

ARCHIVIO VENETO

SESTA SERIE - n. 5 (2013)

Anno CXLIV

Estratto

DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LE VENEZIE

ARCHIVIO VENETO

ATTI DEL CONVEGNO

*Lombardia e Veneto tra dominazione austriaca
e unione italiana*

Milano-Venezia-Verona, settembre-ottobre 2011



VENEZIA
2013

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL

MELODRAMMA E IDENTITÀ NAZIONALE NEL RISORGIMENTO

1. Con il termine ‘melodramma’, che in origine designava un genere specifico di teatro musicale (precisato nel frontespizio del libretto), si è inteso nell’Ottocento e si intende oggi, comunemente, indicare per estensione l’opera lirica italiana di quel secolo. Stabilire un rapporto tra melodramma e identità nazionale può dunque significare individuarne i contenuti risorgimentali (le figure, i temi e le parole funzionali al «discorso nazionale» *in fieri*¹) nel periodo che precede l’Unità, relativamente alla produzione degli operisti italiani negli anni che vanno dal 1790 al 1861²: senza distinzione di genere, e con eventuale ampliamento a forme musicali contigue (gli inni e i cori popolari, «braccio armato» risorgimentale del melodramma)³. Un obiettivo apparentemente irraggiungibile per l’enormità della produzione lirica del periodo, reso però possibile dall’esistenza di *topoi* operistici patriottici conclamati e di compositori concretamente coinvolti nel fenomeno, entrambi chiariti da abbondanti studi specifici. Questi ultimi hanno conosciuto nell’ultimo trentennio una decisa fortuna,

¹ Con riferimento al «discorso» che struttura come sistema simbolico l’Italia risorgimentale, illustrato nel noto studio di A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell’Italia unita*, Torino 2000.

² Per quanto riguarda la cronologia della formazione di un’identità italiana in epoca risorgimentale si terranno presenti le osservazioni sulla «preistoria» del processo contenute in C. CAPRA, *Questione nazionale e identità italiana nel periodo rivoluzionario (1789-1802)*, in *Dall’origine dei Lumi alla Rivoluzione. Scritti in onore di Luciano Guerci e Giuseppe Ricuperati*, a cura di D. Balani, D. Carpanetto e M. Roggero, Roma 2008, pp. 125-143. A un Risorgimento ‘lungo’, che comincia con la campagna d’Italia di Napoleone, fanno perlopiù riferimento gli studi musicologici che verranno via via citati; così come un recente panorama storico ricco di annotazioni anche musicali: L. VILLARI, *Bella e perduta. L’Italia del Risorgimento*, Roma-Bari 2009.

³ Per l’espressione si veda P. PRATO, *Musica e politica all’italiana: la lezione del Risorgimento*, «Musica/Realtà», 33 (2012), I, pp. 91-98: 96.

coronata recentemente dai molti interventi sull'argomento usciti in occasione del centocinquantesimo dell'Unità.

Per toccare immediatamente con mano la centralità e la funzione della coppia melodramma – identità nazionale nella storia dell'Ottocento preunitario possiamo partire da due piccoli fatti di recente attualità. Il primo è un episodio che ha riguardato il Teatro La Fenice di Venezia. Alcuni anni fa, in risposta ai gravi tagli al FUS (il fondo unico per lo spettacolo) votati in Parlamento, prima dell'inizio di una rappresentazione i coristi si sono presentati sul palco e hanno intonato il coro del *Nabucco*. Lo stesso coro cantato spontaneamente dalla folla ai funerali di Giuseppe Verdi, a Milano nel 1901, a Venezia in quell'occasione è stato però interrotto bruscamente poco dopo l'attacco della seconda strofa: a significare l'impossibilità dei teatri lirici italiani di proporre decorose programmazioni in presenza di quei tagli. L'episodio ci dice che quel melodramma, incarnato da quel coro – non un'aria né una sinfonia né un concertato – può rappresentare anche oggi l'intera produzione lirica italiana. E questo sentire, tuttora diffuso, ha radici nel Risorgimento, che, attraverso un lento processo di elaborazione artistica e politica dell'idea di nazione, è arrivato a identificare coro operistico e Italia. Quest'ultimo continua a sollecitare un sentimento collettivo di appartenenza nazionale, lo stesso che si è imposto con tutta evidenza a uno spettatore americano una ventina d'anni fa, quando, durante una rappresentazione del *Don Carlo* di Verdi all'Arena di Verona, il coro del terzo atto («Spuntato ecco il dì d'esultanza») è stato raddoppiato dal pubblico⁴.

Il secondo dato al quale possiamo fare riferimento è invece editoriale. In una raccolta di scritti di taglio didattico e divulgativo intitolata *Sonhos de Liberdade*, pubblicata in Brasile nello stesso periodo dell'episodio veneziano, è comparso un saggio dedicato ai 'tre Giuseppi' (Mazzini, Garibaldi, Verdi) in quanto massimi artefici dell'unificazione italiana⁵. Accostando senza incertezze l'operista a un uomo tutto d'azione – in Italia come in Brasile e in Uruguay – quale invece Garibaldi (un combattente dotato peraltro di una bella voce di baritono), lo scritto ci mostra quanto si faccia coincidere la musica di Verdi col Risorgimento anche fuori d'Italia: in questo caso in un paese, come il Brasile, per tradizione appassionato di melodramma almeno quanto gli Stati Uniti. Se pure l'idea di un Verdi protagonista e tra i promotori dell'indipendenza ha ricevuto una formulazione

⁴ Cfr. J. PARAKILAS, *Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera*, «19th-Century Music», 16 (1992), II, pp. 181-202: 181.

⁵ V. SCHILLING, *Mazzini, Garibaldi, Verdi e a Unificação Italiana*, in *Sonhos de Liberdade. O legado de Bento Gonçalves, Garibaldi e Anita*, a cura di O.L. de Barros Filho, R. Vaz Seelig e S. Bojunga, Porto Alegre 2007, pp. 139-166.

ufficiale solo a Unità compiuta, con i primi biografì, in epoca preunitaria essa è stata anticipata – come vedremo – da episodi di ricezione patriottica dei suoi melodrammi giovanili.

Su queste premesse, il tema di una produzione operistica (e corale) storicamente depositaria di caratteri nazionali e capace pertanto di interpretare ed eventualmente sollecitare la lenta conquista di un'idea di Italia sia culturale che politica può essere svolto in due fasi distinte: dapprima attraverso l'individuazione delle parole dell'identità musicale italiana (con riferimento al dibattito ottocentesco sui caratteri del melodramma in quanto musica italiana); successivamente seguendo il percorso delle musiche sentite all'epoca come vettori di patriottismo. E per entrambi gli aspetti ci si può richiamare, in esordio, al terzo Giuseppe di quel terzetto, Mazzini, che ha affrontato entrambi gli argomenti – tra molti altri – nella sua *Filosofia della musica*. Sappiamo del resto, dalla testimonianza di Aurelio Saffi, che Mazzini era un intenditore: cantava accompagnandosi alla chitarra e trascriveva canti popolari dei paesi in cui si trovava a vivere, inviandoli poi agli amici⁶.

Mazzini termina il suo scritto alla fine del 1835, nel cantone di Berna in cui soggiorna, esule; lo pubblica l'anno seguente a Parigi, ne «L'Italiano», firmandolo E.J. (Européen Jeune). Ha portato avanti in questo scritto l'idea di un dramma musicale dell'avvenire – un'espressione che ritornerà negli scritti teorici di Wagner – affidato a un «nume» italiano ancora «sconosciuto», dedicatario dello scritto: capace di operare la fusione delle due più importanti scuole operistiche, quella italiana e quella tedesca, fondando in questo modo una scuola europea. Mazzini si è trovato così a definire le due culture compositive; le ha descritte come rispettivamente caratterizzate dal *pensiero individuale* (quella italiana) o dal *pensiero sociale* (quella tedesca), dall'*analisi* o dalla *sintesi*, dalla *melodia* oppure dall'*armonia*. Ecco alcuni passi indicativi del suo pensiero:

La *melodia* e l'*armonia* sono i due elementi generatori. La prima rappresenta l'*individualità*, l'altra il pensiero *sociale*. E nell'accordo perfetto di questi due termini fondamentali d'ogni musica [...] sta il segreto dell'Arte, il concetto della musica europea davvero che noi tutti consci o inconschi, invociamo.

Oggi alle due tendenze che fan perno dell'uno o dell'altro di quegli elementi,

⁶ Sull'argomento si veda M. DE ANGELIS, *Introduzione* a G. MAZZINI, *Filosofia della musica e Estetica musicale del primo Ottocento, testi scelti da Andrea Majer, Marco Cantucci, Lorenzo Neri, Abramo Basevi, Giovanni Battista Rinuccini*, a cura di M. De Angelis, Rimini-Firenze 1977, pp. 7-31: 8 (nota 2). Sull'argomento si veda anche *Mazzini pensatore, umanista, musicista, amatore*, a cura di F. Ballardini e F.R. d'Ettore, Lucca 2012.

corrispondono due scuole, due campi, anzi due zone distinte: il nord ed il mezzo giorno; la musica germanica e l'italiana. [...] La musica italiana è in sommo grado *melodica*. [...] *L'individualità*, tema, elemento de' tempi di mezzo, che in Italia più che altrove ebbe in tutte cose espressione profondamente sentita ed energica, ha ispirata, generalmente parlando, la nostra musica, e la domina tuttavia. [...] La musica tedesca procede per altra via. [...] *armonica* in sommo grado, rappresenta il pensiero *sociale*, il concetto generale, *l'idea*, ma senza *l'individualità* che traduca il pensiero in azione, che sviluppi nelle diverse applicazioni il concetto; che svolga e simboleggi l'idea. [...] Manca alla musica italiana il concetto santificatore di tutte imprese; il pensiero morale che avvia le forze dell'intelletto, il battesimo d'una missione. Manca alla musica tedesca l'energia per compirla, l'istrumento materiale della conquista; manca, non il sentimento, ma la formola della missione. [...] la musica che noi presentiamo, la musica europea, non s'avrà se non quando le due [scuole], fuse in una, si dirigeranno a un intento sociale [...]⁷.

Entriamo così nel merito del nostro primo argomento. La cultura musicale italiana preunitaria è percorsa da un capo all'altro dall'esigenza di una definizione dell'identità nazionale che converge sull'argomento dell'italianità del melodramma. A confermare la natura del processo di *Nation Building* come fatto non solo politico ma anche e preventivamente culturale, l'intero mondo della musica del primo Ottocento vive la necessità di sentirsi paese definendosi come comunità culturale attraverso un fitto lavoro concettuale di autoriconoscimento cominciato verso la fine del Settecento. Se manca la «nazione territoriale», la «nazione culturale» esiste da tempo, e il melodramma lo conferma con la lingua dei suoi libretti; mancano però anche un'ideologia e un'estetica della musica in quanto arte italiana⁸. Nel lungo periodo che prepara l'Unità, l'aspirazione ad essere nazione esprime così un dibattito che si concentra sull'opera lirica: una creazione italiana, realizzata sopra una lingua sostanzialmente orale (e unitaria) in un paese caratterizzato da un'alfabetizzazione molto bassa; in sostanza, ascoltata e riconosciuta in tutto il territorio.

L'esistenza di questa riflessione conferma la tesi secondo cui il desiderio d'essere nazione è «un'attitudine», una disposizione mentale: in questo caso il tentativo di dare dei contenuti a una «comunità immaginaria» defi-

⁷ MAZZINI, *Filosofia della musica*, pp. 50-51, 56, 58.

⁸ Su questi temi si veda M. MURPHY, *Introduction a Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture (1800-1945)*, a cura di H. White e M. Murphy, Cork 2001, pp. 1-15.

nendone l'identità musicale⁹. Nascono così le premesse per una rappresentatività ideale del melodramma nei confronti del futuro stato: l'opera lirica diventerà l'emblema dell'Italia, intorno al melodramma si condenserà un mito nato ai fini di un patto nazionale. Del resto, la parola *opera* è stata spesso dichiarata da osservatori stranieri un sinonimo di Italia¹⁰.

Nello scritto introduttivo agli atti di un convegno dedicato a nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera lirica Jürgen Maehder osservava che nella prima metà dell'Ottocento la Francia, da tempo stato nazionale, esprime con naturalezza una forma di teatro musicale (il *grand-opéra*) dotata di una forte identità culturale e politica, mentre Germania e Italia, prive entrambe di unità politica, negli stessi anni devono imporre un ideale di opera nazionale; devono inoltre formularlo l'una contro l'altra (per distinguersi è necessario confrontarsi e divergere)¹¹. In effetti il lavoro dei trattatisti e dei critici musicali italiani consiste largamente, nella prima metà dell'Ottocento, nella definizione della natura della musica italiana in quanto contrapposta a quella tedesca: un dibattito nel quale appunto Mazzini si inserisce. Riprendendo la dicotomia avanzata da Rousseau nel suo *Dictionnaire de musique* e riformulata dal teorico Francesco Galeazzi nel 1791, la contrapposizione di «melodia» e «armonia» sostanzia la nascita di un'idea ottocentesca di italianità musicale in quanto non tedesca: Giuseppe Carpani nel 1824 e Bonifazio Asioli nel 1830 adattano la distinzione di Rousseau all'argomento nazionale, e la musica italiana viene fatta combaciare con la «melodia», cioè col canto e col sentimento; quella tedesca con l'«armonia», cioè con l'orchestra e con l'intelletto¹². L'autocoscienza nazionale ha bisogno di simboli: in questo caso ne crea di verbali.

Parallelamente tutta una cultura letteraria ripropone o anche anticipa, nello stesso periodo, le parole di quel mito: per esempio nella produzione di tedeschi innamorati dell'Italia quali Hoffmann (uno scrittore, compo-

⁹ Cfr. R. TARUSKIN, *Nationalism*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, dir. da S. Sadie, 17, London 2001², pp. 689-706: 689 (con riferimento alla nota tesi di Benedict Anderson).

¹⁰ Si veda per tutti H. LINDENBERGER, *Opera: The Extravagant Art* (Ithaca 1984), trad. it. *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, Bologna 1987, p. 147.

¹¹ Cfr. J. MAEHDER, *Introduzione a Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Atti del terzo convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo", a cura di L. Guiot e J. Maehder, Milano 1998, pp. 9-11.

¹² Cfr. G. CARPANI, *Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali*, Padova 1824; B. ASIOLI, *Il maestro di composizione ossia seguito del Trattato di armonia, libri 3*, Milano 1832. Sull'argomento si vedano P. PETROBELLI, *Don Giovanni in Italia. La fortuna dell'opera ed il suo influsso*, «Analecta musicologica», XVIII (1978), pp. 30-51; R. DI BENEDETTO, *Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica italiana fra il 1790 e il 1830*, «Analecta musicologica», XXI (1982), pp. 421-443.

sitore e critico musicale che dopo l'Unità diventerà uno degli autori preferiti degli intellettuali scapigliati). Nei suoi racconti fantastici, incentrati spesso sul far musica e su figure diaboliche di musicisti, Hoffmann condensa negli anni Dieci un'immagine dell'Italia basata sulla grandezza di alcuni compositori del passato (Palestrina, Benedetto Marcello) in quanto depositari dei caratteri genetici della musica italiana: la semplicità dello stile e la naturalezza espressiva. Le doti dell'arte italiana sono infatti secondo lui la solarità, la veemenza, l'efficacia, la fantasia¹³. Se Hoffmann (come anche Madame de Staël, che ha utilizzato in *Corinne* un vocabolario analogo) opera nella scia di Goethe, la Francia dal canto suo riprende la dicotomia di Rousseau con Stendhal e Balzac: debitori a Carpani nel merito di molti argomenti, entrambi nel dipingere l'Italia muovono dalla scoperta di una centralità della «melodia» (del canto)¹⁴. Mazzini si inserisce dunque in questo dibattito, ma per avanzare una proposta personale tipicamente europeistica che verrà ripresa per esempio (alle soglie dell'Unità) da Nicola Marselli: in un'ottica filosofica più specificamente musicologica, applicata in modo particolare al Verdi operista¹⁵.

Se nel mondo musicale italiano un'idea della nazione si presenta già ben delineata all'altezza degli anni Trenta, appare d'altra parte chiaro che il suo percorso è parallelo a quello di tutta una cultura italiana impegnata nello stesso compito, che converge a un certo punto sulle istanze romantiche dei patrioti liberali del «Conciliatore» (Pellico e Berchet soprattutto)¹⁶. È l'Italia 'inventata' da scrittori e filosofi come entità – da realizzare politicamente – che ha preso le mosse dagli accenti di supplica del Foscolo dell'*Ode a Bonaparte liberatore* (1797) e poi da quelli di disperazione – dopo Campofornio – dell'esordio dell'*Ortis* (1802: «Il sacrificio della patria nostra è consumato»); successivamente dalle «ossa che fremono amor di patria» dei *Sepolcri* (1807)¹⁷. La centralità degli intellettuali nel disegno napoleonico

¹³ Sull'argomento si vedano D. BRUNI, *Gli scritti musicali di E.T.A. Hoffmann e l'Italia*, in *Itinerari musicali italo-tedeschi*, a cura di J. Streicher e A. Menicacci, Roma 1989, pp. 33-46; A. CAPRIOLI, *L'Italia musicale di E.T.A. Hoffmann: mitopoiesi e visione*, in *Poesia Romantica in Musica*, a cura di A. Caprioli, Bologna 2005, pp. 67-95.

¹⁴ Su Stendhal, Madame de Staël e Balzac, letti con riferimento al tema risorgimentale dell'identità italiana, si può vedere S. CHIAPPINI, «O Patria mia». *Passione e identità nazionale nel melodramma italiano*, Firenze 2011, pp. 25-59.

¹⁵ Cfr. N. MARSELLI, *Saggi sulla ragione della musica moderna*, Napoli 1859.

¹⁶ Su questo tema e con riferimento alle tesi espone da Mazzini in materia operistica si veda già G. TOMLINSON, *Italian Romanticism and Italian Opera: an Essay in their Affinities*, «19th-Century Music», X (1986), I, pp. 43-60.

¹⁷ Si veda sull'argomento *Raccontare l'Italia unita. Le carte del Fondo Manoscritti*, catalogo della mostra, a cura di M.A. Grignani, Novara 2011, sezione I («Foscolo esorta alle storie»), pp. 17-25: vi sono riprodotte, dagli originali, anche una lettera di Foscolo

di “recupero” della cultura italiana nell’alveo del nuovo ordine imperiale ha in seguito nutrito – dentro la Repubblica Italiana, con i vari Monti, Giordano, Cuoco¹⁸ – quella creazione di un vocabolario e una coscienza nazionali che, espressa nell’invocazione alla libertà e all’indipendenza, diventa la parola (censurata) di molti libretti d’opera.

Ad accompagnare il processo sul versante musicale, dopo che teorici e scrittori hanno tessuto la trama dei caratteri nazionali del melodramma, all’altezza degli anni Quaranta l’interazione tra teatro musicale e pensiero risorgimentale si compie anche nel campo della critica musicale, sostenuta all’epoca da un’industria che accompagna con favore il percorso culturale fondativo della nazione. In quest’ambito acquista ben presto una posizione dominante la Casa editrice Ricordi, fondata da Giovanni nel 1808. La ditta, che nel 1820 ha tra i suoi collaboratori il patriota Piero Maroncelli, ha conosciuto nel suo fondatore una figura strettamente legata all’editoria milanese di sentimenti risorgimentali e sospettata di connivenze carbonare. Al momento di licenziare il suo principale organo di stampa, la «Gazzetta Musicale di Milano» (1842), non ci meravigliamo perciò di trovare in qualità di direttore o collaboratori tre mazziniani (Alberto Mazzucato, Giacinto Battaglia, Carlo Tenca). L’intera redazione manifesta espliciti sentimenti di indipendenza e unità nei mesi (liberi da censura) della sollevazione del 1848: dopo le Cinque Giornate e fino al rientro degli austriaci la rivista esce come «Gazzetta Musicale di Milano ed Eco delle notizie politiche», poi «Gazzetta Musicale di Milano e di italiana armonia»¹⁹. Nel 1859 Tito, figlio di Giovanni, metterà la sua villa sul lago di Como a disposizione dei volontari pronti a raggiungere l’esercito sardo e lo stesso Giulio, figlio di Tito, parteciperà come volontario alla guerra²⁰. Per parte sua, l’altro importante editore musicale milanese, Francesco Lucca, di orientamento apertamente democratico, affida nel 1847 la direzione del proprio neonato organo di stampa («L’Italia musicale») al critico Girolamo Alessandro Biaggi, noto patriota; vi collabora tra gli altri Carlo Lorenzini (il futuro Carlo Collodi), un altro scrittore conquistato dall’idea mazziniana.

all’amico Pellico e un’altra del poeta a Santorre di Santarosa.

¹⁸ Sull’argomento si veda C. CAPRA, *Il ruolo dell’intellettuale nell’età napoleonica*, in *Due francesi a Napoli*, Atti del colloquio internazionale di apertura delle celebrazioni del Bicentenario del Decennio Francese (1806-1815), a cura di R. Ciuffi, R. De Lorenzo, A. Di Biasio, L. Mascilli Migliorini e A.M. Rao (estratto).

¹⁹ Cfr. R. MEUCCI, *Mazzini, Ricordi e la strumentazione*, «Nuova rivista musicale italiana», 14 n.s. (2010), 4 (numero speciale *1861-2001. 150 anni di musica*), pp. 495-509: 502.

²⁰ Per questi dati si veda S. BALÀ CURIANI, *Mercanti dell’Opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano 2011, p. 56.

Negli articoli ospitati dai due organi di stampa le parole dell'italianità musicale, usate in funzione antiaustriaca (accomunati dalla lingua, tedeschi e austriaci all'epoca per gli italiani sono un tutt'uno)²¹, compaiono ovviamente con frequenza. Per l'Italia sono gli anni della nascita di un critica musicale specialistica, affidata quasi sempre a letterati. Da Rovani a Collodi, da Basevi a Casamorata, che collaborano variamente alle due gazette milanesi e alle tre fiorentine dell'editore Guidi («Gazzetta musicale di Firenze», «L'Armonia», «Boccherini»), la tendenza è sempre quella a una valorizzazione delle glorie patrie e all'esaltazione – mazziniana – della funzione educativa del melodramma. Se i nomi di Rossini, Bellini e Donizetti (i tre operisti italiani principalmente citati nella *Filosofia della musica*) assumono nelle loro cronache il ruolo di nobili rappresentanti dell'italianità melodrammatica, quello di Verdi emerge lentamente ma inesorabilmente: discusso e anche duramente criticato negli esiti "stranieri" (*La Traviata*, *Macbeth*), ma apprezzatissimo in quelli avvertiti come "risorgimentali" (*Nabucco*, *I Lombardi alla prima Crociata*)²².

A conclusione dell'esame di questo primo aspetto del tema melodramma/identità nazionale conviene richiamare un ultimo dato, che riguarda il periodo successivo. La prospettiva operistica "italiana" (melodia contro armonia) dopo l'Unità risulterà quella vincente: emergerà in modo particolare negli anni più accesi della battaglia wagneriana (1870-1890) e continuerà a prevalere almeno fino alla prima guerra mondiale. Da un discorso patriottico di scoperta e affermazione di una coscienza nazionale si passerà in sostanza a un discorso nazionalistico, rivendicativo di una superiorità. La posizione europeistica di Mazzini, se pure difesa da Marselli e altri, troverà scarsa eco nella critica musicale, nella stampa generalista, nelle campagne pubblicitarie degli editori di musica del nuovo stato; sarà però, paradossalmente, assunta nei fatti proprio da un operista come Verdi, sempre più europeo dopo il 1850 sotto il profilo sia della drammaturgia sia delle committenze e della diffusione²³.

2. Torniamo dunque a Mazzini: considerando ora le caratteristiche musicali non del passato e presente melodramma ma dell'auspicato dramma del futuro. Nell'ultima parte della *Filosofia della musica* troviamo appunto

²¹ Cfr. per tutti, su questo punto, VILLARI, *Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento*, p. 143.

²² Sull'argomento si veda soprattutto M. CAPRA, *Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi*, in *Verdi 2001*, a cura di F. Della Seta, R. Montemorra Marvin e M. Marica, Firenze 2003, I, pp. 109-122.

²³ Sull'argomento si veda, per tutti F. DELLA SETA, *Verdi: la tradizione italiana e l'esperienza europea*, «Musica/Realtà», XI (1990), II, pp. 135-158.

elencati gli ingredienti indispensabili della nuova opera «Italo-europea»²⁴: nell'ordine, l'elemento storico (rappresentato musicalmente anche dai canti nazionali, incaricati di realizzare il necessario legame tra musica e civiltà); il carattere individuale dei personaggi; il potenziamento dell'orchestra; la centralità dei cori; il rafforzamento del recitativo obbligato; la poesia del libretto. Ognuna di queste necessità viene nel libro minuziosamente descritta e motivata; ma più importante tra tutte sul piano dell'ideologia nazionale (anche alla luce di una discussione tra musicologi tuttora in corso, incentrata sul ruolo della musica nel Risorgimento) appare l'affermazione dell'importanza del coro, asse portante di un'intravista «arte sociale» capace di trasformare attraverso «l'idea» il pensiero individuale romantico in pensiero collettivo²⁵:

perché il coro, che nel dramma greco rappresentava l'unità d'impressione e di giudizio morale, la coscienza dei più raggiante sull'anima del poeta, non otterrebbe nel dramma musicale moderno più ampio sviluppo, e non s'innalzerebbe dalla sfera secondaria passiva che gli è in oggi assegnata, alla rappresentazione solenne ed intera dell'elemento popolare? [...] perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente, spontanea?²⁶

È dunque un auspicio; che si basa però su premesse storiche concrete: poche pagine avanti Mazzini ha commentato alcuni specifici episodi operistici che costituirebbero «i presentimenti della musica futura»²⁷, individuati nel *Guglielmo Tell* di Rossini (1829), in *Robert le Diable* di Meyerbeer (1830) e nel *Marino Faliero* di Donizetti (1835). Pensiamo, per esempio, al *Tell*. Nato come *grand-opéra* francese, diffuso in Italia in traduzione – nella versione italiana sarebbe però scomparsa la parola fondamentale della vicenda e dell'azione («libertà»), all'epoca in Italia censurata²⁸ – è un lavoro in cui domina l'assunto politico: il dramma di un popolo che si ribella a un oppressore. E il secondo atto termina con il grande episodio della congiura: tre interventi corali, distinti e successivi, dei patrioti dei tre cantoni che rispon-

²⁴ MAZZINI, *Filosofia della musica*, p. 70. Sul pensiero musicale di Mazzini, oltre al citato MEUCCI, *Mazzini, Ricordi e la strumentazione*, si veda *Mazzini pensatore, umanista, musicista, amatore*.

²⁵ MAZZINI, *Filosofia della musica*, pp. 38, 41-42, 50.

²⁶ *Ibid.*, pp. 65 e 66.

²⁷ *Ibid.*, p. 63 (nota).

²⁸ Cfr. G. GAVAZZENI, *Il melodramma ha fatto l'Unità d'Italia*, in G. GAVAZZENI-A. TORNO-C. VITALI, *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento tra inni, eroi e melodrammi*, Milano 2011, pp. 51-183: 83.

dono nottetempo all'appello di Guglielmo, che si concludono con un giuramento concertato di grande presa. Nel periodo preunitario *Guglielmo Tell* conosce una grande fortuna e solleva molti entusiasmi: in modo particolare per la *Sinfonia*, ascoltata in molte parti d'Italia in chiave patriottica, come manifesto di guerra ai diversi oppressori, e citata appunto da Mazzini.

Raffaello Monterosso, che ha ricostruito la vicenda della musica risorgimentale negli anni immediatamente successivi alla proclamazione della Repubblica Italiana in un lavoro rimasto – nonostante alcune imprecisioni dovute alle difficili condizioni in cui l'indagine si era svolta – un modello per tutte le recenti disamine fiorite in occasione del centocinquantenario dell'Unità, poteva in effetti sottolineare che il percorso degli operisti italiani a partire da Spontini è stato caratterizzato dalla presenza di cori operistici sempre più importanti, portatori di due tipi di messaggi: l'abbattimento di popoli vinti (esuli o prigionieri) e la loro nostalgia di una patria perduta, da un lato; il coraggio e l'energia di gruppi o popolazioni in armi ai fini del riscatto, dall'altro. E poteva aggiungere un'osservazione più volte confermata dagli studi successivi: i cori di quei melodrammi, variamente riproposti, suscitano nel primo Ottocento, in Italia e in Francia (patria di molti esuli), entusiasmi dentro e fuori i teatri, per un loro ruolo tutto simbolico o di partecipazione al sentimento collettivo di una patria negata o di incitamento alle sollevazioni e alle guerre d'indipendenza²⁹. Dal *Fernand Cortez* di Spontini (1809) al *Mosè in Egitto* di Rossini (1818), da *Donna Caritea* di Mercadante (1826) al *Guglielmo Tell* (1829), dalla *Norma* di Bellini (1831) al *Belisario* di Donizetti (1836), dal *Nabucco* (1842) ai *Lombardi alla I crociata* (1843) di Verdi, gli esempi del libro erano davvero molti, e si sono arricchiti nel tempo di aggiustamenti e precisazioni soprattutto sul versante dell'accoglienza del pubblico ottocentesco³⁰. Tuttora sempre ricordati sono così due episodi esemplari della funzione patriottica esercitata all'epoca dai cori dei melodrammi: quello del 25 luglio 1844 in cui i fratelli Bandiera, salendo al patibolo, intonano (con un piccolo correttivo) due versi di un coro della citata *Donna Caritea* («Chi per la patria muor / Vissuto è assai»)³¹; quello del 29 gennaio 1859, in cui il coro «Guerra, guerra» della *Norma* di Bellini, ripresa al Teatro alla Scala, solleva un entusiasmo rimasto alla storia: testimoniato nelle memorie di

²⁹ Cfr. R. MONTEROSSO, *La musica del Risorgimento*, Milano 1948.

³⁰ Si veda soprattutto C. SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nel Risorgimento*, Bologna 2001; EAD., *Il Risorgimento in musica: l'opera lirica nei teatri del 1848*, in *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e R. Bizzochi, Roma 2002, pp. 133-156.

³¹ Da un originale «Chi per la gloria muor / vissuto è assai».

Cristina di Belgioioso e in una vivace rievocazione epistolare di Barbara Marchisio del 1910³². A rinforzare quest'idea di sinergia tra musica e politica troviamo spesso segnalati del resto, oltre ai cori, anche momenti di traslitterazione patriottica di brani operistici di altro tipo. Molto citato è il successo travolgente del duetto «Suoni la tromba, e intrepido» dai *Puritani* di Bellini (composti su libretto dell'esule Carlo Pepoli), rappresentati al Théâtre-Italien di Parigi il 25 gennaio 1835; si rievoca spesso anche il fervore di esaltazione suscitato nel pubblico di Palermo, nel novembre 1847, da una romanza della *Gemma di Vergy* di Donizetti (1834) per i versi «mi togliesti e core, e mente / Patria, nome e libertà»³³. A chiudere il cerchio appaiono documentate, infine, anche testimonianze di appropriazione patriottica di brani operistici utilizzati come inni: il coro «Guerra, guerra» e il duetto «Suoni la tromba» già citati, ma anche la Sinfonia e un'aria da *Esiliati in Siberia* di Donizetti (1827), cantate dagli insorti modenesi nel 1831³⁴. Non si può quindi escludere quanto tramandato a proposito di un altro condannato, Angelo Scarsellini (uno dei “martiri di Belfiore”): che nel 1852, andando a morire, abbia intonato

Il palco è a noi trionfo
 E l'ascendiam ridenti
 Ma il sangue dei valenti
 Perduto non sarà.
 Verran seguaci a noi
 I martiri e gli eroi:
 E s'anche avverso ed empio
 Il fato lor sarà
 Avran da noi l'esempio
 Come a morir si va!

dal *Marino Faliero*, il melodramma prediletto da Mazzini³⁵.

³² Sulle memorie della principessa si veda C. PICCARDI, *Musica e Risorgimento*, «Musica/Realtà», XXXII (2011), 2, pp. 67-75. La lettera di Barbara Marchisio, indirizzata ad Achille Torelli, è invece riprodotta in appendice a MEUCCI, *Mazzini, Ricordi e la strumentazione*, p. 509.

³³ Cfr. rispettivamente, per tutti, V. EMILIANI, *Melodramma e Risorgimento*, «Nuova rivista musicale italiana», XIV n. s. (2010), pp. 437-450: 445 e C. DUGGAN, *The Force of Destiny. A History of Italy since 1796*, London 2007, trad. it. *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*, Roma-Bari 2011, p. 177.

³⁴ Sull'argomento si veda F. SANVITALE, *La Patria del melodramma*, «Amadeus», XXIII (2011), 3, pp. 36-39.

³⁵ Sull'episodio e per la citazione si veda GAVAZZENI, *Il melodramma ha fatto l'Unità d'Italia*, p. 109.

Proprio da questi episodi nasce però il dibattito musicologico ancora in corso al quale si è accennato. Da un lato uno specialista dell'Ottocento quale Philip Gossett ha sostenuto e sostiene tuttora che i cori dei melodrammi hanno effettivamente espresso, con linguaggio anche musicale (a partire dalla diffusione della *Marsigliese*, quindi dagli ultimi anni del Settecento), l'aspirazione dell'Italia geografica a diventare stato unitario: passando da elementi operistici decorativi a motori del dramma (nel doppio filone «meditativo» o «battagliero») e diventando così funzionali a un programma politico unitario, in quanto intesi come messaggi patriottici sia dal pubblico sia dai censori del tempo. Proprio l'enormità, abbondantemente documentata nei suoi scritti, del lavoro delle censure nei vari stati dimostrerebbe che tale era il loro 'significato': quello – sostanzialmente mazziniano, possiamo aggiungere – di essere «coro-popolo», di avere una funzione educativa in senso nazionale³⁶. Dello stesso avviso è stato James Parakilas che, dibattendo il percorso storico del coro da «decorativo» a «politico» («coro-azione») gli ha attribuito, come abbiamo visto, un ruolo importante nel processo di autoriconoscimento nazionale³⁷.

Per altro verso, però, a partire da Birgit Pauls, Roger Parker e Mary Ann Smart, è avanzata anche una prospettiva revisionistica di ridimensionamento dell'impegno musicale di Verdi (e con lui degli altri operisti risorgimentali), fondato sull'idea di una lettura politica postunitaria, di «a gradual process of retrospective mythologization»³⁸. In sostanza molti studiosi (soprattutto angloamericani) pensano oggi che il colore patriottico di quei cori sia stato un puro fatto di ricezione (una proiezione degli ascoltatori patrioti) o addirittura che l'intero fenomeno sia da intendere come invenzione di un mito risorgimentale costruito amplificando e sottolineando episodi che dal canto loro trasfiguravano la volontà, neutra nei fatti (non schierata), degli autori³⁹. Secondo questa ipotesi l'impegno di

³⁶ Sull'argomento si veda P. GOSSETT, *Becoming a Citizen: the Chorus in Risorgimento Opera*, «Cambridge Opera Journal», II (1990), 1, pp. 41-64; ID., *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, «Il Saggiatore musicale», XII (2005), pp. 339-387; ID., *Prefazione* a GAVAZZENI-TORNO-VITALI, *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, pp. 7-49.

³⁷ Cfr. PARAKILAS, *Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera*, pp. 182, 189 e 194. Sull'argomento si veda anche C. TOSCANI, «*Laure dolci del suono natal*». *I cori verdiani nell'Italia del Risorgimento*, in «*D'amore al dolce impero*». *Studi sul teatro musicale italiano del primo Ottocento*, Lucca 2012, pp. 233-259.

³⁸ M.A. SMART, *Liberty On (and Off) the Barricades: Verdi's Risorgimento Faintasies*, in *Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, a cura di A. Russell Ascoli e K. von Henneberg, Oxford-New York 2001, pp. 103-118: 109.

³⁹ Cfr. B. PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Pro-*

Verdi, per esempio, sarebbe stato «opportunistico» e «intermittente»⁴⁰: in sostanza avrebbe nutrito un'idea piuttosto sopranazionale che nazionale in tutto il corso della sua carriera (realizzando di fatto l'ideale mazziniano). Il discorso critico si è allargato così anche alla volontà degli autori; che prenderemo però in considerazione dopo aver esaminato brevemente un ultimo importante aspetto della produzione corale dell'Ottocento, quello degli inni.

Di fatto, il Risorgimento non assiste soltanto a esplosioni di entusiasmo per i cori dei melodrammi (riproposti o 'nuovi' che siano), ma dà anche vita a una produzione corale popolare assolutamente considerevole, se non imponente, negli anni Quaranta e Cinquanta; iniziata però molto prima con i canti giacobini e patriottici ispirati alla *Marsigliese* (nel suo tipico attacco ribattuto e puntato, *in levare*, seguito da una quarta ascendente). E a quella produzione contribuiscono anche gli operisti: in occasione del passaggio di Gioacchino Murat successivo al proclama di Rimini, per esempio, Rossini compone espressamente un inno patriottico su versi di Giambattista Giusti («Sorgi Italia, venuta è già l'ora»): eseguito al Teatro Cantavalli di Bologna il 15 aprile 1815 e purtroppo oggi perduto, a eccezione dei versi della prima strofa⁴¹.

Per quanto riguarda il ventennio 1840-1860, tra gli inni più importanti o fortunati si fanno ricordare soprattutto quelli garibaldini (tra i quali un *Inno a Garibaldi* di Mercadante e l'*Inno di Garibaldi* di Mercantini e Olivieri del 1858) e, ovviamente, il *Canto degli italiani* dei mazziniani Mameli e Novaro (1847: oggi conosciuto come *Inno di Mameli*); ma anche l'*Inno nazionale in occasione delle solenni esequie per i morti nella rivoluzione di Milano (Per la Patria il sangue han dato)* di Carcano e Ronchetti-Monteviti (1848), commissionato dal Governo Provvisorio. Proprio nell'ottobre del 1848 Verdi, richiestone da Mazzini, compone l'inno *Euterpe Italia* su parole di Goffredo Mameli («Suona la tromba, ondeggiando / le insegne gialle e nere»): a detta di molti un canto poco riuscito e anche imputato di scarsa

zefß der Nationenbildung, Berlin 1996; R. PARKER, «Arpa d'or de' fatidici vati». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma 1997.

⁴⁰ SMART, *Liberty On (and Off) the Barricades*, p. 103.

⁴¹ Per questo e tutti gli altri dettagli sugli inni, e anche per un discorso complessivo sulla loro diffusione nell'Ottocento, si vedano (oltre ai testi già citati di Monterosso, Gossett, Gavazzeni e Piccardi) D. CARPITELLA, *Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna*, in Id., *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, a cura della Società Italiana di Etnomusicologia, Firenze 1992, pp. 81-165; C. BERMANI, *Il canto sociale nella storia d'Italia (I)*, «Musica/Realtà» XXXII (2011), 3, pp. 117-144; il booklet e il cd *Musiche del Risorgimento. Cameristi della Scala* allegati ad «Amadeus», XXIII (2011), 3 (articoli di E. SALA e C. DAOLMI).

ispirazione⁴²; di fatto un inno di carattere riflessivo e dolente piuttosto che bellicoso. Dovuti alla penna di poeti e musicisti dai più noti ai più dimenticati, questi cori sembrano mostrare quanto il «canto sociale» (per dirla con Mazzini) sia stato indispensabile al processo unitario: sia in direzione di un rafforzamento dell'identità nazionale, sia come accompagnamento e sprone a insurrezioni e battaglie; ispirato dai (e forse in origine ispiratore dei) cori dei melodrammi.

3. Con i cori di Rossini e Verdi appena ricordati arriviamo alla questione principale del dibattito al quale si è accennato: quanto gli operisti maggiori abbiano condiviso l'idea risorgimentale e quanto invece sia da attribuire a un mero fenomeno di ricezione. Il caso di Rossini appare forse il più bilanciato, trattandosi di un musicista sempre incline – o economicamente costretto – ad accettare le diverse committenze, e pronto quindi a comporre sia nel campo dell'innodia patriottica sia in quello operistico di rappresentanza (*Il viaggio a Reims* per l'incoronazione di Carlo X: un re investito peraltro dai francesi, inizialmente, di molte speranze di cambiamento). Sul coinvolgimento del compositore Rossini si è espresso in termini negativi, definendolo un conservatore quanto a orientamento politico⁴³. Ma anche non volendo tener conto di un padre convintamente giacobino, alcune sue scelte tematiche sono là a suggerire propensioni romantiche libertarie se non patriottiche, soprattutto nel caso del citato *Tell* e del *Siège de Corinthe* (1826): un'opera che mette in scena, byronianamente, la sollevazione dei greci contro i turchi ed è preceduta nel 1824 dalla cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron* per tenore e orchestra, eseguita a Londra con l'autore in veste di solista.

Data la presenza, nel caso di Rossini, di prodotti ascrivibili anche allo schieramento avverso (per esempio la cantata di circostanza *La santa alleanza*, eseguita a Verona nel 1822 in occasione del congresso omonimo), è chiaro che la sua non è stata un'adesione univoca alla causa unitaria; è però altrettanto indubbia la sua capacità di interpretarne al meglio lo spirito, quando richiesto, sia nel suo risvolto meditativo, di inno (la 'preghiera' del *Mosè in Egitto*), sia in quello guerresco, di mobilitazione (*Le Siège, Tell*).

Il caso di Bellini (per restare agli operisti esaminati da Mazzini) può richiamare considerazioni analoghe. Non è certa né una sua adesione esplicita alle istanze di indipendenza né, più in generale, una sua appartenenza

⁴² Cfr. G. GUALERZI, *Non solo Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», n.s., XIV (2010), pp. 451-455.

⁴³ ROSSELLI, *Music and Nationalism in Italy*, in *Musical Constructions of Nationalism*, pp. 181-196.

politica; d'altra parte, la scelta dei soggetti (dal *Pirata* alla *Norma* ai *Puritani*) denota una sensibilità molto vicina a quella dei romantici liberali o carbonari (nelle figure di coscritti o esiliati, nelle opposizioni di popoli, nelle dichiarazioni di odio per la tirannia) e capace di accensioni assolutamente stimolanti nelle cabalette delle arie o dei duetti. Per quanto riguarda invece Donizetti, ci troviamo di fronte a un coinvolgimento diretto e personale, se pure occultato, poiché risulta che il suo recapito parigino sia stato usato dagli affiliati della Giovine Italia per l'inoltro di corrispondenze segrete. Quanto alla sua capacità di calarsi nel sentimento romantico-repubblicano, ne fanno fede i temi di congiura, di esilio e di eroismo condensati nel byroniano *Marino Faliero* come anche nell'*Assedio di Calais* (1836, su libretto di Salvatore Cammarano)⁴⁴. Al coinvolgimento più o meno esteso dei tre operisti va poi affiancato quello dei rispettivi librettisti combattenti o esuli, di fede carbonara o mazziniana: Temistocle Solera (allo Spielberg con Pellico e Maroncelli), il conte Pepoli, Francesco Maria Piave (valoroso difensore della Repubblica di Venezia) e Salvatore Cammarano (patriota di sicura fede).

Da questi precedenti il caso Verdi (non considerato da Mazzini nel 1835 per motivi cronologici) risulta in qualche misura illuminato. La proposta di revisione dell'impegno patriottico diretto di Verdi è partita, come abbiamo visto, dalla constatazione di un mito risorgimentale verdiano cominciato in realtà solo all'altezza della II Guerra d'indipendenza e costruito quindi in epoca unitaria. Michael Sawall, che ha esaminato attentamente la stampa dell'epoca, ha notato che il famoso acrostico «Viva V.E.R.D.I.» compare alla fine del 1858 nella stampa piemontese (non sottoposta a censura), per venire alla ribalta nella citata sera alla Scala dedicata a *Norma*, nel 1859.

Sulla base di questa e altre affermazioni che abbiamo anticipato, l'immagine di un Verdi patriottico – l'autore dell'inno mazziniano *Suona la tromba* e dell'opera *La battaglia di Legnano*, rappresentata al Teatro Argentina di Roma il 27 gennaio 1849 alla vigilia della proclamazione della Repubblica Romana, alla presenza di Garibaldi (e di un pubblico osannante) – sarebbe un costrutto successivo; sul piano della ricezione sarebbero infatti documentate accoglienze tiepide al *Simon Boccanegra* e alla stessa *Battaglia di Legnano* a Milano, Venezia e Torino, in concomitanza con successi patriottici quali quello, documentato, della *Norma*, ed entusiasmi solo sporadici per *Nabucco* nel 1842 e *I Lombardi* nel 1843. In sostanza,

⁴⁴ Sui soggetti operistici del periodo e in modo particolare sul Cammarano librettista si veda M.S. TATTI, *L'immaginario risorgimentale in alcuni libretti di Salvatore Cammarano*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di M.S. Tatti, Roma 2005, pp. 115-129.

il Verdi uomo e operista sarebbe diventato solo in seguito un emblema dell'indipendenza agognata⁴⁵. D'altra parte, secondo Rosselli, Verdi sarebbe stato bensì anticlericale e democratico in gioventù, ma non positivamente coinvolto, sul piano professionale, nel processo unitario, avendo cantato nel *Nabucco* e nei *Lombardi* la disillusione di un'Italia perduta anziché la lotta armata, e avendo sempre nutrito veri sentimenti di libertà in una prospettiva non patriottica ma sovranazionale⁴⁶.

L'argomento è stato in seguito discusso in una tavola rotonda dedicata a «Verdi nella storia d'Italia», inserita nel grande convegno organizzato tra Parma e gli Stati Uniti nel 2001 in occasione del centenario della morte. Nel corso del dibattito Rosselli ha ribadito la propria convinzione di un Verdi coinvolto solo saltuariamente, nello slancio e nell'energia risorgimentali di *Ernani* e *Trovatore*, scavalcati però da una *Battaglia di Legnano* ormai «francese» se pure scritta per la Repubblica Romana⁴⁷. Giuliano Procacci è stato invece più positivo: al riconoscimento di un Verdi quale «parte integrante della nostra identità nazionale» in ragione dell'enorme diffusione dei suoi melodrammi si affiancava nel suo intervento la constatazione di una centralità effettiva dei cori nell'opera giovanile e di una fede repubblicana e unitaria, trasformatasi nel 1859 in fede monarchica e cavourriana: testimoniate entrambe dalle lettere, unitamente a espressioni – di natura sempre emotiva – di adesione o delusione per i vari avvenimenti. In definitiva lo storico ha sostenuto in quell'occasione la tesi di un Verdi poco interessato alla politica, ma coinvolto emotivamente nel processo unitario fino al 1849 compreso⁴⁸.

La risposta di Lorenzo Bianconi ha messo invece in campo categorie quali la presenza di uno «spettatore implicito» nell'opera di Verdi e l'importanza del rito operistico nella costruzione di qualsiasi società, per riaffermare l'importanza storica dell'opera lirica italiana come «scuola del sentimento», capace di «fare» il «paese Italia» con Verdi come con Rossini e Donizetti; per riconoscere infine nell'intera produzione verdiana i caratteri

⁴⁵ Sull'argomento si veda M. SAWALL, «Viva V.E.R.D.I.». *Origine e ricezione di un simbolo nazionale nell'anno 1859*, in *Verdi 2001*, Atti del convegno internazionale, a cura di F. Della Seta, R. Montemorra Marvin e M. Marica, Firenze 2003, 2 voll., I, pp. 123-131. Ricezioni patriottiche di opere verdiane prima del 1848 sono state peraltro segnalate in A. GERHARDT, «Von der Politischen Bedeutung der Oper». *Politische Untertöne in der französischen und italienischen Oper der erster Hälfte des 19. Jahrhunderts*, «Studi pucciniani», 2 (2000), pp. 21-36.

⁴⁶ Si veda ROSSELLI, *Music and Nationalism in Italy*, pp. 185-188.

⁴⁷ Si veda J. ROSSELLI, *Risposta a Giuliano Procacci*, in *Verdi 2001*, pp. 223-226.

⁴⁸ Cfr. G. PROCACCI, *Verdi nella storia d'Italia*, ivi, pp. 191-204.

di una «scuola di civiltà virile»⁴⁹. Mentre Stefano Castelvèchi ha sottolineato l'uso e abuso della figura e della musica di Verdi in ogni fase della storia d'Italia; per ribadire comunque alla fine la presenza, innegabile nel mondo, di un'identificazione Verdi=Italia⁵⁰.

Tra i temi della discussione passata – messa da parte o dichiarata inconsistente nei numerosi contributi editoriali usciti in occasione del cinquantenario dell'Unità – sembra emergere in definitiva, nel caso di Verdi, quello del rapporto tra intenzione d'autore e non tanto accoglienza immediata quanto mitizzazione retrospettiva della figura. Le testimonianze di manifestazioni teatrali di patriottismo legate all'esecuzione di suoi melodrammi prima del 1859 appaiono di fatto abbastanza rare e perlopiù collegate a volantini inneggianti a Verdi e Vittorio Emanuele⁵¹. Per altro verso, in presenza di questo compositore si ha effettivamente l'impressione – per il periodo che precede l'Unità – di trovarsi di fronte a enunciati patriottici epistolari di circostanza (esemplificati dalla lettera dell'aprile 1848 a un Piave combattente, molto citata)⁵², a fronte di un impegno personale tutto concentrato sulla composizione: sul mestiere, nei suoi aspetti sia artistici sia economici. In sostanza l'epistolario di Verdi mostra, negli anni risorgimentali, una varietà di espressioni misurata sui destinatari e calibrata in ragione della circostanza piuttosto che del coinvolgimento personale. Il 7 gennaio 1848, dunque poco prima delle Cinque Giornate e della lettera ricordata sopra, rivolgendosi a Escudier il musicista si trova a rifiutare il compenso propostogli per un'opera destinata all'Opéra, in quanto non conveniente se paragonato a quelli italiani (garantiti da una somma preventiva per la cessione del diritto d'autore e dal 50% dei noli futuri), e avanza perciò come controproposta l'aggiunta di una somma fissa di 10.000 franchi quale anticipo⁵³.

D'altra parte, non è tanto sulla base delle lettere che si può definire o ridefinire il suo coinvolgimento patriottico, quanto nei melodrammi stessi.

⁴⁹ L. BIANCONI, *Risposta a Giuliano Procacci*, ivi, pp. 205-216.

⁵⁰ Cfr. S. CASTELVECCHI, *Verdi per la storia d'Italia*, ivi, pp. 217-221.

⁵¹ Nel caso per esempio di una rappresentazione del *Ballo in maschera* al Teatro Apollo di Roma avvenuta ancora una volta nel 1859: cfr. GUALERZI, *Non solo Verdi*, p. 451.

⁵² La lettera conteneva queste espressioni: «Figurati s'io voleva restare a Parigi sentendo una rivoluzione a Milano. Sono di là partito immediatamente [...] Onore a questi prodi! Onore a tutta l'Italia che in questo momento è veramente grande! L'ora è suonata [...] della sua liberazione. È il popolo che la vuole [...] Ancora pochi anni forse pochi mesi e l'Italia sarà libera, una, repubblicana.» Citata in GOSSETT, *Prefazione*, pp. 32-33, da A. BONAVENTURA, *Una lettera di Giuseppe Verdi finora non pubblicata (Milano, 21 aprile 1848)*, Firenze 1948.

⁵³ G. VERDI, *Lettere 1843-1900*, a cura di A. Baldassarre e M. von Orelli, Bern [...] Wien 2009, pp. 68-71.

In questa zona la consonanza del giovane Verdi con lo spirito risorgimentale appare indubitabile: qua e là propriamente democratica e mazziniana (nei cori); più spesso affine, più genericamente, al romanticismo liberale delle personalità artistiche e letterarie più in vista dell'epoca (nei soggetti, nelle cabalette). Non si tratta però mai di un patriottismo esibito: la scrittura e il taglio, sempre personali, tendono variamente a calare ombre sul gesto eroico (Odabella nell'*Attila*), a inserire nell'istanza patriottica il conflitto familiare padre/figlia (*Giovanna d'Arco*) o sposo/innamorato (*La battaglia di Legnano*)⁵⁴. E anche quei cori prediligono spesso il sentimento antierico di deprivazione tanto diffuso nella letteratura dei primi decenni dell'Ottocento (a partire da Foscolo): una qualche nostalgia legata a una grande Italia del passato ed espressa con un acuto senso della «vergognosa schiavitù della patria»⁵⁵: lo stesso enunciato dal poeta Giovanni Giusti in una lettera al compositore nella scia di *Macbeth*⁵⁶. Ascoltato in questa chiave, il coro «Va' pensiero» mostra altrettanta sensibilità per il Risorgimento quanto i cori-azione o le cabalette delle arie di eroismo.

Tutto questo non esclude dunque la presenza nel giovane Verdi di cori-azione e cori-popolo aperti a una lettura patriottica (di cui anche *La battaglia di Legnano* è cosparsa: «Viva Italia! Sacro un patto», «Giuriam d'Italia por fine ai danni», «Morire per la patria»), di cabalette esortative, di cori di rabbiosa nazionalità violata («Maledetti cui spinge rea voglia»: *Giovanna d'Arco*, atto I): ad affermare un amor patrio trionfante sulle lacerazioni individuali (la mazziniana *Battaglia di Legnano* soprattutto). Lo stesso argomento economico (il desiderio del successo che spinge Verdi, per esempio, a ripetere la scrittura e il sentimento di «Va' pensiero» nel coro dei *Lombardi alla prima Crociata* «O Signore, dal tetto natio») toglie paradossalmente peso all'obiezione di una volontà d'autore politicamente incerta: accontentare il pubblico dei teatri significava sposarne musicalmente gli umori.

Tutto questo vale anche per gli operisti italiani trattati da Mazzini. Al di là dell'impegno o della "tinta" personale, Rossini Bellini Donizetti Verdi sono stati capaci, con l'apporto dei loro librettisti, di interpretare il sentimento delle fasce sociali privilegiate di un'epoca in modo tale da farsi ascoltare come musicisti di un'Italia di cui riappropriarsi. Tutti, Verdi

⁵⁴ Per una lettura orientata in questo senso si veda G. PADUANO, *TuttoVerdi. Programma di sala*, Torino 2013, rispettivamente pp. 47-50, 37-41 e 67-70.

⁵⁵ Per l'espressione cfr. VILLARI, *Bella e perduta. L'Italia nel Risorgimento*, p. 118.

⁵⁶ «Specie di dolore che occupa ora gli animi di noi Italiani, è il dolore d'una gente che si sente bisognosa di destini migliori; il dolore di chi è caduto e desidera rialzarsi; è il dolore di chi si pente e aspetta e vuole la sua rigenerazione. Accompagna, Verdi mio, colle tue nobili armonie questo dolore alto e solenne». Citata in GAVAZZENI, *O mia patria*, p. 165.

compreso, si sono dimostrati sensibilissimi alla realtà, alla cultura e al sentimento del loro tempo, in modo particolare nei soggetti trattati (storie di esiliati, di prigionieri e di martiri, di popolazioni schiave e di sommosse, di cospirazioni e di giuramenti) e negli autori scelti come fonti dei libretti (Byron, Schiller, Hugo sopra tutti); autorizzando così anche ascolti decisamente orientati in senso patriottico. Quand'anche si sia trattato di mis-letture e proiezioni, quelle musiche e quei testi poetici si prestavano di fatto a un ascolto politico, ed è più facile pensare che intendessero sollecitarlo, se non altro per ragioni di mercato.

L'interazione di autori e pubblico, di teatri e attualità dunque c'è stata: forse per eccesso di patriottismo (da parte del pubblico) e poi di nazionalismo (da parte della critica musicale), ma comunque a partire da ingredienti certi e culturalmente diffusi, in uno scambio quanto mai interessante di idee e speranze (magari, per i musicisti, di guadagno) che ha avuto nei teatri un luogo privilegiato di dialogo e di condivisione fondati qua e là su equivoci, ma concreti: a confermare tra l'altro il melodramma in quanto lingua comune e veicolo dell'affermazione di un'identità nazionale culturale e politica, nel segno di parole che già conosciamo e che si attagliano più che bene al melodramma risorgimentale: cuore, sentimento, veemenza, efficacia, canto, passione, immediatezza.

È infine plausibile attribuire anche agli autori – almeno in determinate circostanze – una volontà patriottica esplicita, dettata eventualmente dal desiderio del successo che poteva derivarne; come è plausibile attribuire all'epoca e al suo pubblico (aristocratico e borghese nei teatri e nei salotti; allargato, invece, nelle strade, sui campi di battaglia e nei «teatri di stalla»⁵⁷) la creazione di miti funzionali al Risorgimento in atto. Leggendo le testimonianze o ascoltando le fonti si ha veramente l'impressione che l'influsso sia stato reciproco: che certi episodi melodrammatici abbiano incoraggiato l'idea risorgimentale o aiutato la conquista di un'identità nazionale; che viceversa il desiderio di un'unità da conquistare attraverso moti di cospiratori e sollevazioni di popolo, oppure guerre tra nazioni, abbia suggerito i ritmi trascinanti di marcia o di fedeltà alla causa di alcuni (molti) cori e gli accenti impavidi di vendetta o di libertà da (ri)conquistare di alcune (molte) cabalette. Non va dimenticato, a questo proposito, che la cabaletta in quanto scioglimento trascinante del «numero» operistico (della «solita forma») rientra esattamente nel periodo storico che assiste alla lenta conquista e al primo consolidamento dell'Unità.

⁵⁷ Sui quali si veda soprattutto R. LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell'opera italiana*. VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino 1988, pp. 301-392: 363-382.

L'argomento di un giovane Verdi meno patriottico e quindi immaginato come se lo fosse permette semmai un arricchimento della prospettiva, perché di fatto l'operista si è mostrato sensibile in special modo al sentimento della deprivazione nazionale. Accanto a figure di coscritti e di martiri (anche donne), e a storie di ribelli implacabili il musicista ha cantato, con accenti ancor oggi avvertiti come indimenticabili, il senso della mancanza: tutta un'atmosfera di vergogna, di progetti e di speranze di lunga tradizione letteraria e politica che gli ha suggerito evidentemente gli accenti più adatti a cantarla. La sua corda vibrava nella direzione di una moralità che l'avrebbe spinto sempre più a rappresentare conflitti privati (travolti da quelli storici e politici) e grandi ambivalenze shakespeariane, in situazioni psicologicamente più tragiche (e più approfondite) di quelle messe in scena dai suoi predecessori. E questo lo distingue di fatto da Rossini, Bellini o Donizetti già a partire da un *Attila* o da una *Giovanna d'Arco*, dai *Lombardi* o dal *Macbeth* (seppure contenitore, quest'ultimo, di un coro di esuli scozzesi capace di trascinare il pubblico al delirio); giustificando appieno quella ricezione meno patriottica testimoniata dalle fonti (ma non dimentichiamo che anche il coro «Guerra, guerra» della *Norma* di Bellini ha una conclusione meditativa e quasi dolente).

Per tutti resta comunque la realtà di una – almeno parziale – manipolazione successiva: dopo l'Unità quegli autori e quei prodotti sono stati utilizzati in funzione di un mito risorgimentale retrospettivo funzionale all'immagine dello stato e al suo progetto educativo. Se si è arrivati così, per un verso, a stendere profili biografici di un Verdi patriota, per altro verso il melodramma risorgimentale ha allargato a dismisura il proprio bacino di ricezione proponendosi in tutti i possibili luoghi di ascolto in infinite forme di trascrizione e arrangiamento. E in questo modo anche quel coro dolente del *Nabucco*, trascritto per organetto di Barberia, circolando nelle strade e nelle piazze d'Italia del secondo Ottocento dopo aver conosciuto i trionfi del teatro, è diventato propriamente (e mazzinianamente) musica del popolo⁵⁸.

⁵⁸ Un'esecuzione della versione ottocentesca per organetto si può ascoltare nel citato CD allegato alla rivista «Amadeus».