

PAOLO PETRONIO

*Le opere di*  
*Antonio Smareglia*



## Indice sommario

<i>Presentazione</i> .....	1
<i>Introduzione</i> .....	5
La vita .....	11
Le opere liriche.....	33
Preziosa.....	35
Bianca da Cervia .....	57
Re Nala.....	77
Il vassallo di Sziget.....	85
Pittori fiamminghi (Cornill Schut).....	105
Nozze istriane.....	137
Intermezzo .....	177
La falena.....	191
Oceana.....	225
Abisso.....	259
Le altre composizioni.....	305
La scuola musicale triestina.....	315
Considerazioni conclusive.....	329
<i>Discrografia</i> .....	335
<i>YouTube</i> .....	341
<i>Bibliografia</i> .....	342
<i>Indice dei nomi</i> .....	344

## Presentazione

È per me un vero piacere stendere una prefazione-presentazione a questo importante contributo di Paolo Petronio sul troppo trascurato Antonio Smareglia e rilevare, in primis, che con questo suo lavoro coraggioso ed organico, Petronio colma una sin troppo vistosa “dimenticanza” delle Istituzioni musicali e culturali nostrane e nazionali che si sono lasciate sfuggire una ricorrenza di straordinaria importanza come il centocinquantesimo della nascita del grande Maestro giuliano. Dove il “pubblico” latita, per fortuna esiste ancora un “privato” che, forte solo del suo impegno di studio e della sua passione per la “nostra” musica ed i “nostri” musicisti, tappa il “buco” istituzionale.

Altra importante caratteristica di questo prezioso volume è che Petronio confessa, sin dalle prime righe, di non essere uno “smaregliano” e di essersi interessato a quest’autore, parzialmente, solo per “curiosità”, per discorsi sentiti in famiglia e per un libriccino del De Zoccoli, scovato in soffitta.

Queste circostanze ci garantiscono che non si tratta d’opera passionalmente e visceralmente “agiografica” (di queste non ne mancano, a partire dai due libri dei figli del Maestro, Mario ed Ariberto, per proseguire con i “ricordi” di Silvio Benco e altri occasionali scritti di circostanza). Nel ruolo di “agiografi”, se pur spesso dotati di notevole autonomia critica e d’autentico “spessore” musicale, non vanno dimenticati Hugo Tomicich, Vito Levi, Edy Perpich ed altri, nei quali però la venerazione amorosa per il Maestro spesso ha fatto velo alla distaccata obiettività.

Ma, percorrendo, pagina dopo pagina, questo poderoso studio di Petronio, come non giudicare questa sua solitaria fatica anch’essa un “atto d’amore” per l’infelice Maestro? Un “amore” forse ancora più “eroico”, poiché non dettato dall’irrazionale “passionalità” che, come una benda, vieta di scorgere nell’“amato oggetto” anche certi “nei”. Ma spinge, comunque, a scomodi viaggi, difficili consultazioni di archivi, ed a sopportare lietamente la fatica di vergare tante pagine, per la sola intima soddisfazione di farlo, alla ricerca della “verità”. Certo una “sua” verità. Ma anche le Scritture ammoniscono che “verità è amore” e che non c’è “amore” senza “verità” o senza la sua ricerca.

Qualità importante e mai finora reperibile nella vasta bibliografia smaregliana, è l’organicità di questo volume che non fa mai “il salto della quaglia” e non ha il difetto di assemblare eterogeneamente fatti ed episodi diversi, in

barba ad ogni criterio cronologico o d'argomento, rendendo spesso obiettivamente impossibili i riferimenti cronologici d'essi con precisi momenti temporali biografici della vita del Maestro. Qui tutto è chiaro e scandito ed agevola una lettura circostanziata degli episodi riferiti.

Particolare anche la struttura di questo volume nel quale la trattazione più copiosa è riservata all'esame completo e spesso puntiglioso di tutta la produzione musicale dello Smareglia: le Opere liriche, divise nei due periodi principali, da quelle dell'esordio fino a *Nozze Istriane* e da quest'Opera alla "trilogia" benchiana. "Intermezzo", a questi due filoni, brevi considerazioni di collegamento introducono sia alla detta "trilogia" che alle altre composizioni non operistiche. A fare da "architavi" al tutto, le pagine iniziali, comprensive di una essenziale biografia, e quelle conclusive che, unitamente alle ultime "Considerazioni", forniscono la chiave della particolare "ottica" dell'autore che si premura anche di fornire un'inedita "discografia" smaregliaiana, utilissima nella difficile ricerca di testimonianze registrate.

La trattazione sulle Opere liriche assegna a ciascuna un saggio completo ed autosufficiente che può essere consultato anche a sé stante da chi intendesse focalizzare il suo interesse, di volta in volta, su un singolo titolo. Anche perché vi trovano posto considerazioni generali che già hanno spazio in altre parti del volume, o vi sono opportunamente richiamate. Un ampio "catalogo ragionato", quindi, destinato ad essere un prezioso strumento di consultazione anche "settoriale" e rapido.

È in quelle che ho individuato come "architavi" di questo volume che si trovano i contributi più originali e personali del Petronio, in ordine all'irrisolto problema dell'impermeabilità dei teatri italiani e stranieri al repertorio smaregliaiano. Petronio offre al proposito intuizioni spesso illuminanti e preziose. Fra esse, inconfutabili, quelle che si riferiscono allo stravolgimento del "bacino d'utenza" dovuto al dissolvimento del sovranazionale impero austroungarico, cui si sostituirono i diversi "nazionalismi" rampanti. Un virus, già comunque operante e strisciante ben prima della "finis Austriae", dal carattere trasversale ed onnivoro, particolarmente attivo nelle zone di frontiera, dove tutto era visto nelle chiavi "irredentistica" o "anti-irredentistica". Nelle nostre zone, in particolare, tutto ciò che non era corroborante immediatamente a dimostrare l'"italianità" era sommerso ed ignorato. Ne scapitò principalmente la musica (linguaggio sovranazionale per eccellenza) alla quale fu preferita la letteratura in idioma "italiano" anche se penosamente improprio e sgrammaticato (Svevo docet), trasformando la prolificissima Trieste musicale in una città "di carta". Definizione ancor oggi accreditata negli ambienti culturali locali ed internazionali.

Ciò ben prima dell'ostracismo a Smareglia che, anzi, inizialmente beneficiò, in questi ambienti, del suo presunto "wagnerismo", ampiamente condiviso nei circoli ebraico-irredentistici visceralmente wagneriani, in opposizione alle "sce-

neggiate” veristiche della “giovane scuola” italiana. La “Grande guerra” ed il fascismo peggiorarono la situazione che già ben prima aveva portato i suoi guasti.

Altro contributo felice ed originale di Petronio è la scoperta dell’utopia benchiana secondo la quale la città giuliana avrebbe dovuto “triestinizzare” (culturalmente ed artisticamente) l’Italia. Utopia cui credette anche Smareglia, con suo grave danno.

Smareglia però rifuggì volontariamente dalle provocazioni “estreme” di carattere “scandalistico” delle quali si servirono molti suoi contemporanei per propiziarsi l’attenzione. La sua natura, improntata all’equilibrio “classico”, non gli impedì di essere anche innovatore ed addirittura “precursore” di molte “novità”, poi destinate ad improntare e spopolare intere stagioni europee “avanzate”. Lo comprese bene Gianandrea Gavazzeni che, intervistato da me alla RAI nel 1975 (la registrazione è conservata), ebbe ad affermare: “Smareglia riuscì a fondere diversi e contrastanti influssi in una sua cifra personale, in un’interpretazione critica che accomunava alla grande tradizione tedesca elementi naturalistici, precorrendo quell’europesimo impressionistico che esplose con Debussy. Ben prima che ‘Pelleas’ traumatizzasse i palcoscenici europei. Ciò senza ricorrere a quel ‘terrorismo culturale’ che ha improntato ed impronta di sé l’intero Novecento”.

Fu dunque un anticipatore inascoltato ed incompreso.

Smareglia puntò sugli editori italiani piuttosto che su quelli tedeschi, presso i quali il Maestro godette, in un periodo, di notevoli “entrature”. Ma purtroppo i grandi editori tedeschi erano prevalentemente degli “stampatori” di musica e non avevano certo il potere di “imporre” le loro scelte ed i “loro” autori ai teatri; potere, invece, detenevano gli editori italiani, addirittura a livello di monopolio incontrastato. Del resto basta ricordare che, nella stessa Trieste, editori della stazza di Carlo Schmidl e Carlo Sai (sostenitori di Smareglia) non avevano alcuna voce in capitolo nelle programmazioni del massimo teatro triestino e, se volevano inserire in quel cartellone un “loro” titolo, dovevano pagarne i costi.

Per i suoi musicisti, Trieste è sempre stata una cinica matrigna. Da questo stato di cose derivò un atteggiamento schivo e quasi vergognoso e di disistima verso se stessi che tuttora li accomuna. Vedasi la citata propensione “autodistruttiva” ricordata dal Petronio per Visnoviz, Bugamelli ed Illersberg. Ma rassegnato alla sconfitta non fu mai il tribolatissimo Smareglia che anzi era certo dei suoi trionfi postumi, sicuro di lasciare alla sua famiglia una ricchissima eredità: le sue Opere (vedi il suo testamento).

Bruciante, dunque, l’attualità di quest’ottimo scritto di Paolo Petronio che ringrazio per avermi fatto... arrossire per le tante generose citazioni a me riservate. C’è, in questo volume, un rasserenante brulicare di vita. Che ha contagiato anche me, come m’auguro avvenga ai lettori.

*Fabio Vidali*

## Introduzione

Un libro su Smareglia. Chi mi conosce e conosce le mie simpatie musicali sa che Smareglia non rientra nel gruppo dei miei autori prediletti, pur avendo per lui una notevole considerazione. A parte la mia assoluta preferenza per la musica sinfonica e da camera, che reputo la musica dove i compositori possono esprimere i loro veri sentimenti, mentre l'opera sa sempre un poco di artificioso, in campo operistico i miei amori sono precisi: Mozart, il grande Mozart, poi Puccini, che considero il più grande di tutti, i suoi contemporanei Catalani e Cilea, e i di poco successivi Ralph Vaughan-Williams, inglese, e Erick Wolfgang Korngold, austriaco. Tutti compositori, a parte Mozart, collegati allo stile fine Ottocento – inizio Novecento ben definito e decisamente diverso dal mondo wagneriano e quindi dal mondo smaregliano, che bene o male da esso deriva. E allora, perché questo libro? I perché sono tanti, ed ora cercherò di spiegarli.

Un primo motivo deriva dal libro *Viktor Parma, il padre dell'opera slovena*, da me pubblicato nel 2002 con i tipi della casa triestina *Mladika*. Viktor Parma (1854-1893) è stato il fondatore della scuola musicale nazionale slovena; come tanti altri compositori fecero durante la seconda metà dell'Ottocento ed inizio Novecento in tante altre nazioni europee. Parma era nato a Trieste, un figlio illustre di Trieste, e dal punto di vista dell'opera lirica, il migliore operista nato a Trieste. La sua musica è bella e molto espressiva e cantabile; ricorda quella di Alfredo Catalani; infatti lo ho battezzato “il Catalani sloveno”. Lavorando su Viktor Parma diventava inevitabile esaminare anche l'ambiente musicale triestino; e qui saltava fuori la figura di Smareglia. Anzi, poiché entrambi i compositori lavorarono in epoche praticamente coincidenti, diventava interessante fare anche una comparazione fra i due. Così molto materiale su Smareglia era già pronto. Bastava svilupparlo.

Un secondo motivo deriva da Gastone De Zuccoli, compositore triestino fra i più validi, ma oggi praticamente ignoto e dimenticato (si parlerà di lui nel capitolo su Trieste musicale). De Zuccoli diede alle stampe un piccolo libriccino su Smareglia nel 1923, una analisi molto semplice delle opere più importanti del compositore, fatta apposta per invogliare il lettore, e in modo particolare i giovani, a riscoprire Smareglia. Leggendo questo libriccino da me trovato quando avevo quindici anni in un vecchio cassetto di casa, ero rimasto colpito

## La vita

“Il calvario di un ribelle”. Così, in cinque parole Fabio Vidali ha efficacemente riassunto in un suo scritto la vita di Antonio Smareglia. Perché effettivamente Smareglia ebbe un carattere ribelle, difficile, scontroso. Non era certo cattivo, anzi chi lo conobbe confermò che era un animo buono. Ma gli difettava la diplomazia; non aveva peli sulla lingua, diceva la sua troppo schiettamente, ed era specialista per intrufolarsi anche in faccende che non lo riguardavano direttamente, ma i cui protagonisti poi non dimenticavano. Proprio per questo la sua vita, che ad un certo punto sembrava ben avviata, precipitò disastrosamente portandolo ad una esistenza dolorosa ed indigente da cui in pratica non fu più possibile risollevarsi. Non fu, bisogna dirlo, questo problema esistenziale la causa vera dell’oblio che poco a poco cominciò a diffondersi sulla sua musica; le cause principali, come vedremo, furono altre. Ma è certo che il problema esistenziale del compositore pesò indubbiamente nel quadro generale. La storia della musica presenta tanti altri esempi di compositori che da un periodo di successi passarono al dimenticatoio, ma che riuscirono per altri motivi, basati su solidi legami umani, o di lavoro, o di relazioni sociali, a mantenere uno stile di vita onorevole ed anche in qualche caso a riemergere. Basterà citare Francesco Cilea, l’autore di *Adriana Lecouvreur*, che dopo una serie di successi, inspiegabilmente messo da parte dal suo stesso editore, vide per vent’anni la sua musica dimenticata ed ignorata; ma l’essere rimasto legato alla casa editrice (che poi cambiò proprietario, da Sonzogno a Ostali), il possedere amicizie e relazioni autorevoli negli ambienti musicali, e l’insegnamento nei conservatori contribuirono a dare al compositore una vita dignitosa e la possibilità al ripresentarsi di un momento favorevole di reinserirsi nel giro teatrale. Tutte cose che Smareglia non aveva, in primo luogo il legame con un editore, un editore valido.

Proprio Fabio Vidali, riguardo il carattere di Smareglia, ha fatto una riflessione, una triste riflessione perché sempre di attualità: nella società si distinguono le “persone di buon carattere” e quelle “di cattivo carattere”; ma in realtà, nell’impostazione della nostra vita, dove pochi comandano e gli altri devono tacere, i “buoni” sono in sostanza gli “accondiscendenti”, mentre i “cattivi” sono semplicemente quelli che hanno “carattere”, cioè che non si lasciano dominare passivamente. La vera abilità, quella definita appunto “diplomazia”, è

# Preziosa

## LO SCHEMA DELL'OPERA

### 1. PRELUDIO

#### ATTO I

2. Scena “Della bella preziosa”
3. Recitativo e Canzone spagnuola “Quanto son agili”
4. Scena e duettino “Rammenti la zingara”
5. Scena e coro “Lenti accostiamoci”
6. Sortita di Preziosa “Giorni poveri e oscuri”
7. Serenata “O tremolanti fiori”
8. Scena e duetto d'amore “Là dell'Alambra al piè”

#### ATTO II

9. Festa al Prado. Coro “Tripudiam, tripudiam”
10. Scena e canzone zingaresca “Fremi o mio cembalo”
11. Recitativo “La fortuna ne arride”
12. Duettino e pezzo d'assieme “O bella signora”
13. Scena e duetto “Ad alta notte”
14. Preludio e scena “Rientra, o cara”
15. Scena e Romanza “Sono un mendico”
16. Finale II. Temporale “L'aria abbuja”

#### ATTO III

17. Coro e Canzone di Romano “Sibila, crepita”
18. Scena ed Aria “Del mio pensier, segreti ardor”
19. Scena drammatica e duetto “Preziosa! Tu qui”
20. Recitativo e Romanza “Erme rupi e valli fonde”
21. Scena e duettino “T'amo, fanciulla mia”
22. Quintetto “È ver, non è delirio?”
23. Gran Scena finale “Lascia ormai le ingrato piume”

**Orchestra:** Ottavino, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 4 Corni. Bombardone, 2 Trombe, 3 Tromboni, Oficleide (basso-tuba), Cimbasso (trombone basso), Timpani, Triangolo, Tamburo, Grancassa, Piatti, Arpa, Violini I e II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi. Prima rappresentazione: Milano, Teatro dal Verme, 20 novembre 1879

PERSONAGGI DELL'OPERA:

Preziosa, fanciulla zingara . . . . .	soprano
Ippolito, studente d'Alcalà . . . . .	mezzosoprano
Vittorino, suo compagno . . . . .	tenore
Romano, zingaro . . . . .	baritono
Lara, nobile madrilenò . . . . .	basso
Cruzado, capo degli zingari . . . . .	basso
Francesco, servo di Lara . . . . .	basso
Sereno, guardia notturna . . . . .	baritono

Musicanti, popolo, studenti, nobili, zingari, mulattieri, contrabbandieri.

L'azione si svolge nei primi due atti a Madrid, nel terzo nei dintorni di Guadarama: l'epoca è verso la fine del 1600.

\* \* \*

LA TRAMA DELL'OPERA

*Atto I – Quadro I*

A Madrid, in una parte remota della città.

Il Conte di Lara sta davanti l'umile dimora della zingara Preziosa, di cui si è invaghito. Ha mandato il suo servo Francesco a farle proposte; invano! Francesco e il Conte sono respinti, la giovane ama un certo Vittorino, uno studente povero. Il Conte si sente offeso e medita vendetta. I due se ne vanno.

Entra il giovane studente Ippolito, che canta una canzone spagnola in onore delle belle donne zingare. Lo raggiunge il compagno Vittorino; quest'ultimo ricusa il suo invito al Prado, è legato all'amore di una bella giovane. Sotto le insistenze di Ippolito Vittorino confessa: la bella è Preziosa! Soprraggiunge una schiera di musicanti, compagni di baldorie di Ippolito; questo se ne va con loro al Prado.

*Atto I – Quadro II*

La stanza di Preziosa.

La giovane zingara è sola; si sente superba dell'amore vero di un giovane, perciò respinge le offerte di soldi e gioielli del Conte.

Là fuori si sente cantare Vittorino, che viene fatto entrare. I due così rammentano i loro primi incontri, e sono felici del loro puro amore. Preziosa è pure fuggita per lui dal campo degli zingari!

Con la promessa di amore eterno, Vittorino si allontana nel pieno della notte; i due giurano di rivedersi l'indomani.

*Atto II – Quadro I*

Il Prado di Madrid. Giorno di festa.

Grande festa; esulta il popolo, risponde il coro degli studenti. Entrano in scena Preziosa, Lara, Ippolito, Vittorino, Cruzado e Romano. Preziosa è nota come abile cantatrice, il popolo la invita a cantare, e lei si esibisce in una canzone zingaresca. Squilli di tromba annunciano che si può dare la scalata all'albero della cuccagna.

La scena si vuota, e poco a poco si oscura. Rimangono soli Romano e Cruzado, due zingari. Sono entrambi venuti in città dall'accampamento; Romano, innamorato respinto, giura di ucciderla. Ma Cruzado, capo degli zingari, lo convince a desistere da tali propositi. Basterà rapirla, poi, nel nascondiglio fra i monti Romano potrà farla sua. I due escono, la scena si oscura sempre di più.

Entra in scena Preziosa, inseguita dal Conte Lara. Questo tenta invano di convincerla ad amarlo; poi tenta di prenderla con la forza. In aiuto di Preziosa arrivano Ippolito e Vittorino, seguiti dal popolo e dagli studenti. Vittorino cava la spada e sfida il Conte Lara. Pare che vi sarà uno scontro terribile fra i due, quando voci avvertono che arriva la ronda. Tutti perciò escono frettolosamente; ma Vittorino sfida il Conte a ritrovarsi soli all'alba del giorno dopo. Il Conte accetta.

Il Conte rimasto solo si sente insultato e deriso. Viene avvicinato da Romano, che offre i suoi servigi. Lara gli ordina di recarsi a rapire in casa sua Preziosa; lui ha la chiave. Romano esulta: il Conte, senza saperlo, gli apre la casa! I due si lasciano con il Conte convinto di aver preparato un magnifico piano che gli darà la bella, mentre Romano già pensa di ucciderlo rapita la ragazza.

*Atto II – Quadro II*

L'esterno della casa di Preziosa.

Vittorino ha accompagnato a casa Preziosa. La donna è inquieta, ha paura, ma Vittorino la rassicura, lui veglierà su di lei. I due si salutano, poi Preziosa entra in casa e Vittorino si allontana.

Entra in scena Romano, che aspetta il Conte. Lo zingaro vede la sua vittoria: per tutti è solo un mendicante, ma ora è il suo momento!

Comincia un temporale; Romano vede in questo un segno favorevole del destino. Arriva il Conte; apre la casa con la chiave, convinto che Preziosa sarà sua. Ma Romano lo pugnala e lo uccide; quindi entra vittorioso in casa di Preziosa, mentre infuria il temporale.

del brano (e così sarà in vari brani dell'opera) vi è una battuta conclusiva, da suonare se il brano è eseguito da solo, cioè in sede concertistica, da omettere invece attaccando subito il numero successivo in caso di rappresentazione dell'opera. Tutto questo ci fa capire come il giovane esordiente fosse in bilico fra antico e nuovo. Attaccando subito, infatti, ogni brano e confluisce nell'altro e si realizza un'unità musicale continua. Un timido accenno al nuovo tipo di opera, pur conservando il vecchio schema a numeri chiusi.

Un accenno di musica spagnoleggiante, suggestivo, introduce il *recitativo* di Ippolito, che poi si lancia nella *canzone spagnola*: “Quanto son agili nelle caròle le brune zingare cresciute al sole” (licenza poetica e musicale, le melodiche *caròle* sono, per esigenze di rima, mutate in *caròle*). Il brano *Tempo di bolero* (es. mus. n. 2) scorre con brio, e richiede in molti punti un notevole impegno. La derivazione da *Carmen* è ben evidente, tuttavia non manca originalità. Qui il brano si conclude senza confluire nel successivo; il compositore non si permette di sottrarre l'applauso al cantante.

The image shows a musical score for a piece titled "Es. N.2 Tempo di bolero con brio". It consists of two staves. The top staff is for the voice (Ippolito) and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the notes. The lyrics for the top staff are: "Quan-to son a gi-li nel-le ca-ro". The lyrics for the bottom staff are: "le le bru-ne zin-gra re cre-". There are some handwritten annotations, including a circled '3' above a triplet in the top staff and a circled '3' above a triplet in the bottom staff. The piece ends with "ecc.".

Ippolito è un giovane studente, ma la sua parte è per mezzosoprano, quindi un ruolo *en travesti*. La scelta operata dal compositore lascia perplessi. Ippolito non è un ruolo secondario, come giovane tenore avrebbe potuto costituire un doppiopione del tenore protagonista. Ma lo stesso due tenori potevano starci assieme. Se proprio si voleva ripiegare sulla voce femminile (caso abbastanza diffuso all'epoca, pochi anni dopo Catalani farà lo stesso per Walter, voce di soprano, in *Wally*) la scelta del soprano pare molto più logica. Tutto induce a ritenere che Smareglia voleva cimentarsi con tutti i tipi di voci, e poiché la vicenda non prevedeva un mezzosoprano, abbia perciò passato questo tipo di voce ad Ippolito.

Il brano successivo, *scena e duettino*, vede l'arrivo di Vittorino. La prima parte è il consueto recitativo; la musica si infiamma nel tema d'amore (in la bemolle maggiore) quando Vittorino dice “rammenti la zingara sul Prado a Granata”. Il vero “duettino” si realizza pienamente verso la fine, con lo scanzonato intervento di Ippolito “padre Francesco, padre Demonio, fuori le torce, c'è un matrimonio”. La musica si fa qui ironica e comica (caratteristica decisamente rara in Smareglia), fino alla brillante chiusa orchestrale, che è dotata sia dell'accordo conclusivo, sia della sua omissione per l'attacco immediato al numero successivo.

Un nuovo recitativo di Vittorino introduce l'entrata del coro "Lenti accostiamoci". Il brano (tenori divisi e bassi) è leggero, grazioso, ed abilmente giocato fra le parti; l'accento alle cornamuse dà lo spunto ad cui sapore campagnolo (dopo tutto la tonalità è re maggiore, la tonalità molto usata da Haydn e da Beethoven per simili occasioni). La breve chiusa orchestrale (solo 23 battute) serve al cambiamento di scena. Qui il compositore si mostra indeciso; da un lato tende all'unità strutturale (mutazione di scena senza pausa), dall'altro però concede troppo poco tempo alla trasformazione. L'accordo finale è conclusivo, perciò si dovrebbe supporre che nelle esecuzioni qui si faceva una pausa; questo però complica le cose all'entrata di Preziosa nel quadro successivo, in quanto il canto inizia subito, senza introduzione dell'orchestra. Le poche esecuzioni dell'opera, e poi il rifiuto della stessa da parte del compositore, hanno impedito di risolvere il problema.

La *sortita di Preziosa* inizia con un classico recitativo, poi la donna inizia un breve ma intenso *arioso* in si maggiore: "Giorni poveri ed oscuri in serbo forse ha l'avvenir", pure spagnolescante, che confluisce in un nuovo recitativo più appassionato: è arrivato Vittorino. La sua *serenata* "O tremolanti fiori", un brano delicato e leggiadro, con il classico accompagnamento di pizzicati, chiaramente derivato da esempi celebri in questo senso (tipo la *serenata* di *Don Giovanni* di Mozart); tuttavia il canto è originale e convince. A metà del brano si inserisce anche la voce di Preziosa. La chiusa prevede la doppia possibilità, fermata oppure attacco diretto al brano successivo.

Siamo così al *duetto d'amore* "Là dell'Alambra al piè" fra Preziosa e Vittorino. Questo duetto inizia con il consueto recitativo (la citazione nel testo della località di Alcalà è un altro ingenuo riferimento alla *Carmen* di Bizet). In tempo *andante mosso* inizia la prima parte del duetto: "Là dell'Alambra ai piè". La melodia (in do maggiore) si forma poco a poco, per arrivare ad un momento appassionato, veramente suggestivo, e alle parole "era l'amor che con arcane note" (es. mus. n. 3) si ricollega con il preludio orchestrale.

Es. N.3 Più Largo

Preziosa  
f E-ra l'a-mor che con ar-ca-ne no-te il primo gaudio della vi-ta

Vittorino  
E-ra l'a-mor che con ar-ca-ne no-te il primo gaudio della vi-ta

scri-ve; amor che ecc.

scri-ve; amor che

## Intermezzo

### *Trieste città anomala*

L'ultima fase creativa di Smareglia, la collaborazione con Silvio Benco, non può essere pienamente compresa senza una descrizione della situazione triestina dell'epoca, nella quale il compositore si inserì, divenendone in pratica parte integrante.

È necessario un breve *excursus* storico della situazione triestina. Fino al Settecento Trieste rimase un piccolo borgo marinaro in fondo all'Adriatico. Poi la creazione del *Porto franco* e l'illuminata politica di Carlo VI, Maria Teresa e Giuseppe II, ne provocarono una rapida affermazione commerciale a danno di Venezia, sempre più in decadenza. La piccola città, postasi sotto la protezione asburgica nell'anno 1382 con l'*atto di dedizione* (l'imperatore austriaco assunse così – e questo rimase parte integrante del suo titolo ufficiale – *signore di Trieste*) divenne così, con quattrocento anni di ritardo, la nuova signora dell'Adriatico. A seguito di ciò, la popolazione aumentò rapidamente in modo considerevole; i nuovi arrivati provenivano da tutte le regioni dell'impero, e persino dalla lontana Grecia. Si creò così un miscuglio di razze, testimoniato dal numero di chiese di diverse religioni ancora oggi presenti. Se i nuovi arrivati non fossero stati tutti europei e di razza bianca, la popolazione di Trieste sarebbe diventata quella di una città di mulatti. Ad ogni modo, anche in virtù del fatto che in un porto prevalgono gli interessi della navigazione, e che fino ad allora la navigazione in Adriatico era stata dominio veneziano, l'Impero austriaco accettò l'italiano (o meglio il dialetto triestino-istriano che è collegato con il veneto) come lingua di bordo. Pur nelle differenti origini, e pur mantenendo in casa o in certi ambienti la lingua materna, i nuovi arrivati accettarono come una sorta di esperanto l'italiano-veneto come lingua generale. La città quindi, pur nella sua varietà, dava al visitatore l'idea di una città collegata con il mondo italiano, anche se in molti usi e costumi decisamente diversa.

Sia in occasione delle guerre napoleoniche (che comportarono l'annessione all'Impero francese dal 1809 al 1814) che in seguito Trieste si mostrò devota e fedele all'impero; per tale motivo ottenne di poter apporre sullo stemma cittadino la dicitura di "urbs fidelissima". Anche in occasione di moti rivoluzionari

## Considerazioni conclusive

L'esame della vita e delle opere di Antonio Smareglia portano alla fine alla necessità di trarre un bilancio definitivo di quanto è stato esposto. Tutta la sua vita e tutta la sua opera costituiscono sostanzialmente un vero enigma musicale. Di lui, soprattutto a Trieste e in Istria, si è sempre parlato tanto, ma per luoghi comuni e per sentito dire. E alla fine, resta l'enigma più grande: perché se ne parla tanto, ma lo si esegue così poco? Proviamo a rispondere a questi interrogativi.

### *L'uomo*

Tutta la vita infelice di Smareglia mostra l'esistenza di un carattere decisamente complesso. Fondamentalmente Smareglia era un uomo buono, incapace di fare del male a chiunque, anche decisamente ingenuo. Però questo lato positivo del suo carattere era affiancato da un secondo lato, decisamente negativo: l'impulsività collerica, accompagnata da una spiccata propensione a mettersi nei guai e persino a ricercarsi.

Il libro del figlio Ariberto è illuminante su molti episodi della vita del padre. Ne risulta una tipica figura d'artista con la testa fra le nuvole. Soprattutto artista incapace di affrontare la vita con senso della realtà. La sua vita, soprattutto il periodo milanese, fu un continuo indebitarsi, il che poi provocava alla fine una fuga necessaria per salvarsi da guai peggiori. Mancanza dunque completa di senso pratico tipica di tanti artisti. Ma questa mancanza di senso pratico si fece notare anche quando il compositore riuscì a sfondare e ad avere dei buoni guadagni, riuscendo in pochissimo tempo a perdere tutto. Ancora più grave, la mancanza di senso pratico nello stesso mondo musicale. Qui è importante per ogni artista inserirsi in un ambiente e soprattutto contattare editori. È vero che fra lui e Ricordi vi furono dissidi tremendi, tali da inficiare ogni rapporto, ma restava Sonzogno, con cui Smareglia non si abboccò mai; vi erano poi i grandi editori tedeschi (come Breitkopf e Härtel) cui si appoggiarono un poco tutti (persino il lontanissimo finlandese Jean Sibelius). Smareglia in questo senso non concluse nulla; pareva aspettare che qualcuno si occupasse di lui, e questo nel mondo musicale è molto, molto difficile. Anche per questo poi si la-

## Bibliografia

- Anonimi vari, in: “Cronache smaregliane”, aprile, maggio, agosto, settembre, ottobre, dicembre, Trieste 1932
- Anonimo, Antonio Smareglia, dattiloscritto inedito di proprietà di Germano Fioranti, Dignano d'Istria, anno imprecisato
- AA.VV., *Francesco Cilea*, a cura di Domenico Ferraro, Nandi Ostali e Pietro Ostali jr., Casa Musicale Sonzogno, Milano 2000
- Barison Cesare, *Trieste città musicalissima*, Trieste 1976
- Benco Silvio, *Ricordi di Antonio Smareglia*, Umana, Trieste 1964
- Carner Mosco, *Giacomo Puccini, biografia critica*, il Saggiatore, Milano 1961
- Casini Claudio, *Giacomo Puccini*, UTET, Torino 1957
- De Zoccoli Gastone, *Antonio Smareglia, monografia sulle opere del maestro, Casa musicale giuliana*, Trieste 1923
- Donorà Luigi, *La musica di apprendistato e l'opera minare di Antonio Smareglia*, Atti del secondo convegno internazionale di musicologia “Antonio Smareglia e la sua epoca”, Cittanova 1999
- Gallo Isabella, Gori Gianni, *Scritti musicali di Silvio Benco*, Ricciardi, Milano, 1974
- Gatterer Claus. *In lotta contro Roma; cittadini, minoranze ed autonomie in Italia*, Praxis 3, Bozen/Bolzano 1994
- Gatterer Claus, *Italiani maledetti, maledetti austriaci, l'inimicizia ereditaria*, Praxis 3, Bozen/Bolzano 1986
- Gatti Carlo, *Catalani*, Garzanti, Milano 1953
- Girardi Michele, *Giacomo Puccini, L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995
- Goes Marcus, *Carlos Gomes, un pioniere alla Scala*, Nuove edizioni 1997
- Gualerzi Giorgio, Marinelli Roscioni Carlo, *Il teatro di Smareglia in Italia*, Programma Teatro Verdi, “Pittori fiamminghi”, 1991
- Juranić Zoran *Antonio Smareglia compositore istriano*, in “La battana”, n. 40, Fiume 1976
- Levi Vito, *Ricordo di un grande istriano*, Antonio Smareglia, Trieste 1954
- Levi Vito, *Trieste e i suoi musicisti*, in “L'Approdo”, Roma 1960
- Levi Vito, *La vita musicale a Trieste 1918-1968*, All'insegna del pesce d'oro, Trieste 1968
- Levi Vito, Botteri Guido, Bremini Ireneo, *Il Comunale di Trieste*, Del Bianco, Udine 1962

- Levi Vito, *Antologia di scritti musicali*, Pizzicato, Udine 1999
- Licinić Juliana, *Oceana, teatro di poesia*, Atti del secondo convegno internazionale di musicologia “Antonio Smareglia e la sua epoca”, Cittanova 1999
- Nacamuli Guido Davide, *Discorso commemorativo di .Antonio Smareglia, Casa musicale giuliana*, Trieste 1933
- Pagani Severino, *Alfredo Catalani, ombre e luci nella sua vita e nella sua arte*, Edizioni Ceschina, Milano 1957
- Perpich Edoardo. *Il teatro musicale di Antonio Smareglia*, Centro ricerche storiche, Trieste 1990
- Petronio Paolo, *Viktor Panna, il padre dell'opera slovena*, Mladika, Trieste 2002
- Radole Giuseppe, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste 1750-1950*, Edizioni Svevo, Trieste 1988
- Radole Giuseppe, *Trieste, la musica e i musicisti 1945-1989*, Publi-Service, Trieste 1992
- Rubino Azzo, *Per il decennale della morte di Antonio Smareglia*, Studio storico-artistico, Valacchi, Pola 1939
- Vidali Fabio, *Tartini, Smareglia e Dallapiccola Ulissidi istriani*, in “Histria”, ANVG, Trieste 1973
- Vidali Fabio, *Il calvario di un ribelle*, Programma Teatro Verdi per *Pittori fiamminghi*, 1991
- Vidali Fabio, *L'evoluzione del linguaggio di Antonio Smareglia da Cornill a Pittori*, in *Atti del convegno su Antonio Smareglia*, Sonzogno, Milano 1996
- Vidali Fabio, *Antonio Smareglia, la congiura degli equivoci*, Teatro Verdi, Trieste 1999
- Vidali Fabio, *Un ribelle fra due secoli, Antonio Smareglia*, Atti del secondo convegno internazionale di musicologia “Antonio Smareglia e la sua epoca”, Cittanova 1999
- Smareglia Ariberto, *Vita e arte di Antonio Smareglia*, Lugano 1932
- Smareglia Ariberto, *Vita e arie di Antonio Smareglia*, Salvioli, Bellinzona 1936
- Smareglia Mario, *Antonio Smareglia attraverso critiche e scritti*, Pola 1934

# Indice dei nomi

- Abbado Claudio: 13  
Alberto da Giussano: 265  
Argento Pietro: 335
- Bach Johann Sebastian: 13, 321  
Baldini Antonio: 27  
Barbetti Giovanna: 340  
Barison Cesare: 322, 323  
Bartok Bela: 98, 324  
Bazzini Antonio: 12, 23, 41  
Beethoven Ludwig van: 12, 44, 133, 181, 305, 307, 309, 310  
Bellini Vincenzo: 40, 61, 189, 265, 305, 332  
Benco Silvio: 7, 8, 9, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 38, 33, 34, 84, 147, 177, 183, 184, 185, 187-191, 194, 196, 197, 200, 202, 203, 207-208, 209, 211, 214, 215, 218, 219, 221, 223, 225, 228, 230, 240, 246, 252, 255, 257, 258, 259, 264-270, 274, 275, 278, 281, 282, 283, 285-288, 289, 293, 294, 297, 300, 302, 303, 311, 312, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 327, 330, 331, 332  
Benelli Sem: 269  
Bianchi Stefano: 9  
Bizet Georges: 33, 42, 48, 52, 82, 146, 196  
Bloch Ernst: 263, 334  
Böcklin Arnold: 187, 263  
Boito Arrigo: 13, 23, 29, 30, 39, 41, 62, 185, 230, 258  
Bondino Ruggero: 336, 337  
Borodin Alexander: 231  
Bossi Marco Enrico: 321  
Botta Giuseppe: 337  
Botteghelli Raimondo: 6  
Brahms Johannes: 17, 19, 97, 101, 102, 104, 109, 181, 201, 310  
Bruch Max: 190  
Bruckner Anton: 104, 319
- Bugamelli Mario: 3, 325, 326  
Bürger Gottfried August: 13, 308  
Busoni Ferruccio: 29
- Cadorna Luigi: 26  
Cambissa Giorgio: 337  
Capuano Enzo: 339  
Cappello Francesco: 182  
Carducci Giosuè: 265  
Carlo VI Asburgo: 177  
Carlo Alberto Savoia: 179  
Carlo Magno: 281  
Cassis Alessandro: 336  
Catalani Alfredo: 5, 14, 32, 33, 41, 42, 52, 53, 54, 62, 64, 80, 81, 83, 88, 90, 96, 102, 110, 119, 120, 130, 143, 167, 182, 185, 186-189, 196, 230, 231, 293, 305, 307, 308, 319, 330, 331, 334, 337, 339  
Cervenca (Cervenka) Bruno: 314, 321  
Cherubini Luigi: 189  
Chiara Maria: 336  
Chopin Fryderyk: 109, 181  
Čajkovskij Pëtr Il'ič: 29, 188, 242, 293, 305, 306, 310, 333  
Cilea Francesco: 5, 11, 16, 20, 22, 32, 146, 182, 184, 189, 263, 264, 317  
Ciurlionis Mikail Constantin: 326  
Cleva Giovanni Battista: 310, 313  
D'Albert Eugen: 26, 146  
D'Alviano Bartolomeo: 182  
D'Anna Mario: 337  
D'Annunzio (Rapagnetta) Gabriele: 25, 187, 188, 197, 232, 258, 263  
Da Ponte Lorenzo: 17  
De Falla Manuel: 133  
De Gubernatis Angelo: 77  
De Incontrera Oscar: 178  
De Sabata Victor: 7, 133, 233, 323, 324

- Debussy Claude: 3, 40, 183, 188, 232, 233, 238, 275, 318  
 Delius Frederick: 230, 305, 333  
 Della Zonca Gaudenzio: 29  
 Delzotto Antonio: 310  
 Depanis Giuseppe: 185  
 Despalj Pavle: 309  
 De Zuccoli Gastone: 1, 5, 6, 7, 29, 45, 155, 319, 320  
 Di Mauro Rosario: 340  
 Donizetti Gaetano: 14, 40, 61, 146, 189, 264, 305, 332  
 Donorà Luigi: 13, 18, 83, 149, 308, 314  
 Dvořák Antonín: 13, 40, 93, 97, 104, 118, 181, 233, 305, 325, 333
- Elisabetta di Baviera (Sissi), 179  
 Enesco Georg: 333  
 Erben Karen Jaromil: 13  
 Eulambio Michele: 322  
 Eugenio di Savoia (Prinz Eugen), 89
- Fabricci Fulvia: 309  
 Faccio Franco: 13, 305, 308, 309  
 Falzari Felix: 310  
 Farinelli Giuseppe: 315  
 Federico I di Svevia (Barbarossa), 265, 281, 282, 293, 297, 298, 299  
 Ferrara Franco: 322  
 Ferraris Maria Pia: 9  
 Filippi Filippo: 307.308  
 Filippo II Asburgo: 127  
 Fioranti Germano: 317  
 Flaubert Gustave: 20, 142  
 Fracassi Marco: 340  
 Francesco Giuseppe Asburgo: 16  
 Franchetti Alberto: 41, 42, 81, 144, 233, 332  
 Franck Cesar Auguste: 119  
 Frontalini Silvano: 337, 338  
 Fuchs Johann: 103  
 Fulgonio Fulvio: 58, 62, 63, 72, 74  
 Gavazzeni Gianandrea: 3, 337  
 Gencer Leyla: 337  
 Gershwin George: 324  
 Giacosa Giuseppe: 88, 142, 166  
 Giordano Umberto: 16, 20, 32, 88, 110, 144, 175, 182, 184, 189, 264, 317  
 Giuseppe II Asburgo: 177  
 Glazunov Alexander: 232  
 Gomes Antonio Carlos: 12, 40  
 Gotovac Jakov: 148  
 Gounod Charles: 308  
 Gramsci Antonio: 183  
 Grieg Edvard: 333  
 Guglielmo Orange-Nassau (Guglielmo il taciturno), 119
- Hallmayer Vincent: 179  
 Hals Franz: 127  
 Händel Georg Friedrich: 146  
 Hanslich Eduard: 17, 104  
 Haydn Franz Joseph: 44, 201  
 Hofmannsthal Ugo von: 186  
 Home Paul: 269  
 Humperdinck Hengelbert: 110, 263, 331  
 Honegger Artur: 334
- Illersberg Antonio: 3, 6, 7, 148, 149, 322, 323, 324, 326  
 Illersberg Carmen: 322  
 Illersberg Tristano: 322  
 Illica Luigi: 17, 18, 20, 39, 62, 85, 88-91, 96, 99, 105, 110, 111, 119-123, 127, 137, 142-145, 148, 165, 166, 168, 170, 194  
 Jahn Wilhelm: 17, 19, 103, 330  
 Janáček Leoš: 32, 233  
 Jankovich Augusto: 317  
 Jankovich Eleonora: 336  
 Job Roberto: 341  
 Joyce James: 147  
 Juranić Zoran: 7, 339  
 Kalbech Max: 85  
 Kodaly Zoltan: 98  
 Korngold Erich Wolfgang: 5, 32, 190, 263, 305  
 Lehar Franz (Ferenc), 23  
 Leibowitz Renè, 148  
 Leoncavallo Ruggero: 16, 20, 32, 143, 147, 182, 184, 189, 317  
 Levi Vito: 1, 23, 29, 83, 149, 194, 268, 320  
 Likaj Armando: 340  
 Lisinski Vratoslav: 333  
 Liszt Franz (Ferenc), 104  
 Litting Katja: 339  
 Longfellow Henry Wadsworth: 39  
 Lucca Francesco: 14  
 Lucca Giovannina vedasi Strazza Lucca Giovannina
- Maddalena Alessandro: 336

- Mahler Gustav: 19, 330  
 Malipiero Gianfrancesco: 188, 268, 324  
 Manzutto Gian Giacomo: 29  
 Marchetti Filippo: 40  
 Maria Teresa Asburgo: 177  
 Marin Biagio: 313  
 Martin Franck: 334  
 Martinolli D'arcy Adriano: 323  
 Martucci Giuseppe: 322, 323  
 Mascagni Pietro: 16, 20, 32, 41, 88, 143, 147, 167, 182, 184, 186, 188, 189, 196, 220, 230, 317  
 Massenet Jules: 263  
 Massimiliano Ferdinando Asburgo: 16  
 Mastromarino Alberto: 339  
 Mazzola Gavazzeni Denia: 340  
 Mendelssohn-Bartholdy Fanny: 109  
 Mendelssohn-Bartholdy Felix: 92, 109, 307, 308  
 Mercadante Saverio: 40, 264, 306, 332  
 Merku Pavle: 326  
 Miotti Petronio Olga: 6  
 Molinari-Pradelli Francesco: 322  
 Monjuszko Stanislav: 335  
 Montemezzi Italo: 210, 263, 269, 303, 317  
 Mozart Wolfgang Amadeus: 3, 12, 17, 62, 181, 233, 305  
 Mussolini Benito: 22  
 Musorgskij Modest Petrovič, 7, 209  
 Muti Riccardo: 13
- Nabergoj Ivan: 180  
 Nacamuli Guido Davide: 6, 31, 584  
 Neglia Francesco Paolo: 332  
 Nicola II Romanov: 183  
 Nielsen Carl: 148, 253  
 Nietzsche Friedrich Wilhelm: 156  
 Nordio Cesare: 7, 322  
 Nordio Mario: 303
- Oberdan Guglielmo (Oberdank Wilhelm), 184  
 Orefice Giacomo: 332  
 Orff Carl: 330  
 Ostali Nandi (Fernanda), 9  
 Ostali Pietro: 11  
 Ostinelli Cristiano: 9  
 Otelli Fulvio: 340  
 Ozbič Marko: 18
- Pacini Giovanni: 40, 332  
 Paisiello Giovanni: 189  
 Paolo V (Camillo Borghese), 294  
 Parma Viktor: 5, 12, 89, 148, 307, 319  
 Pedrollo Arrigo: 332  
 Pedrotti Carlo: 80  
 Pergolesi Giovanbattista: 189  
 Perpich Edoardo: 1, 8, 229  
 Persano de Peillon Carlo: 179  
 Petri Botteghelli Elda: 6  
 Petronio Paolo: 1, 2, 3, 9  
 Pfitzner Hans: 263, 330  
 Piave Francesco Maria: 189  
 Piemontese Giuseppe: 23  
 Pio IX (Mastai Ferretti Giovanni), 183  
 Pizzetti Ildebrando: 188, 264, 324  
 Polla Smareglia Maria (Jetti), 18  
 Ponchielli Amilcare: 40, 337  
 Pozza Giovanni: 13, 62, 85  
 Premrl Stanko: 320  
 Prešeren France: 320  
 Prokof'ev Sergej Sergeevič 324  
 Puccini Giacomo: 5, 7, 15, 16, 22, 26, 30, 39, 41, 46, 54, 62, 83, 88, 89, 97, 119, 125, 130, 146, 147, 166, 182, 183, 184, 186, 194, 203, 210, 222, 230, 232, 233, 263, 264, 268, 270, 294, 303, 305, 306, 308, 310, 317, 318, 319, 323, 324, 330
- Rachmaninov Sergej Vasil'evič: 187  
 Radetzky Josef: 179  
 Radole Giuseppe: 188, 316, 318, 326  
 Ravel Maurice: 232, 303, 318  
 Refice Licinio: 195, 264  
 Reger Max: 187, 321  
 Respighi Ottorino: 264, 322, 324  
 Rheinberger Joseph: 321  
 Ricci Federico: 178, 315  
 Ricci Luigi: 178, 315  
 Richter Hans: 17, 19, 23, 103, 311, 330  
 Ricordi Giulio: 9, 14, 15, 16, 17, 41, 54, 64, 72, 81, 102, 330, 332  
 Ricordi Tito: 188  
 Rilke Rainer Maria: 109  
 Rimskij-Korsakov Nikolaj Andreevič 209, 228  
 Romani Felice: 189  
 Rossini Gioacchino: 40, 264, 305, 332  
 Rota Giuseppe: 315, 316  
 Roussel Albert: 19

- Rubinštein Anton: 101
- Sai (Saiz) Carlo: 3, 29
- Saint-Saëns Camille: 82, 190, 231, 305, 308
- Salvetti Guido: 188
- Schiffler Carlo: 23
- Schmidl Carlo: 3
- Schönberg Arnold: 183
- Schubert Franz: 181, 306, 310
- Schumann Robert: 12, 41, 181, 305
- Schut Cornill: 110
- Skrjabin Alexander Nicolaevich: 232
- Seidl Anton: 104
- Serafin Tullio: 24, 268, 269
- Setz-Ritt Hella: 334
- Severini Tiziano: 338
- Sibelius Jean: 329, 333
- Sinico Francesco: 178, 315
- Sinico Giuseppe: 178, 179, 315, 316, 327
- Slataper Silvio: 193
- Smareglia Ariberto: 1, 28, 31, 329
- Smareglia Francesco: 12
- Smareglia Mario: 1, 22, 30, 31, 62, 233
- Smetana Bedrich: 143, 148, 152, 157, 162, 305, 331, 333
- Sofianopulo Marco: 314, 326
- Solera Temistocle: 189
- Solimano: 89
- Solti Georg: 103
- Šonzogno Edoardo: 16
- Šostakovič Dmitri Dmitrevič: 324
- Stadi Nazario: 310
- Stefani Giuseppe: 7, 26, 268
- Stefano Asburgo: 17, 103
- Stiglić Smareglia Julia: 12
- Storej Jan: 339
- Strauss Richard: 62, 149, 186, 190, 198, 233, 305, 323, 330, 332
- Stravinskij Igor: 133
- Strazza Lucca Giovannina: 14, 15, 33, 82
- Stuparich Giani: 193
- Surjan Giorgio: 339
- Svevo Italo (Ettore Schmidt), 147
- Tarbuk Mladen: 7
- Tartini Giuseppe: 310
- Tegetthoff Wilhelm: 16, 17
- Thomas Ambroise: 53
- Toffolo Luigi: 323
- Tomicich Aurio: 337
- Tomicich Ugo: 1
- Tomizza Fulvio: 269
- Tommasini Vincenzo: 30
- Torchi Luigi: 188
- Torrespini Morello: 323
- Toscanini Arturo: 15, 22, 24, 29, 30, 32, 189, 263, 268, 269, 323
- Valle Lorenzo: 77
- Vassileva Svetla: 339
- Vaughan Williams Ralph: 5, 148, 190, 305
- Venezian Felice: 23, 181
- Veneziano Giuseppe: 340
- Verdi Giuseppe: 7, 26, 30, 31, 40, 41, 46, 48, 61, 91, 125, 143, 146, 147, 164, 170, 181-184, 189, 213, 233, 264, 293, 305, 310, 327, 332, 333
- Vidali Fabio: 3, 8, 9, 11, 110, 111, 135, 325
- Viozzi (Weutz) Giulio: 325, 326
- Visnoviz Eugenio: 3, 6, 7, 321, 326
- Wagner Richard: 12, 13, 14, 19, 21, 24, 26, 31, 33, 40, 41, 53, 54, 55, 62, 74, 102, 104, 108, 111, 116, 143, 155, 156, 181-187, 194, 197, 198, 200, 223, 232-234, 263, 264, 303, 305, 307, 314, 317, 318, 323, 330, 331, 332
- Weber Carl Maria von: 39, 92, 111
- Weinberger Jaromir: 148, 190, 198, 234, 307
- Wolf-Ferrari Ermanno: 305
- Wolf-Ferrari Manno: 336
- Zaic Ivan: 12, 89, 90, 333
- Zandonai Riccardo: 32, 188, 189, 303, 317
- Zannerini Severino: 316
- Zani Giacomo: 9, 339
- Zardo Carlo: 336
- Zemlinsky Alexander von: 264
- Zerial Dario: 337
- Zrinski Nikola Šubić: 89
- Zuelli Guglielmo: 16
- Zweers Bernard: 119