne voilà donc à vous expliquer l'objet de ma lettre.

Dès la première fois que j'eus le plaisir de connaître vos charmantes compositions musicales, je fus ravi par l'originalité de la forme, par la hardiesse heureuse des harmonies par le riche et ingénieuse développement des idées, et surtout par cet esprit tantôt vif et caustique tantôt calme ou mélancolique, qui donne à votre musique un cachet tout-à-fait spécial et qui représente à merveille cet incroyable mélange de pot-pourri, de religieux et de douloureuse, qu'on rencontre toujours dans les airs populaires qui sont la plus sincère expression du caractère d'un peuple.

J'ai lu et relu mille fois vos compositions, et elles m'ont plût toujours davantage. Dernièrement j'avais devant moi vos charmantes « Danses norvégiennes » quand j'eus l'idée de les arranger pour orchestre pour m'exercer dans

---

<sup>21</sup> Edita a Firenze-Roma presso G. Venturini.

<sup>22</sup> Pubblicata a Firenze nel 1889 da Bratti e C. su testo di Adolfo Pescio.

<sup>23</sup> Originario di Napoli, fu un tenore ed un apprezzato maestro di canto.

cet art si difficile de l'instrumentation. Dans peu de jours mon travail était fini, mais à prêtreuse c'est le mieux qui me faut, pour pouvoir dire qu'il soit entièrement accompli.

C'est justement votre approbation que je désirerais d'obtenir, pour savoir si j'ai bien interprété votre idée, si j'ai saisi le caractère de cette musique, si j'ai tiré les effets que vous avez imaginés, en un mot si j'ai arrangé ou dérangé votre musique. Si c'est le dernier cas, pas de compliments ; je ne suis ni professeur, ni amateur, mais tout simplement un élève : si c'est au contraire, je serais bien charmé d'accepter vos conseils et après ça...s'il est possible...de faire exécuter vos danses par l'orchestre.

Voilà mon désir, puis-je espérer de votre amabilité d'avoir une réponse à tout ce que je vous demande ?

Je sais que ce vous donnera un peu de double, mais je sais en même temps, que les grands artistes tel que vous, sont tous très aimables particulièrement avec des commençants, et j'espère pour cela que vous voudrez bien m'excuser et satisfaire à mon désir. Avec cette lettre vous recevrez donc vos « Danses » (Partition pour Orchestre) auxquelles va joint un très joli morceau tiré de vos « Humoresken ».

Dans l'attente d'une réponse, je vous présente en avoue mes remerciements les plus sincères et les marques de ma plus haute considération.

Firenze 17 Janvier 89.

Adresse  
Via S. Zanobi  
N 61<sup>24</sup>

Votre très dévoué  
Vittorio Ricci

Infatti, osservando alcuni lavori di entrambi i compositori, non sono affatto casuali interessi comuni come l'orchestrazione e la predilezione per forme compositive miniaturali per canto e pianoforte che rimandano ai fogli d'album.

Altro musicista che Ricci ha modo di incontrare e di assorbirne il fascino è il francese Massenet. Sono anni in cui il nostro cerca di presentarsi con un proprio stile anche se - pur facendosi apprezzare per capacità e novità - non sempre riesce né è compreso dalla critica. Di seguito, a mo' d'esempio, un estratto di un articolo a firma di V. M.:

---

<sup>24</sup> La lettera, manoscritta, è conservata nella biblioteca norvegese di Bergen. Non si conosce la risposta di Grieg ma si può agevolmente ipotizzare che o Ricci avesse una tempistica molto stretta o il maestro norvegese non avesse risposto in quanto è di poco posteriore un biglietto del 9 febbraio, stavolta in lingua tedesca e indirizzato sempre al musicista. Sul rapporto epistolare fra i due finora non è emerso altro.

udimmo del maestro Ricci una composizione a piena orchestra dal titolo: *Serenata dolorosa*; un lavoro non tanto lieve, accarezzato e ponderato, che mostra i buoni studi e gl'intendimenti artistici del giovane maestro, che tenta rendere le riposte intenzioni significate per iscritto nel programma, ma che la musica non ha linguaggio a farle capire; imperocché un soggetto di pura filosofia speculativa, come questa *Serenata*, a me non sembri adatto. Affetti e passioni umane richiede la musica: i miti e i simboli si lascino ai trattati. Il maestro Ricci tentò descrivere con acconce modulazioni armoniche e melodiche le lotte e i contrasti del pensiero umano in traccia del vero eterno, coi mezzi che offre la musica; cioè coi ritmi, cogli andamenti, colle modulazioni, colla orchestrazione più o meno piena; ma quei modi e quei procedimenti s'attagliano del pari a mille altre situazioni dell'animo, e appena rispondono al concetto che ormai è invalso sul linguaggio universale della musica [...] Un bellissimo concerto animato e festeggiato da grande concorso; ed il maestro Ricci s'abbia le nostre grazie per la novità che ci regalò [...]»<sup>25</sup>

L'interesse per l'orchestrazione, la conoscenza delle lingue, unitamente ad una ferrea dottrina musicale, gli permette di avventurarsi nello studio di volumi musicali stranieri. Nel 1892 arriva la prima traduzione del trattato di Strumentazione di Ebenezer Prout,<sup>26</sup> che - secondo il giudizio di Ricci - risulta semplice ed utile:

Tanto gli scolari come per i maestri che lo adopereranno nell'insegnamento, troveranno in esso condensate con un ordine, una semplicità ed una chiarezza ammirabili tutte quelle cognizioni che formano la base dell'orchestrazione moderna [...] utilità reale che, sia dal lato pratico come dal lato scientifico, può derivare da questa interessante pubblicazione».<sup>27</sup>

Nella versione italiana il volume è corredato da 95 incisioni, e, visto il successo, nel 1901 esce una seconda edizione riveduta e, per l'occasione, non mancano apprezzamenti sia per l'iniziativa che per il lavoro di traduzione di Ricci.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> «Gazzetta Musicale di Milano», anno XLV, n. 17, 27 aprile 1890, p. 273.

<sup>26</sup> Prima edizione del 1877: *Instrumentation* by Ebenezer Prout, Mus. D., B.A., Professor of Music, University of Dublin, Boston, Oliver Ditson Company-New York Chas. H. Ditson & Co.-Chicago Lyon & Healy, 1878. Compositore, scrittore e insegnante inglese (Oundle, marzo 1835-5 dicembre 1909) di armonia e composizione (1879) presso la Royal Academy of Music di Londra, alla Guildhall School of Music (1884) e all'Università di Dublino (1894).

<sup>27</sup> EBENEZER PROUT, *Strumentazione*, versione italiana di Vittorio Ricci, Milano, Hoepli, 1892, p. XI.

<sup>28</sup> «BIBLIOGRAFIA. [...] Bene fece il signor Ulrico Hoepli a far ripubblicare in una seconda edizione, che ha, come tutti i suoi manuali, il pregio di una corretta eleganza, questo breve

Nel 1893 sposa Giulia Sacconi<sup>29</sup> e, oltre all'attività didattica, dedica molto tempo alla composizione.

Siamo in un periodo in cui anche nel nostro Paese l'influsso wagneriano ha un notevole ascendente non solo sui giovani compositori. In una sua poesia Carducci, riferendosi ad un particolare dell'orchestrazione (uso degli ottoni, tradotto *metalli* nel linguaggio poetico) lo suggerisce mediante una sintesi di potenza di suono, metafora di un pensiero dominante che arriverà ad influenzare la cultura di fine Ottocento e buona parte del Novecento con il noto verso «Wagner possente mille anime intona a i cantanti metalli» (*Presso l'urna di Percy Bisshe Shelley*, vv. 39-40). D'Annunzio, invece, esprime il suo grande interesse per la musica, in particolare con *Il Trionfo della Morte* (1894) trovando efficace corrispondenza nel *Tristan und Isolde* e nel 1911 realizza per Debussy il libretto per *Le martyre de Saint Sébastien*. Nel frattempo, in un periodo aureo per il nostro Verdi (la prima del *Falstaff*, 9 febbraio 1893), Toscanini non esita a presentare in Italia le opere del compositore tedesco: *Götterdämmerung* (1896), *Siegfried* (1899), senza evitare una piccola *querelle* all'interno della diatriba Verdi/Wagner, anche tra i critici.

Intanto Ricci realizza alcuni importanti lavori preferendo guardare al modello della cantata profana piuttosto che inserirsi nel melodramma imperante; tuttavia le sue opere vengono eseguite più spesso non solo in Italia ma anche all'estero con successo di pubblico e di critica.

*Humanitas*, Cantata per Soli, cori ed orchestra che, secondo Carlo Cordara, «esordì brillantemente nell'arringo di compositore»<sup>30</sup> è rappresentata in prima esecuzione la sera del 9 aprile del 1895 nella gran sala del Casino di Wiesbaden, mentre la prima italiana, a cura della Società Filarmonica di Firenze, il 26 maggio del 1896.<sup>31</sup>

In un altro articolo dello stesso critico de «Il Marzocco», troviamo det-

---

trattato sulla *Strumentazione* del signor Ebenezer Prout, lodevolmente tradotto dall'inglese dal signor Vittorio Ricci». Cfr. «Gazzetta Musicale di Milano», anno 56, n. 24, 13 giugno 1901, p. 371.

<sup>29</sup> Figlia di Torello Sacconi (Montevarchi 1822-Firenze 1912), prefetto della Biblioteca Nazionale di Firenze (1877-1885). Cofondatore della Società per la biblioteca circolante a Montevarchi (1846) dalla quale nasce la Biblioteca dell'Accademia del Poggio. Giulia, dopo la licenza liceale (Istituto classico "Dante" e prima donna a frequentare un liceo italiano), nel marzo del 1890, a seguito del superamento di un concorso, conseguirà ancora il primato femminile nel ruolo delle biblioteche governative del nostro paese.

<sup>30</sup> «Il Marzocco», anno XXX, n.18, 3 maggio 1925, p. 3.

<sup>31</sup> Il testo poetico è di G. S. Gargano, pubblicato a Firenze presso lo Stabilimento Lito-Tipografico di Giuseppe Passeri nel 1896.

tagli importanti per comprendere sia la composizione che lo stile del musicista:

Questo importante lavoro veniva eseguito alla nostra Sala Filarmonica la sera del 20 corrente. Le simpatie di cui meritatamente gode il maestro Ricci nella nostra buona società e soprattutto l'aspettativa grandissima per questa cantata, già eseguita con gran successo di pubblico e di critica a Wiesbaden nell'Aprile 1895, avevano riempito, letteralmente, la sala da concerti e le adiacenti di quel pubblico scelto ed intelligentissimo che Firenze sola, quando vuole, sa riunire [...] Si potrebbe dire che l'*Humanitas* sia stata applaudita con slancio italiano ed ascoltata con attenzione e serietà germanica [...] *Humanitas*, considerata come lavoro poetico, è un'allegoria profonda dei destini dell'umanità, ma si presta alla musicazione per la semplicità e la scultoria chiarezza dei simboli rappresentanti le idee.<sup>32</sup>

Seguendo il testo di Cordara si evince che il substrato filosofico dell'opera da un lato ha costituito un problema in più per la stesura della partitura, dall'altro «lo ha necessariamente innalzato in una sfera d'ispirazione assai più elevata di quella che si possa trovare comunemente negli argomenti delle solite cantate».<sup>33</sup> Poi, accennando allo stile della stessa, nel definirla «progressista in musica», il critico chiarisce che:

Così nell'uso sapiente e disinvolto dei *temi* caratteristici, nei quali sempre con efficacia ed opportunità ha saputo individuare il concetto poetico egli si appalesa studioso ammiratore ma non servile imitatore di Riccardo Wagner, dallo studio del quale ha saputo trarre, con grande discernimento e senza rinunciare alla propria originalità, la quadratura solida e logicamente tematica del suo lavoro. Nell'eleganza, non però addolcinata, di certi spunti melodici, nel giro di certe frasi ed in alcuni dettagli strumentali s'accosta invece alla scuola francese specialmente a quella rappresentata da Gounod e dall'elegantissimo Massenet.<sup>34</sup>

Ecco svelati i *patres* ispiratori del musicista di Terranuova. Erano trascorsi solo tredici anni dalla scomparsa di Wagner e anche i giovani italiani avevano compreso quanto la sua lezione potesse essere utile per stare al passo della contemporaneità. Inoltre, l'ammirazione nei confronti del compositore tedesco e per la musica impressionista francese, spiega anche

---

<sup>32</sup> «Il Marzocco», anno I, n. 29, Firenze 29 marzo 1896, p. 4.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibid.*

una certa affinità con Augusta Holmès.<sup>35</sup> Inoltre dall'articolo emergono dettagli relativi agli interpreti, quasi tutti fiorentini, percependo un quadro complessivo di alcuni protagonisti della città toscana.

Una lode sincera va pure di diritto agli esecutori, cominciando dall'illustre maestro Tacchinardi che concertò e diresse con somma cura ed affetto il lavoro interpretando le più riposte intenzioni dell'autore. Adriana Busi nella parte di *Humanitas* pari alla sua fama ed Ernestina Cecchi (*La Terra*) sfoggiò nella breve parte bella voce e intelligenza. Entrambe furono assai applaudite come pure il baritono Foggi (*Il Vento*) ed il tenore Marchese Piero Gherardi che interpretò con arte e passione il personaggio dell'*Orizzonte* e fu molto applaudito e festeggiato. Il coro numeroso, composto di voci fresche e intonate, cantò con esattezza sufficiente e l'orchestra fu pari al suo arduo compito.<sup>36</sup>

Tra i lavori del nostro musicista troviamo ancora come protagonista il canto come, per esempio, in *Album di Pastelli musicali*,<sup>37</sup> cinque canzoni con accompagnamento di pianoforte, raccolta giudicata favorevolmente dalla critica.<sup>38</sup>

Ricci scrive anche composizioni più ampie per coro con o senza solisti come: *Cantata* per soli e cori di voci femminili e *Le chimere* con lo stesso organico; *Il mercato degli gnomi*, cantata per soli e coro di voci femminili; e ancora con coro accompagnato *Le violette*, coro a quattro parti e voci femminili con accompagnamento di pianoforte; *Maggiolata*, per soli, coro e quartetto a corde.

In altre composizioni invece - ove è presente una sola voce solista - troviamo anche l'orchestra come in *Scene dalla foresta*, 4 canzoni per voce di baritono con accompagnamento di pianoforte e orchestra, nei *Due sonetti danteschi* per tenore e orchestra e in *Lord Ullins Daughter*, ballata per baritono e orchestra. I suoi interessi spaziano anche verso il genere teatrale e musicale tanto che, quasi strizzando l'occhio al genere dell'*opéra-comique*, tra i suoi lavori è presente anche l'operetta *L'hotel franco-russe*.

Nel 1901 il giornalista e critico musicale fiorentino Gabardo Gabardi annuncia con una certa enfasi la pubblicazione a Londra dei 50 solfeggi di

---

<sup>35</sup> Cfr. SALVATORE DELL'ATTI, *Augusta Holmès: una compositrice "d'ispirazione wagneriana"*, in «Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», LXXV, 2013, pp. 203-223.

<sup>36</sup> «Il Marzocco», cit., p. 4.

<sup>37</sup> Edito a Londra da Joseph William (s. d.).

<sup>38</sup> Cfr. «Rivista d'Italia», 1898, p. 400.

Ricci<sup>39</sup> descrivendo la meritevole opera del maestro:

*L'antica scuola italiana di canto.* Con questo titolo, e rievocando l'antico precetto di Verdi: *torniamo all'antico*, Vittorio Ricci - l'insigne maestro toscano residente a Edimburgo - ha pubblicato a Londra, coi tipi del Williams, una bellissima raccolta di 50 Solfeggi - per tutte le voci - dei più celebri compositori e maestri di canto italiani del XVII, XVIII e principio del XIX secolo vale a dire Scarlatti, Leo, Durante, Cimarosa, Zingarelli, Guglielmi, Porpora, Martini, Marcello, Florimo, ecc., ecc. Vittorio Ricci, con ricerche accuratissime, rintracciando manoscritti preziosi, e in gran parte dimenticati, li ha con ugual zelo ed intelligenza coordinati e corredati di accompagnamento di pianoforte, che rivelano la mano dotta e sicura del vero maestro. La prima serie - vale a dire i 50 Solfeggi sovraccennati - sono per soprano, mezzo-soprano e tenore. Ne seguirà una seconda per contralto e basso, una terza per mezzo-soprano, una quarta di perfezionamento e preparazione allo studio degli oratori e delle opere, ed infine una quinta, a due e tre parti, per le diverse voci. Da questo semplice annunzio risulta la mole di lavoro impostosi dal maestro Ricci e l'utilità somma che potrà ricavarne il mondo degli studiosi. L'Album testé comparso è dedicato a S. M. la Regina Margherita,<sup>40</sup> che si degnò di accettarne benignamente l'omaggio. G. Gabardi.<sup>41</sup>

L'opera riscuote successo anche in Italia tanto che - a parte alcune ristampe dei primi tre numeri -<sup>42</sup> nel 1918 raggiunge la mole di ben otto volumi, lavoro già premiato nel 1911 all'Esposizione di Torino.

Ritornando al 1901, è anche l'anno della pubblicazione delle *Antiche gemme italiane*, brani di autori dei secc. XVI-XVIII corredati di accompagnamento per pianoforte.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> *A selection of solfeggios by the most celebrated Italian composers and singing masters of the XVII, XVIII and early XIX century edited and arranged from manuscripts.... with additional pianoforte accompaniment by Vittorio Ricci*, London, Joseph Williams, 1901. Successivamente l'editore inglese pubblicherà *Solfeggi per tutte le voci, dei più celebri compositori e maestri di canto italiani del 17., 18., e principio del 19. Secolo, 2.a serie. 40 solfeggi per contralto o basso tratti per la massima parte dai manoscritti, scelti, ordinati e corredati di segni di espressione, fraseggiatura, respirazione e provvisti di accompagnamento per pianoforte da Vittorio Ricci*, Londra, Williams, 1912.

<sup>40</sup> La Regina fu amante della cultura e molti illustri intellettuali e artisti le dedicarono loro opere. Aveva inoltre studiato canto e alcuni strumenti e ne possedeva una raccolta.

<sup>41</sup> «Gazzetta Musicale di Milano», anno 56, n.18, 2 maggio 1901, p. 287.

<sup>42</sup> Si trattò della quarta e quinta edizione.

<sup>43</sup> *Antiche gemme italiane: 6 Ariette, 4 Duetti, 1 terzetto (secoli 16., 17., 18.) per canto e pianoforte*, raccolti ed elaborati da Vittorio Ricci, Milano, G. Ricordi & C., 1910. Di seguito il contenuto della raccolta: Raffaello Rontani, *Dolci miei sospiri* e *Pescatrice ligurina*; Benedetto Marcello, *Per saettarmi non ha più strali* e *Tocca a voi, dolenti lumi*; Agostino Steffani, *Mi*

THIRD SERIES

"This Collection of Solfeggios was awarded a Silver Medal at the International Exhibition of Turin, 1911."

*Tornate all'antico* VERDI

THE OLD ITALIAN SCHOOL OF SINGING  
A SELECTION OF  
**SOLFEGGIOS**



**VITTORIO RICCI**

FIRST SERIES 50 Solfeggios for Soprano or Tenor 5/- net	SECOND SERIES 30 Solfeggios for Alto or Bass 3/- net	THIRD SERIES 25 Solfeggios for the Medium of the Voice (Mezzo Soprano or Baritone) 2/- net
---	--	---

FOURTH SERIES

(For advanced pupils, to be used as a continuation of the above series respectively and as a preparation to the study of Oratorios and Operas.)

PART I 30 Solfeggios for Soprano or Tenor 7/- net	PART II 30 Solfeggios for Alto or Bass 6/- net	PART III 30 Solfeggios for the Medium of the Voice (Mezzo or Baritone) 7/- net
---	--	---

FIFTH SERIES

Solfeggios for two or three voices. (with or without words.)

BOOK I 10 Duets for High Voices	BOOK II 8 Duets for Low Voices	BOOK III 10 Duets for Medium Voices
BOOK IV 12 Duets for one High and one Low Voice 3/- net	BOOK V 10 Trios for equal or unequal Voices.	APPENDIX 23 Little Solfeggios for Beginners (very easy) 2/- net

LONDON: JOSEPH WILLIAMS, LIMITED, 32 GREAT PORTLAND STREET, W.

Nel 1916 esce la prima edizione de *Il Pianista: Pensieri, giudizi e consigli di eminenti scrittori riguardanti lo studio del pianoforte, con un cenno storico sulla origine di questo strumento, un elenco dei principali pianisti, insegnanti e compositori per pianoforte e un indice bibliografico delle opere citate e di altre attinenti allo stesso soggetto. In sostituzione del Manuale del pianista di L. Mastrigli*.<sup>44</sup>

Ormai, con simili esperienze, il passaggio verso la ricerca didattica e dopo musicologica è ormai entrato nel vivo. Intanto negli anni 1918-20 compaiono alcuni suoi articoli su «La critica musicale» e, al rientro definitivo in Italia, collabora tra il 1920 fino al '25 con il *British Institute* di Firenze scrivendo saggi e recensioni per «La nuova musica», «La Critica Musicale», «Il Marzocco» e la «Rivista musicale italiana» come, per esempio, *La cultura del cantante italiano*,<sup>45</sup> *La vita musicale inglese*,<sup>46</sup> *Il tricentenario del compositore William Byrd (1542?-1623)*,<sup>47</sup> ecc.

Nel frattempo, nel 1920 si pubblica *L'Orchestrazione nella sua essenza, nella sua evoluzione e nella sua tecnica*. Nella sostanza si tratta della sostituzione del *Manuale di Strumentazione* di Prout che Ricci ha tradotto nel 1892 per la stessa collana e che, come egli scrive,

era per buona parte invecchiato e non rispondeva più ai bisogni del momento. Per questo l'ho riscritto di sana pianta, valendomi di qualche materiale utilizzabile del vecchio Manuale, ma dandogli nuova forma e nuovo sviluppo; condensandovi inoltre dati, osservazioni e giudizi di altri trattatisti fin dove mi sembravano utili e pratici; aggiungendovi tutto quello che la mia personale esperienza e le lunghe ricerche mi hanno dettato in proposito, ed estendendo la trattazione del soggetto, se non agli ultimi tentativi tuttora più o meno sub judice, a molti almeno, di quelli acquisiti ormai durevolmente all'arte della strumentazione».<sup>48</sup>

---

*voglio far intendere; Marco Da Gagliano, Luna mia, dove ten vai e Mie speranze lusinghiere; Alessandro Scarlatti, Tu lo sai; Barbara Strozzi, Chiamata a nuovi amori; Filippo Vitali, Pastorella, ove t'ascondi; Cosimo Bottegari, Mi parto.*

<sup>44</sup> Milano, Ulrico Hoepli, 1916.

<sup>45</sup> «La Critica Musicale» Anno I, 1918, p. 5.

<sup>46</sup> Cfr. *Idem*, dal 2 febbraio del 1920 all'11 novembre del 1922.

<sup>47</sup> Cfr. «Rivista Musicale Italiana», 1924.

<sup>48</sup> VITTORIO RICCI, *L'Orchestrazione nella sua essenza nella sua evoluzione e nella sua tecnica. Manuale ad uso degli allievi di composizione e dei cultori delle discipline musicali. In sostituzione del Manuale di Strumentazione di E. Prout*, Ulrico Hoepli Editore-Libraio della Real Casa, Milano, 1920, p. XI.

MANVALI HOEPLI

VITTORIO RICCI

IL  
PIANISTA

PENSIERI, GIUDIZI E CONSIGLI  
DI EMINENTI SCRITTORI



ULRICO HOEPLI  
EDITORE-MILANO

 CISARI

Il volume rappresenta - sempre secondo le intenzioni dell'autore - un'edizione moderna dell'argomento visto che «le Edizioni del Guidi, ad esempio - si arrestino a molti anni indietro e sieno ormai divenute rarissime». <sup>49</sup> Pertanto egli aggiunge che:

In questo momento in cui l'Italia cerca di emanciparsi dagli altri paesi non soltanto nelle industrie e nei commerci, ma anche nei mezzi di educazione della mente, mi è sembrato opportuno di pubblicare un libro che [...] per ricchezza di notizie possa stare a confronto con quelli scritti in altre lingue. <sup>50</sup>

Sia per i contenuti che per l'impostazione dei capitoli, il manuale guarda più al *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration* di Hector Berlioz (1844), <sup>51</sup> aprendo la strada a lavori come *La tecnica dell'orchestra contemporanea* di Casella-Mortari (1950), o la traduzione italiana, a cura di Marco de Natale (1960), di *Thinking for Orchestra. Pratical Exercises in Orchestration* di René Leibowitz, Jan Maguire (Schirmer, 1960) fino al più recente *The Study of Orchestration* di Samuel Adler (1982) nella traduzione italiana di Lorenzo Ferrero (2008). Siamo in un periodo in cui emergono esperienza e dottrina e nell'arte della strumentazione Ricci possiede idee molto chiare:

Perché quest'arte nella quale colui che l'esercita, invece dei pennelli si serve degli strumenti, è assolutamente affine a quella del pittore. Questi sente con gli occhi, quegli con l'orecchi; questi sceglie ed accozza i colori fino ad ottenere innumerevoli sfumature; quegli sceglie ed accozza i timbri dei diversi strumenti, li ammorbidisce, l'inasprisce, ne fonde il suono, ne regola l'intensità e compone una *mestica* fonica capace a servire di sfondo o a dar risalto alle figure ideologiche del suo quadro musicale. <sup>52</sup>

Con questo volume egli intende offrire un sussidio teorico e tecnico fondamentale soprattutto ai compositori e agli studiosi interessati all'argomento e pertanto non è un caso se il manuale <sup>53</sup> è dedicato al suo maestro

---

<sup>49</sup> Id., p. XII.

<sup>50</sup> Id., p. XIII.

<sup>51</sup> Stampato a Parigi nel 1844, nel 1912 viene pubblicato nella traduzione italiana da Ricordi e ancora oggi è in uso.

<sup>52</sup> V. RICCI, *L'Orchestrazione* cit., pp. 2-3.

<sup>53</sup> Anche in questo caso il manuale ha successo e già nel 1930, a cinque anni dalla scomparsa del maestro, la casa editrice pubblica una seconda edizione.

di composizione.<sup>54</sup>

Nel 1920 esce un'altra pubblicazione, *La Tecnica del Canto in rapporto con la pratica antica e le teorie moderne. Preceduta da un cenno storico sulla evoluzione di quest'arte dal sec. XVI sino ai nostri giorni*. L'opera è dedicata *Alla memoria dei suoi maestri Sig.<sup>a</sup> Cecilia Varesi Boccabadati e Sig. Giovanni Sbriglia*.<sup>55</sup> Si tratta di un piccolo volume che, detto dall'autore, «non ha la pretesa di essere un Trattato di Canto».<sup>56</sup> Con questo manualetto c'è un ritorno al grande amore ed interesse per questa disciplina benché già qualche anno prima, Ricci avesse pubblicato *La crisi del bel canto: memoria letta il dì 31 gennaio 1915 nell'adunanza solenne della R. Accademia "Luigi Cherubini" di Firenze*.<sup>57</sup>

### DOTTRINA E GIUDIZI DI UN CRITICO

La collaborazione del musicista ad alcune riviste produce, all'interno del dibattito storico-culturale del nostro paese, una dialettica ed un'analisi delle opere e di tutto ciò che afferisce alla musica, dando luogo ad una lettura dettagliata e a tratti anche spigolosa, facendo intuire alcune caratteristiche del suo temperamento. In genere, leggendo i suoi scritti, emerge un *modus operandi* dove il "giudizio" è la conseguenza di un percorso scandito da vari passaggi, qualcosa che può somigliare, per esempio, alla stesura di una partitura. Prima c'è l'ispirazione e la motivazione (*curiositas* verso il nuovo e/o approfondimento di qualcosa di conosciuto); esposizione delle proprie idee su parametri diversi (poetici, estetici e tecnici) in merito a ciò che gli si presenta (ascolto, analisi di una partitura, ecc.); confronto con le idee degli altri (opera nuova, ecc.); coda (risultato di un processo *in fieri*) con giudizio finale.

Nel 1915 esce un suo articolo<sup>58</sup> in cui presenta il compositore inglese Cyril Scott che, per le sue influenze impressionistiche, già dal 1910 è conosciuto come il "Debussy inglese".<sup>59</sup> L'occasione è data dal fatto che il

---

<sup>54</sup> «Alla memoria del suo maestro Pro. Guido Tacchinardi».

<sup>55</sup> Il volume è edito a Livorno per i tipi di Raffaello Giusti.

<sup>56</sup> V. RICCI, *La Tecnica del Canto*, cit., *Introduzione*, p. 1.

<sup>57</sup> Editto a Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1915.

<sup>58</sup> VITTORIO RICCI, *Il Pianista Compositore Cyrill Scott*, in «La Nuova Musica», Anno XX, n. 288, 25 Gennaio 1915, pp. 1-3.

<sup>59</sup> Del musicista inglese si era già occupato, qualche anno prima, Giorgio Barini in *Una settimana musicale a Londra*, in «Nuova Antologia», 239, 16 settembre 1911, p. 292.

musicista inglese fa conoscere a Firenze, nelle sale della Società «Leonardo», alcune sue composizioni per pianoforte. Ricci, dopo averlo ascoltato, espone le proprie idee personali e sentite anche quelle di Scott, formula il seguente giudizio:

Quello che è certo si è che lo Scott nelle prime composizioni l'influenza del Debussy era evidente, si è liberato completamente di essa e sta assumendo una personalità propria con lavori che, se per un lato o per l'altro possono esser discussi, valgono all'autore tutta quella considerazione e quel rispetto che si debbono a chi con fini disinteressati dà tutte le forze dell'ingegno al culto ed al progresso dell'arte.<sup>60</sup>

In sostanza è qualcosa di molto simile a ciò che aveva scritto all'inizio attraverso l'uso della metafora, quasi travestimento, parodia o variazione su tema:

è evidente che lo Scott è un futurista della più bell'acqua; dacché, abbandonando i noti sentieri e inoltrandosi arditamente per un campo appena esplorato, cerca per conto suo e si sforza di raccogliere una messe nuova, sfruttando quelle ricchezze che questo vergine campo può offrirgli.<sup>61</sup>

Un altro esempio interessante da presentare si riferisce ad un suo contributo: *F. P. Tosti e la lirica vocale italiana nell'Ottocento*.<sup>62</sup>

Il saggio offre l'opportunità di accennare al suo modo di andare a fondo in un argomento, senza rinunciare all'uso del "bisturi". Lo scritto esce circa un anno dopo la scomparsa di Tosti (1916). Dopo aver esordito che con la sua morte «venne a mancare uno dei [compositori] più popolari del mondo», aggiungendo che «scomparve anche l'ultimo o uno degli ultimi melodisti della vecchia maniera», asserisce che rispetto ai «melodisti-improvvisatori suoi contemporanei egli avesse tutti i pregi e tutti i difetti». A suo dire però il compositore ortonese

ebbe un gran vantaggio non solo sugli scrittori italiani di Romanze da camera del suo secolo, ma anche su alcuni compositori di assai maggiore importanza e dotati di una vena e di una ricchezza melodica addirittura strabilianti, come, tanto per citare alcuni dei più noti, il Mercadante, il Pacini e lo stesso

---

<sup>60</sup> V. RICCI, *Il Pianista* cit., p. 3.

<sup>61</sup> IDEM, p. 1.

<sup>62</sup> ID., *F.P. Tosti e la lirica vocale italiana nell'Ottocento*, in «Rivista Musicale Italiana», XXIV, 1917, pp. 491-500.

Donizetti. E il vantaggio fu quello di saper dare a tutta la sua produzione musicale un'impronta di signorilità e di buon gusto non comuni al suo tempo.<sup>63</sup>

Dopo aver sottolineato le glorie toccate al Caccini, fino ad alcuni compositori del periodo barocco, riferisce che la Canzone italiana

verso la prima parte dell'800 [era] ridotta una cosa fiacca, falsa, goffa, senza vita e senza carattere [aggiungendo che] il Tosti riuscì a dar vita ad un genere in gran parte suo, in cui seppe tenersi lontano tanto dallo stile dolciastro e insignificante del Campana, quanto da quello pseudo - teatrale, vuoto e ampolloso del Palloni; così dalla superficialità povera e pedestre del Pinsuti, come, fra i suoi contemporanei [...] e suoi imitatori e rivali, da quel carattere d'innata volgarità [...] che si riscontra in quasi tutte le romanze del Denza e del Rotoli.<sup>64</sup>

Rispetto a questi, ma

Anche sui migliori di coloro che al suo tempo o poco prima dettarono in questo genere di composizione dei lavori degni di nota [citando diversi nomi] il Tosti seppe elevarsi di parecchie spanne, sia per il numero maggiore di canzoni [...] sia per aver dato ad esse una forma ed un carattere tale da creare un tipo a sé facilmente riconoscibile, sia infine, [...] per essersi servito di accompagnamenti più gustosi e, in genere, più lontani da quelli così detti a chitarrone, tanto rimproverati agl'italiani dai musicisti stranieri.<sup>65</sup>

Poi, riguardo agli accompagnamenti, precisa che

Il Tosti fu uno dei primi tra noi ad usare quell'andamento ondulato di *terzine* con sovrapposti dei movimenti binari affidati al canto [...] dal quale le sue canzoni prendono uno dei loro principali caratteri: un carattere dolce, di vaga indeterminatezza, di languore.<sup>66</sup>

Dopo aver affermato che questo espediente tecnico «fu gran merito», Ricci specifica che - per averlo utilizzato «fino alla sazietà» - divenne allo stesso tempo «il suo torto», precludendosi la possibilità di «allargare i campo delle sue ricerche» verso nuove soluzioni ritmiche, oltre che ad aspirare ad «una fonte quasi inesauribile di varietà e di bellezza». Purtroppo, il

---

<sup>63</sup> IDEM, *F. P. Tosti* cit., p. 492.

<sup>64</sup> ID., p. 493.

<sup>65</sup> ID., p. 492.

<sup>66</sup> ID., p. 493.

peggio deve ancora arrivare in quanto dalla sua accurata analisi emergono altri “difetti” del malcapitato Tosti.

In sostanza il nostro musicologo mette in evidenza tutta una serie di difetti della scrittura tostiana sottolineando - in maggior misura - altri aspetti compositivi quali l’armonizzazione, l’atteggiamento melodico e il taglio dei pezzi. Accade ciò per lo

scarno giro degli accordi di tonica, dominante, quarta e a poco più di qualche settima diminuita; all’invariabile periodo chiuso dalla mezza o dall’intera cadenza dopo ogni quattro od ogni otto battute; all’identico svolgimento della frase iniziale seguita appena da un secondo pensiero troppo embrionale e troppo poco in contrasto col primo, e alla inevitabile ripetizione della strofa *nota per nota*, meno, in qualche caso, l’aggiunta di una piccola coda finale. Questo spiega come, nonostante la melodia sia generalmente ricca e graficamente diversa, il pubblico provi, dopo sentite alcune Romanze di questo compositore, quasi sempre un certo senso di stanchezza e nel suo giudizio poco discriminatore, concluda col dire che *esse più o meno, sono tutte le stesse*.<sup>67</sup>

Ricci arriva ad affermazioni forti, conseguenza della sua ferrea dottrina derivata dall’ampia conoscenza dei modelli compositivi del genere vocale da camera del passato. Cita autori come Schubert, Loewe, Schumann e poi ancora Beethoven, Brahms e Wolf per sottolineare la loro

multiforme varietà di taglio, di ritmo, di forma e di effetti creati da una rara perizia tecnica [apparendo ogni loro composizione] di una fattura e di un carattere diverso dall’altra e, invece che noia, procurino nell’ascoltatore ripetutamente, una fonte perenne di rinnovato piacere.<sup>68</sup>

Merito di ciò, aggiunge, è anche dovuto al fatto che i compositori seppero attingere dai più «svariati soggetti» e da «ogni umana passione», ricorrendo ai testi dei più grandi poeti come Goethe, Schiller e tanti altri. Diversamente i testi scelti

fino a pochi anni fa [...] dai nostri compositori da camera e, in generale, dallo stesso Tosti per le sue canzoni [...] tolta qualche eccezione [...] in esse si tocca sempre lo stesso soggetto, l’amore; ma non già l’amore vero, sentito nelle sue multiformi estrinsecazioni, bensì un amore fittizio, di maniera, un amore di princiabecco, coi soliti ritorni rettorici su di una morte tanto più invocata

---

<sup>67</sup> Id., p. 494.

<sup>68</sup> Id., *ibidem*.

quanto meno sinceramente bramata.<sup>69</sup>

Insistendo ancora sul valore e sulla bellezza dei modelli antichi, Ricci ritorna sui meriti di Tosti:

abbeverarsi dapprima alle pure fonti della melodia popolare abruzzese [...]; lasciarsi guidare dall'innato buon gusto, evitando le volgarità allora in voga e introducendo [...] certe movenze che dettero alla sua melodia una maggiore eleganza e un tocco di originalità tutta propria [...]; servirsi in diverse occasioni [la chiama "seconda maniera"] di testi migliori del solito, su cui riuscì ad affermare una maggiore personalità.<sup>70</sup>

Poi aggiunge che, rispetto alle prime composizioni,

in quelle che seguono apparisce in generale una cura maggiore dei particolari ed una più ricercata eleganza, dovuta specialmente ad un visibile orientamento verso il gusto francese [...] Quanto alle canzoni scritte durante gli ultimi anni [...] la vena apparisce meno abbondante e in quelle composte per il pubblico inglese si tradisce qua e là più il desiderio di adattarsi al gusto della massa, che di rispettare le ragioni supreme dell'arte.<sup>71</sup>

Arrivando verso la conclusione ecco il suo giudizio complessivo sull'opera di Tosti:

essere altrettanto vano di elevar questo compositore su di un piedistallo troppo alto per la sua statura, quanto sarebbe ingiusto di deprimerlo fino a negargli ogni importanza nel campo della nostra musica vocale durante il secolo scorso. Se il Tosti è ben lontano dai grandi scrittori dei secoli d'oro della musica italiana e, tra i contemporanei, da quelli ugualmente grandi degli altri paesi, egli può esser considerato, nella sua produzione migliore, come il continuatore diretto di quella schiera di canzonieri popolari del cinque e seicento che allietavano le vie e i convegni del suono della loro voce e delle creazioni gentili ed ispirate del loro estro. Nel genere poi della Romanza [...] egli è certamente uno dei più notevoli, avendo lasciato dei modelli di una spontaneità, di una grazia e di una freschezza assolutamente ammirabili [...] Il Tosti, nella via seguita con la sua arte, esercitò una benefica influenza sul nostro pubblico con l'affinarne il gusto e col renderlo vieppiù capace di apprezzare non solo le creazioni dei grandi compositori da camera, ma anche i prodotti offerti in questo campo

---

<sup>69</sup> Id., p. 495.

<sup>70</sup> Id., p. 498.

<sup>71</sup> Id., p. 499.

dalla nostra scuola moderna.  
Firenze, novembre 1917.<sup>72</sup>

## CANTO E NON SOLO

Nel 1918 Ricci scrive il saggio *La cultura del cantante italiano*,<sup>73</sup> quasi un monito sulla mancanza di preparazione nei confronti di una disciplina difficile e complessa

Se sarebbe ingiusto il negare che molti musicisti italiani, oltre alla padronanza del loro strumento, posseggano un vasto corredo di solide cognizioni musicali (non manca, pur troppo, chi non si spinge più in là dal grattare una corda, picchiare una tastiera o soffiare dentro un tubo di legno o di ottone), bisogna convenire che non sono altrettanti coloro che abbiano arricchito la mente di nozioni letterarie, scientifiche o puramente attinenti alle arti sorelle.<sup>74</sup>

L'analisi, piuttosto acuta, continua con una dichiarazione piuttosto inequivocabile su chi, per Ricci, siano veramente gli artisti: «musicisti di tal fatta - a meno sieno dotati di una genialità potente o di una eccezionale facoltà di assimilazione - difficilmente possono essere o divenire artisti nel vero senso della parola».<sup>75</sup> Non contento di questa affermazione, solleva un interrogativo: «che dire del maestro il quale insegni a servirsi di un determinato strumento e di questo non conosca in ogni sua parte il congegno?».<sup>76</sup>

Dopo aver fornito un'analisi della perfezione dei maestri di canto tra Cinque e Seicento che «avevano attinto il più alto grado di perfezione nel campo della mozione delli affetti», pur degenerando per aver accolto un arido virtuosismo e trascurato gli ideali del pensiero, Ricci ricorda che tale mancanza «era sufficientemente compensata da una genuinità di tradizioni sane che venivano di prima mano».

Il Nostro, oltre che alludere ai vantaggi della trasmissione dell'esperienza e all'abilità personale degli stessi “virtuosi”, ricorda che molti di

---

<sup>72</sup> ID., *ibidem*.

<sup>73</sup> Ne «La Critica Musicale», anno I, fascicolo 5, maggio 1918, pp. 93-98.

<sup>74</sup> IDEM, p. 93.

<sup>75</sup> ID., *ibidem*.

<sup>76</sup> ID., *ibidem*.

quegli antichi cantanti erano musicisti colti - per lo più ottimi compositori come il Peri, il Caccini, il Leo, il Porpora, il Feo, il Pistocchi, il Gasparini -, che o in quel fiorire delle lettere e delle arti alla fine del cinquecento, o nella comunione con uomini insigni, avevano educata e affinata la mente dopo averla arricchita di utili e svariate cognizioni.<sup>77</sup>

Inoltre - parlando nuovamente della cultura del cantante - se l'utilità della tecnica è indiscussa, non si può disquisire della

necessità assoluta, quando si tratti della parte ideale; ossia di quella che si riferisce tanto alla perfetta comprensione del testo musicale e poetico, quanto allo svisceramento di ogni riposta bellezza del primo, alla sua interpretazione generale in rapporto al genere, alla scuola od al periodo a cui esso appartiene, ed eventualmente alla rappresentazione fedele ed efficace della mentalità e del carattere del personaggio incarnato sulla scena.<sup>78</sup>

Tale ragionamento conduce «all'entrinsecazione del bello» unitamente a sottolineare la differenza tra un «vociatore», voce lessicale di stampo decisamente gergale, da un «cantante-artista».

Quasi *deus ex machina*, per arginare la decadenza del canto Ricci propone dei “rimedi” alludendo al motto verdiano del ritorno all'antico con

un ritorno quanto più pronto e più rapido è possibile alle condizioni del canto quali erano al tempo del Peri e del Caccini, per mezzo di una minuta, coscienziosa, paziente preparazione del substrato tecnico, congiunta ad una ricca e varia educazione della mente. E questa educazione dovrebbe estendersi a tutti quanti i musicisti, i quali, dal canto loro, dovrebbero dedicarsi a quest'arte divina non per puro amore di lucro né perché incapaci d'incamminarsi per altre vie; ma perché mossi da un puro entusiasmo, da una potente attrazione verso le sue bellezze e da una vocazione sincera a farsi di lei seguaci e sacerdoti.

Il pubblico allora si eleverebbe di nuovo fino ad essi e li riguarderebbe non già come dispensatori di materiali piaceri, ma come *apportatori della buona novella*, fatta per il godimento dello spirito attraverso a quello dei sensi.<sup>79</sup>

Nella conclusione ripone la speranza, ancora attuale, che

le nuove generazioni possano vantare un'Italia che sia realmente degna di

---

<sup>77</sup> Id., p. 95.

<sup>78</sup> Id., p. 96.

<sup>79</sup> Id., pp. 96-97.

esser chiamata il paese della musica e del canto.<sup>80</sup>

Tornando al volume *La Tecnica del Canto* l'autore, nell'Introduzione, chiarisce il suo progetto didattico:

Suo scopo è perciò quello di esporre pianamente e il più chiaramente possibile i principi e le regole essenziali su cui si basa l'arte del canto, tralasciando ogni discussione controversa ed ogni particolare scientifico ritenuto superfluo; ma al tempo stesso riunendo tutti quei dati e quelle nozioni che sono necessarie a chi voglia efficacemente studiare e degnamente fregiarsi del nome di cantante.<sup>81</sup>

Il *fil rouge* con questa disciplina, iniziato negli anni giovanili fino al termine della sua vita, continua mediante la seconda edizione de *Il bel canto: florilegio di pensieri, consigli, e precetti sul canto*.<sup>82</sup> Trattasi di una scelta di «lavori importanti di scrittori antichi e moderni, con l'intendimento di riunire citazioni strettamente attinenti al canto e tali da dare un'idea delle molteplici opinioni professate riguardo ai diversi rami di quest'arte»<sup>83</sup> e non di un particolare metodo didattico. Pertanto, non deve stupire se all'interno si trovano «giudizi analoghi che servono però a completarsi ed anche opinioni diametralmente opposte, introdotte a semplice scopo di coltura e senza pregiudizio».<sup>84</sup>

Egli sembra voler tornare all'autorevolezza degli antichi in quanto nell'indice bibliografico delle opere citate è presente una carrellata di nomi che vanno da Zacconi a Caccini, ad Agricola, a Tosi, a Panofka, fino a Griset, non tralasciando di citare il suo volume su *La tecnica del canto e Voice production and Singing* stampato a Londra. Il manuale è accolto favorevolmente e l'opera è definita «encomiabile e diligente».<sup>85</sup>

Interessante segnalare *L'arte del fraseggiare*, una raccolta di melodie di antichi compositori italiani trascritte per violino e pianoforte, una specie di trasposizione della voce umana agli strumenti che ricorda il tanto auspicato desiderio degli antichi maestri di sentir suonare “ogni sorta d'istromen-

---

<sup>80</sup> Id., p. 97.

<sup>81</sup> V. RICCI, *La Tecnica del Canto* cit., *Introduzione*, p. 1.

<sup>82</sup> Id., *Il bel canto: florilegio di pensieri, consigli, e precetti sul canto*, Milano, U. Hoepli, 1923.

<sup>83</sup> Id., *Introduzione*.

<sup>84</sup> Id., *ibidem*.

<sup>85</sup> Breve recensione firmata C. So. in «Rivista Musicale Italiana», anno XXX, 1923, p. 319.

to” ispirandosi al canto.

Il tema del canto gli è talmente caro che non si lascia sfuggire nulla di quanto accade intorno all’argomento, partecipando talvolta con passione e dialettica. Succede per esempio, nell’occasione di una sua recensione all’opuscolo: *Può il cantante usare ugualmente le due chiavi?*<sup>86</sup> Trattasi di un contributo del laringologo dott. Orlandini al quale Ricci risponde “per le rime” sia ad alcune sue osservazioni “tecniche” che ai giudizi deplorabili riguardo alle «condizioni miserande dell’arte vocale dei nostri giorni» poiché quest’ultimo usa «parole severissime contro i maestri di canto, i direttori d’orchestra e specialmente contro i compositori, che ritiene tutti responsabili di tanta rovina».<sup>87</sup> In generale, riferendosi ad un certo modo di scrivere musica, in un’altra sua pubblicazione dal titolo *La canzone non accompagnata*<sup>88</sup> ispirata da un volume di Herbert Bedford, *An essay on modern unaccompanied song*,<sup>89</sup> Ricci approfitta per sollevare il problema:

In questo periodo di febbrili ricerche di ringiovanimento dell’arte (in molti casi le ricerche tendono più verso il nuovo pel nuovo che verso il nuovo pel bello!), io son ben lontano dal condannare *ab initio* il tentativo di questi neo riformatori, il quale tentativo, se anche destinato a cadere, potrà servire ad illuminare anche per poco un’altra faccia del prisma musicale. Tuttavia non posso fare a meno di esporre alcune idee in proposito, così come mi vengono dalla mente.<sup>90</sup>

In sostanza si ripropone il “modello” già descritto in precedenza, ma con un finale diverso. Ora il giudizio sembra quasi incerto:

La canzone *non accompagnata* potrà infatti o non potrà prender radice riguardo alla sua forma; ma sarà destinata a morire senza dubbio, [poi sembra aver individuato una soluzione] a meno che i compositori che vi si dedicano, più che dare attenzione al *modo* di costruirla facciano opera di maggiore sincerità e di commozione più profonda.<sup>91</sup>

---

<sup>86</sup> IDEM, pp. 577-585.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> VITTORIO RICCI, *La canzone non accompagnata*, in «Rivista Musicale italiana», XXXII, 1925, pp. 278-282.

<sup>89</sup> HERBERT BEDFORD, *An essay on modern unaccompanied song*, Oxford University Press, 1923.

<sup>90</sup> V. RICCI, *La canzone* cit., p. 280.

<sup>91</sup> ID., p. 282

Altro suo intervento interessante ove affronta con passione e competenza l'argomento è costituito da una recensione su un opuscolo di Léo Van Der Haegen riguardante l'emissione della cosiddetta mezza voce concludendo che «al numero esiguo delle pagine, corrisponde in questa breve monografia un valore didattico tutt'altro che indifferente».<sup>92</sup>

La collaborazione con la «Rivista Musicale italiana» non consta solo di saggi o recensioni di volumi in lingua italiana ma anche stranieri come E. H. Follows, *William Byrd - A Short account of his life and work*<sup>93</sup> o Glyn H. Margaret, *About Elizabethan Virginal*<sup>94</sup> o la riscoperta di lavori sconosciuti come nel saggio *Un melodramma ignoto della prima metà del '600: Celio di Baccio Baglioni e di Niccolò Sapiti*.<sup>95</sup>

L'occasione del ritrovamento di *Celio* offre l'opportunità per accennare all'attività di ricerca presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, in particolare nella sala che custodisce i codici musicali, ai suoi tempi ancora non conosciuti anche per mancanza di uno specifico catalogo cui contribuirà in modo significativo il suocero, Torello Sacconi. Considerando l'assenza dell'opera in dizionari come Eitner, Fétis, Pougin, Grove e Riemann, Ricci, nell'annunciare l'importante ritrovamento della partitura,<sup>96</sup> rivela che «esso [*Celio*] rappresenta una transizione, anzi un anello di congiunzione tra il primo tentativo di Melodramma e l'arte già evoluta di Cavalli».<sup>97</sup> Di seguito la presentazione dell'opera:

Il codice ms. II, I, 292 (già Magliab. Cl. XIX, 57) - un grosso volume in foglio con legatura del tempo in pergamena - porta sul frontespizio la seguente digitura:

*Celio* | Drama Musicale del Signor | Dottor Jacinto Cicognini | Messo in musica da Niccolò Sapiti | e da Baccio Baglioni | dedicata sic | *All' Illustriss<sup>mo</sup> Sig<sup>r</sup> Marchese* | *Bartolommeo Corsini*.

---

<sup>92</sup> ID., *Van Der Haegen Léo, Théories et Exercices pour l'émission de la Demi-teinte*, in «Rivista musicale italiana», XXXI, 4, 1924, pp. 627 - 629.

<sup>93</sup> La recensione al volume è in «Rivista Musicale italiana», XXXI, 1, 1924, p. 123.

<sup>94</sup> IDEM, pp. 592-594.

<sup>95</sup> Cfr. «Rivista Musicale Italiana», XXXII, 1925, pp. 51-79.

<sup>96</sup> La notizia non passò inosservata tanto che lo stesso anno compare ne «Il Pianoforte», p. 106: «Vittorio Ricci tratta con amore e acutezza di indagine di un melodramma ignoto della prima metà del 1600 [...] frequenta da tempo assiduamente la Biblioteca Nazionale di Firenze ed accudisce alla compilazione di un catalogo analitico illustrativo dei codici musicali in essa esistenti».

<sup>97</sup> VITTORIO RICCI, *Un melodramma ignoto della prima metà del '600*, in «Rivista Musicale Italiana», XXXII, 1925, pp. 52-53.

Consta di 107cc. coperte tutte, salvo una, di una scrittura chiara e abbastanza corretta, adorna di disegni in penna massimamente floreali e di bei fregi a svolazzi; mentre il frontespizio reca una vignetta che mostra l'abilità di un calligrafo e di un disegnatore eccellente.<sup>98</sup> Il Codice non dà altra indicazione all'infuori di quella citata; ma la prima edizione del testo poetico ha il seguente titolo: CELIO | *Drama* | *Musicale* | *del Dottor* | YACINTO ANDREA | Cicognini | Rappresentato in Fiorenza | l'anno MDCLVI | all' Illustriss. Sig. Marchese | BARTOLOMEO Corsini | in Fiorenza | Per Luca Francesco et Alessandro Logi.<sup>99</sup>

L'articolo, inoltre, attingendo alla *Storia degli scrittori fiorentini* del Cinelli,<sup>100</sup> offre la possibilità di conoscere due musicisti: «Baccio Baglioni, Musico e sonator di Teorba eccellente, Maestro di Cappella del Duomo di Livorno» che morì il 30 agosto del 1649.<sup>101</sup> Dell'altro compositore Cinelli riporta che «Niccolò Sapiti, Musico, Maestro di Cappella del Duomo [...] morì nel 1678».<sup>102</sup> Interessante anche la descrizione dell'opera dal punto di vista della partitura e della struttura scenica e drammatica, nonché i caratteri essenziali della stessa:

Non certo quelli di una dolcezza sentimentale un po' smaccante, proprio della musica del Caccini; non quelli di una forza espressiva profondamente dolorante come nel Monteverdi; né sono essi improntati alla tenue ma gentile poesia del Gagliano; ovvero mostrano la vena esuberante e aggraziata del Cavalli, o infine, la facilità melodica innegabile, ma generalmente vuota e spesso sciatta, che si riscontra, ad esempio, nell'*Enea in Italia* di Jacopo Melani.<sup>103</sup>

Lo studio storico-filologico di antiche partiture fa parte degli interessi del musicista già dal 1890 quando, trovandosi a Parigi, chiede a Charles Nutter, tramite Charles Yriarte, di visitare la biblioteca de l'Opéra di Parigi:

---

<sup>98</sup> «Nel mezzo del frontespizio campeggia la figura alata della fama che da fiato a una tromba ed ha a fianco un putto il quale regge una corona marchionale. La figura posa su di un piedistallo ornato da uno scudo che reca il titolo dell'Opera ed il nome degli Autori ed è fiancheggiato da due cornucopie e da fasci di fiori e di frutta. Ai due lati poi si stende una veduta campestre con due figure maschili in distanza ed una terza più vicina in atto di sonare un liuto». IDEM, p. 53.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> GIOVANNI CINELLI CALVOLI, *Della Toscana letterata, ovvero storia degli scrittori fiorentini e toscani*. MS Cod. Magliab. cl. IX, cod. 66 a p.1.

<sup>101</sup> V. RICCI, *Un melodramma cit.*, p. 54.

<sup>102</sup> ID., *ibid.*

<sup>103</sup> Pp.67-68.

Mon cher ami  
M<sup>er</sup> Vittorio Ricci Compositeur italien serait très désireux de visiter votre  
Bibliothèque et des travaux. Je ne suppose pas que vous soyez encore en  
vacance. Si vous n'étiez pas à l'Opéra lors de la visite de M<sup>r</sup> Ricci vous serais  
aimable de lui donner par un mot vos terme de présence  
Votre bien dévoué  
Charles Yriarte<sup>104</sup>

Gli studi musicologici proseguono, nel 1918, con: *La battaglia: balletto del secolo 17*<sup>105</sup> di cui alcune riviste parlano con interesse.

Nel '25 segnaliamo un'altra recensione su un argomento da lui molto sentito: *Schinelli Achille, Teoria e pratica per l'insegnamento della musica e del Canto Corale*<sup>106</sup> e contemporaneamente Hoepli gli scrive perché rediga una seconda edizione de *Il Pianista*. Ricci desidera inserire alcuni contributi dei maggiori rappresentanti della nuova tecnica pianistica riguardanti il peso e la rotazione, introdotti in Italia da Mugellini. Purtroppo il 26 aprile il maestro muore.

Nell'*Avvertenza alla II edizione*<sup>107</sup> curata dal figlio Aldo, si evince che il volume esce postumo grazie al suo impegno e ai consigli dei mm. Emilio Giorgetti, Gino Modena e del prof. Arnaldo Bonaventura.

Di seguito alcuni passi di un articolo a firma di Carlo Cordara su «Il Marzocco» che lo ricorda come «nobile figura di musicista coltissimo e versatile». Il critico musicale inizia sottolineando la sua attività di conferenziere su temi vari, spaziando dall'evoluzione delle forme musicali dal Cinquecento alla musica contemporanea fino ai vari aspetti e correnti dell'intera storia della musica:

grazie ad una preparazione delle più complete, ad un sicuro criterio estetico e ad uno spirito di osservazione sinceramente imparziale. Una sincerità, coraggiosa ma non aggressiva, ha messo in valore tutta l'opera sua di critico e di musicologo: opera di larga dottrina, frutto di continue intelligenti fatico-

---

<sup>104</sup> Lettera del 20 luglio 1890 conservata a Parigi, Biblioteca Nazionale.

<sup>105</sup> VITTORIO RICCI, *La battaglia: balletto del secolo 17.*, descritto da un anonimo e rimesso in luce da un codice manoscritto (Magl. CL. XIX, n 31), Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1918.

<sup>106</sup> ACHILLE SCHINELLI, *Teoria e pratica per l'insegnamento della musica e del Canto Corale*, in «Rivista musicale italiana», XXXII, 1925, pp. 117-118.

<sup>107</sup> VITTORIO RICCI, *Il pianista. Pensieri, giudizi e consigli di eminenti scrittori*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1926. *Avvertenza alla II Edizione* a cura di Aldo Ricci, Firenze 8 ottobre 1925, p. VII. Per la figura di Aldo Ricci cfr. ORONZO CILLI, *Aldo Ricci "Pioniere degli studi anglosassoni in Italia" (1893-1930)*, in [https://www.academia.edu/31737355/ALDO\\_RICCI\\_PIONIERE\\_DEGLI\\_STUDI\\_ANGLOSASSONI\\_IN\\_ITALIA](https://www.academia.edu/31737355/ALDO_RICCI_PIONIERE_DEGLI_STUDI_ANGLOSASSONI_IN_ITALIA) (ultima consultazione 2/8/2019).



se ricerche di biblioteche e di archivio e pure sempre animata da una fede e da un entusiasmo giovanili. Sotto l'erudito, sotto il musicologo si indovinava l'artista. Ed artista fu il M<sup>o</sup> Ricci per la squisitezza delle sue aspirazioni, per la spontanea eleganza della forma; per la solidità del suo tecnicismo appreso all'ottima scuola di Guido Tacchinardi. La sua produzione musicale che è assai notevole non si può dire molto copiosa. Oltre alla cantata *Humanitas* su versi di G. S. Gargano, colla quale egli esordì brillantemente nell'arringo di compositore, essa comprende la cantata *Goblin Market*, le *Forest Scenes* da lui scritte durante il suo soggiorno in Scozia e gran numero di romanze tutte ispirate da un alto senso di poesia.<sup>108</sup>

Poi ritornando sull'operosità multiforme di Ricci ricorda la sua «attività di critico da lui spiegata negli anni giovanili in quel cenacolo di letterati e di artistiche si riuniva intorno alla *Vita Nuova* dapprima, e poi al *Marzocco* che lo ebbe già collaboratore; ma soprattutto attività didattica e musicolo-

<sup>108</sup> CARLO CORDARA, *Marginalia. Il M<sup>o</sup> Vittorio Ricci*, ne «Il Marzocco», anno XXX, n. 18, 3 maggio 1925, p. 3.

gica». Il racconto continua segnalando l'attività di musicologo con le varie pubblicazioni in gran parte edite da Hoepli e altri progetti che apparivano nella “fervida mente” del maestro.

Alla luce di questi primi risultati, viene naturale associare l'opera di Vittorio Ricci al già ricordato motto verdiano: «Torniamo all'antico e sarà un progresso», ove per “antico” si intende fondamento e solidità.

Pur ricordando che il musicista di Terranuova, per le sue idee, era stato definito “un progressista in musica” va comunque segnalato che egli amava gli antichi *auctores* in quanto «la musica, come tutte le arti, debba avere carattere e significato universale», perché solo a questa condizione «possono aspirare a vivere non la vita di un momento, ma una vita capace di varcare il tempo e lo spazio».<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> VITTORIO RICCI, *La canzone cit.*, p. 281.