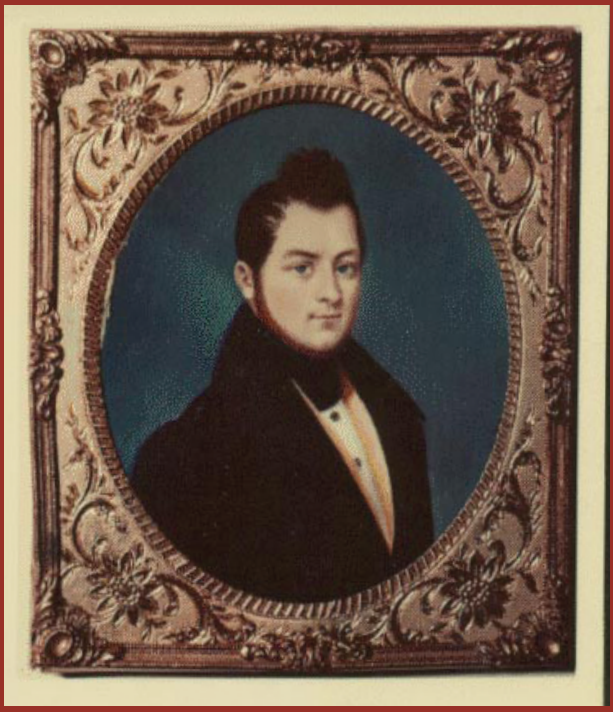
Università degli Studi di Napoli Federico II
Pubblicazioni del Dipartimento di Studi umanistici

PRIMA E DOPO CAVOUR

La musica tra Stato Sabaudo e Italia Unita (1848-1870)

Atti del Convegno Internazionale
Napoli, 11-12 novembre 2011

a cura di Enrico Careri e Enrica Donisi



ClioPress

Università degli Studi di Napoli Federico II
Pubblicazioni del Dipartimento di Studi umanistici
Collana di Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche

Saggi, 14

Pubblicazioni del Dipartimento di Studi umanistici
Collana di Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche

Consiglio scientifico
Francesco Aceto, Francesco Barbagallo, Werner Eck, Carlo Gasparri, Gennaro Luongo, Fernando Marias, John Marino, Mark Mazover, Anna Maria Rao, André Vauchez, Giovanni Vitolo

Comitato editoriale
Francesco Bifulco (coordinatore), Antonella Ambrosio, Annunziata Berrino, Luigi Cicala, Pierluigi Totaro

Saggi

1. *La costruzione della verità giudiziaria*, a cura di Marcella Marmo e Luigi Musella
2. *Scritture femminili e Storia*, a cura di Laura Guidi
3. Roberto P. Violi, *La formazione della Democrazia Cristiana a Napoli*
4. Andrea D'Onofrio, *Razza, sangue e suolo. Utopie della razza e progetti eugenetici nel ruralismo nazista*
5. *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, a cura di Laura Guidi
6. Maria Rosaria Rescigno, *All'origine di una burocrazia moderna. Il personale del Ministero delle Finanze nel Mezzogiorno di primo Ottocento*
7. *Gli uomini e le cose I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, a cura di Paola D'Alconzo
8. *Poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante D'Aragona*, a cura di Francesco Senatore e Francesco Storti
9. Flavia Luise, *L'Archivio privato d'Avalos*
10. *Nuovi studi su Kyme eolica*, a cura di Lucia A. Scatozza Höricht
11. Pierluigi Totaro, *Modernizzazione e potere locale. L'azione politica di Fiorentino Sullo in Irpinia. 1943-1958*
12. Alessandro Tuccillo, *Il commercio infame. Antischiavismo e diritti dell'uomo nel Settecento italiano*
13. *Alethia. Precatio e primo libro*, a cura di Isabella D'Auria
14. *Prima e dopo Cavour*, a cura di Enrico Careri e Enrica Donisi
15. *Tra insegnamento e ricerca*, a cura di Anna Maria Rao

Prima e dopo Cavour

La musica tra Stato Sabaudo e Italia Unita (1848-1870)

Atti del Convegno Internazionale
Napoli, 11-12 novembre 2011

a cura di Enrico Careri ed Enrica Donisi

ClioPress

Prima e dopo Cavour /
a cura di Enrico Careri. – Napoli :
ClioPress, 2015. - 348 p. ; 21 cm
(Saggi ; 14)
Accesso alla versione elettronica:
www.cliopress.unina.it/careri-donisi.html
ISBN 978-88-88904-19-1

Università degli Studi di Napoli Federico II
ClioPress - Pubblicazioni del Dipartimento di Studi umanistici
www.cliopress.unina.it
Copyright © 2015 - ClioPress
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: novembre 2015
ISBN 978-88-88904-19-1

Indice

Enrico Careri, *Enrica Donisi*
Premessa 7

Elio Matassi
Il nazionalismo musicale, Giuseppe Martucci, l'estetica di Antonio Tari e la musica assoluta 9

Rossella Del Prete
L'avventura imprenditoriale della musica nell'Ottocento: i luoghi, i protagonisti, il sistema produttivo e di fruizione, l'editoria 17

Luca Aversano
La musica nella scuola tra Cavour e l'Italia unita 67

Enrica Donisi
Echi risorgimentali nella Scuola violoncellistica di Napoli 89

Annunziato Pugliese
Giorgio Miceli, Paolo Serrao e Andrea Cefaly, due musicisti e un pittore calabresi sulla scena risorgimentale 119

Francesco Bissoli
Mito e coralità nell'*Assedio di Firenze (1856-1860)* di Giovanni Bottesini 141

Antonio Rostagno
Dibattito politico e melodramma risorgimentale. L'esempio del tema del perdono 165

Giovanni Guanti
Costantino Nigra e la sua romantica filologia musicale 211

Giorgio Ruberti
Mezzogiorno e Risorgimento nel (contro)canto popolare 239

Claudio Gison
Il mito di Michelangelo nel teatro musicale del Risorgimento 259

Simona Frasca (con un contributo di *David Riondino*)
Appunti per un Monumento sonoro al Musico Ignoto 309

Agostino Ziino
«A S.M. Umberto I Re d'Italia Augusto Simbolo della Patria e degli Eroi»: l'omaggio musicale come metafora dell'Italia unita 323

Premessa

Enrico Careri, Enrica Donisi

Il presente volume è frutto di un Convegno di Studi *Prima e dopo Cavour: la musica fra Stato Sabaudo e Italia Unita (1848-1870)*, organizzato nel 2011 nell'àmbito delle celebrazioni per il bicentenario della nascita di Cavour e del centocinquantesimo dell'Unità d'Italia, su iniziativa di Enrica Donisi, con il patrocinio del "Comitato nazionale per le celebrazioni del bicentenario della nascita di Camillo Benso Conte di Cavour", dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, dell'Istituto per la Storia Musicale in Campania (ISMuC), dell'Ufficio Scolastico Regionale della Campania, del Conservatorio S. Pietro a Majella e del Comune di Napoli.

Ringraziamo Piero Craveri (Università degli Studi S. Orsola Benincasa di Napoli, Presidente del Comitato per le celebrazioni cavouriane) e Gennaro Luongo (Università Federico II, Presidente ISMuC e Presidente del Coro Polifonico Universitario Federico II di Napoli) per aver creduto nel valore scientifico di questa iniziativa. Un grazie ad Agostino Ziino (Università di Roma Tor Vergata), a Luca Aversano (Università di Roma Tre), a Maurizio Piscitelli, Dirigente del MIUR, per i loro preziosi consigli. Riconoscenza a Mario Rusciano, Presidente del Polo delle Scienze umane e sociali, a Giovanni Vitolo, Direttore del Dipartimento di Discipline Storiche "Ettore Lepore", al prof. Fabrizio della Seta (Università di Pavia) e alla prof.ssa Gabriella Della Sala, Direttore del Conservatorio di musica "Nicola Sala" di Benevento e vice Presidente ISMuC. Si ringrazia inoltre Nerio Nesi, Presidente della Fondazione Cavour e la dott.ssa Carla Ceresa. Un grazie infine al dott. Lauro Rossi (Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea e Segretario del Comitato delle celebrazioni cavouriane).

Nell'ambito del Convegno il Coro Polifonico Universitario "Federico II", diretto dal maestro Antonio Spagnolo, ha eseguito un concerto di musiche patriottiche con grande successo di pubblico.

Il nazionalismo musicale, Giuseppe Martucci, l'estetica di Antonio Tari e la musica assoluta

Elio Matassi

Nella *Filosofia della musica* di Giuseppe Mazzini si pone il problema della nostra identità nazionale a partire dalla musica. Un ruolo rilevante nella formazione di quello che può essere definito un vero e proprio nazionalismo musicale viene svolto da un musicista come Giuseppe Martucci e dai legami intellettuali contratti con una personalità della cultura idealistica italiana del tutto atipica come quella di Antonio Tari.

Nella sezione della curatela dedicata a *Gli autografi della Fondazione Pagliara*[1] di Giuseppe Martucci, concernente "Le fonti martucciane della Fondazione Pagliara", Francesco Bissoli si pone il problema seguente: come fu possibile per un'estetica sostanzialmente antiwagneriana come quella di Antonio Tari, cattedratico di estetica all'Università di Napoli e primo interprete e traduttore di Nietzsche, formare una generazione di allievi – fra i quali va annoverato lo stesso Martucci – che svolsero un ruolo centrale nella diffusione del wagnerismo nella cultura musicale italiana?[2]

Per dirimere in tutte le loro implicazioni le problematiche messe in gioco da un simile interrogativo, propongo uno schema di riferimento così ordito: a) entro nel merito del celebre paradigma estetico-musicale, formulato da Wagner a partire dal 1846, concernente limiti e possibilità di sviluppo della musica assoluta, premessa indispensabile per comprendere compiutamente lo spirito del wagnerismo; b) su tali basi, entro nel merito dell'estetica di Antonio Tari per approfondire il suo antiwagnerismo; si trattava di una semplice questione di gusto musicale – la predilezio-

[1] F. Bissoli - A. Rostagno a cura di, *Gli autografi della Fondazione Pagliara*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2009.

[2] F. Bissoli, *Le fonti martucciane della fondazione Pagliara*, in *Gli autografi*, cit., p. 5.

ne per il *Guglielmo Tell* rossiniano o piuttosto la sua antipatia era giustificata da un punto di vista sistematico?

2. L'espressione *absolute Musik* appare nel lessico estetologico per la prima volta nell'ampio programma di sala apprestato da Wagner per l'esecuzione della IX Sinfonia di Beethoven, che ebbe luogo nell'aprile del 1846. La scelta di un brano così controverso per il tradizionale concerto della Domenica delle Palme, di consueto fondato su musica di carattere ieratico, si inscrive nel più generale processo di sacralizzazione di Beethoven, che costituisce il filo conduttore della ricezione romantica. Il tratto semanticamente più appariscente del programma, senz'altro uno dei più celebri testi di ermeneusi musicale ottocentesca, sta nell'introduzione di un termine che si rivelerà decisivo per lo sviluppo dell'estetica musicale: *musica assoluta*, assurta, da allora, alla dignità di concetto regolativo. Nel programma di sala l'espressione viene introdotta per designare la pura musica strumentale, che non ha rapporti diretti con l'ambito della significazione concettuale: "Con quest'inizio dell'ultimo movimento la musica di Beethoven assume un carattere decisamente più parlante: abbandona il carattere – mantenuto nei primi tre movimenti – della pura musica strumentale, che si annuncia nell'espressione infinita ed indecisa... Ammiriamo la maniera con cui il maestro prepara l'entrata della parola e della voce umana, come una necessità da troppo tempo attesa, con questo sconvolgente recitativo dei violoncelli e contrabbassi, che già quasi abbandonando i limiti della musica assoluta si fa incontro, con un discorso forte e sentito, agli altri strumenti, per spingerli ad una decisione...".[3] A rigore, l'uso dell'aggettivo 'assoluto' in riferimento alla musica non poteva essere considerato una novità. Per esempio nel 1785 Stefano Arteaga arriverà a prospettare un "genere di musica assoluta", che fosse in grado di piacere a tutti indistintamente,

[3] R. Wagner, *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven Im Jahre 1846, nebst Programm dazu* in *Schriften und Dichtungen. Jubiläumausgabe in zehe Bänden*, a c. di Dieter Borchmeyer, IX, Frankfurt, Insel, 1983, pp. 23-24.

ed in ogni tempo[4]; pochi anni prima del saggio wagneriano, nella *Filosofia della musica* di Raimondo Boucheron – un testo dove si assiste alla sopravvivenza di echi dell'antica retorica musicale – viene definito 'assoluto' il motivo esposto senza preamboli all'inizio di una composizione strumentale.[5] In ogni caso, lo scritto wagneriano è la prima documentazione accertabile dell'espressione; e non può essere sottovalutato il fatto che venga introdotto poco dopo il consueto *reine Instrumentalmusik*, usato dagli autori romantici (E.Th.A. Hoffmann): sembra quasi di assistere all'avvicendamento della vecchia e nuova formula 'musica assoluta'.[6]

L'aggettivo 'assoluto', in una accezione sempre più limitativo-negativa si afferma negli scritti zurighesi di Wagner; se la storia della melodia coincide con quella dell'essenza della musica, l'essenza della melodia di Rossini e Meyerbeer – le massime espressioni della falsa coscienza musicale – sta nella sua totale indifferenza riguardi del dramma, dinanzi a cui si atteggia come entità autonoma, in grado cioè di produrre da sé il dramma, ossia una sua parvenza. Quest'errore denunciato da Wagner ritrova le sue finalità sintetizzate nell'aggettivo 'assoluto': la melodia assoluta è fuorviante in quanto autonoma e dunque egoistica. In *Das Kunstwerk der Zukunft* Wagner interpreta la *absolute Musik* come pura musica strumentale 'sciolta' dalla sua motivazione originaria, la danza ed, in *Oper und Drama*, l'espressione 'assoluta' si estende anche alla musica operistica, nella misura in cui essa non è determinata e fondata dal dramma, ma si pone come dimensione autonoma. Di recente in un bel libro dedicato al pensiero estetico giovanile di Wagner[7]

[4] S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, 3 voll., Bologna, Carlo Trenti, 1783-88, ripr. Bologna, Forni, 1967, voll.II, p. 144. Il saggio di Arteaga era stato tradotto in tedesco da Forkel già nel 1789 (*Geschichte italiänischen Oper*, Leipzig, Schweickert, con l'omissione del volume III) ma non vi sono prove che Wagner l'abbia letto.

[5] R. Boucheron, *Filosofia della musica o estetica applicata a quest'arte*, Mi1ano, Ricordi, 1842, p. 113.

[6] Così Maurizio Giani in *Un tessuto di motivi: le origini del pensiero estetico di Richard Wagner*, De sono, Torino, Paravia, 1999, p. 185.

[7] Ivi, pp. 223 e sgg.

si è accertato, per la prima volta, come una simile idea fosse stata anticipata mezzo secolo prima, con una presa di posizione decisamente controcorrente, niente meno che da Goethe. Nelle annotazioni goethiane alla traduzione tedesca del *Nipote di Rameau* del 1805 si parla di due scuole di pensiero: l'italiana considera, esercita e gode della musica come di un'arte autonoma ("als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausübt und durch den verfeinerten äusseren Sinn geniesst",[8] quella francese e tedesca invece la elabora in relazione ad intelletto, sentimento e passione. Proprio in ragione del loro 'assolutizzarsi' e dell'assumere un atteggiamento conseguentemente unilaterale, musica vocale italiana e musica strumentale tedesca vengono messe sullo stesso piano: "Wie der Italiener mit dem Gesang, so verfuhr der Deutsche mit der Instrumentalmusik. Er betrachtete sie auch eine Zeitlang als eine besondere, für sich bestehende Kunst,vervollkommnete ihr Technisches und übte sie, fast ohne weitern Bezug auf Gemütskrafte, lebhaft aus...".[9] Il sistema delle arti wagneriano postulato in *Das Kunstwerk der Zukunft* va, invece, al di là di tale fuorviante contrapposizione, indicando come arti propriamente 'umane' "die drei urgeborenen Schwestern", *le tre sorelle primigenie*, danza, musica e poesia rispetto alle arti costruite sulla materia naturale, ossia architettura, scultura e pittura.[10]

Sin da E.T.A. Hoffmann, nella determinazione del paradigma della 'musica assoluta' interviene l'idea del binomio Beethoven-Shakespeare, ossia la convinzione che Beethoven debba essere considerato lo Shakespeare della musica. Nella prima parte della celebre recensione alla sinfonia in do minore, il confronto con Shakespeare viene utilizzato da E.T.A. Hoffmann per illustrare la stratificazione complessa dell'architettura sinfonica beethoveniana. In entrambi i casi, in Shakespeare, cui la critica razionalistica imputava in maniera fuorviante una vera e propria assenza

[8] *Goethes Gedanken über Musik*, a cura di Hedwig Walwei-Wiegelmann e Hartmut Schmidt, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985, p. 201.
[9] Ivi, pp. 202-3.
[10] R. Wagner, *Oper und Drama*, in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 voll., Lipsia, 1887, vol. III, p. 67.

di strutturazione formale, ed in Beethoven si assiste ad una organizzazione e ad un'orditura molto sottile "Come gli agrimensori dell'estetica in Shakespeare hanno deplorato spesso la mancanza totale di vera unità e coesione interiore, quando al contrario solo ad uno sguardo più profondo la sua opera si rivela come un bell'albero da cui germogliano boccioli e foglie, fiori e frutti, così solo un approfondimento della struttura interiore della musica di Beethoven rivela del maestro l'alta capacità della ponderatezza che è un tutt'uno col vero genio, e che viene nutrita dallo studio continuo dell'arte... Il vostro recensore non ha mai provato tale sensazione con più forza vitale che nella presente sinfonia di Beethoven, la quale sviluppa questo Romanticismo in un clima continuo fino alla fine più che in ogni altra sua opera, ed in cui trascina con sé l'ascoltatore verso il meraviglioso regno immateriale dell'infinito».[11] Un'orditura che rappresenta la vocazione specifica del romanticismo: l'equazione 'ponderatezza'-'infinito' è tutt'altro che una contraddizione in termini; Wagner approfondisce, portandolo alle estreme conseguenze, un topos già ben presente nella *forma mentis* del primo Ottocento. Nel 1840 nella novella risalente al periodo parigino, *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* Wagner indica, in primo luogo a se stesso, la strada maestra da perseguire: il dramma musicale non è se non il tentativo riuscito di coniugare il sinfonismo di Beethoven ed il *play* di Shakespeare. Ed ancora in *Oper und Drama* i due grandi individui cosmico-storici Beethoven e Shakespeare hanno contribuito in maniera determinante, anche se in misura diversa, ad alimentare l'arte comunitaria, il dramma comunitario.[12] Il vertice più elevato di tale conseguimento rimane il quarto movimento della *Nona* di Beethoven con l'ingresso della voce, come una necessità da troppo tempo attesa, nel tessuto compatto del sinfonismo.

[11] E.T.A. Hoffmann, *Rezension a V Sinfonia di Ludwig van Beethoven* in *Sämtliche Werke*, a c. di Eduard Grisebach, Max Hesse Verlag, Leipzig 1910, XV, p. 12.
[12] R. Wagner, *Oper und Drama*, I, a cura di Klaus Kropfinger, Reclam, Stuttgart 1984, pp. 80-81.

3. Il sistema estetico di Antonio Tari, recentemente riproposto all'attenzione dall'edizione[1] e dagli studi di Francesco Solitario si articola in tre sezioni: 1) metafisica del bello (estesinomia o logica estetica), dottrina del bello naturale (estesigrafia, fisica estetica), dottrina delle arti (estesiprassia o pratica estetica). Per ciò che concerne la classificazione delle arti e, in modo particolare, la sua arte prediletta, la musica (Tari era anche musicista), come dimostrano in maniera perspicua alcuni studi recenti,[14] la sua prospettiva estetica propone un confronto costruttivo con la vocalità e la parola; le due concezioni (quella wagneriana e quella di Antonio Tari), abbastanza simili sul piano speculativo nell'approfondimento del rapporto suono-parola, divergono per l'adesione esplicita all'idea delle scuole nazionali di Antonio Tari. Come suggerisce molto bene in proposito Carlo Serra: "Tari è certamente un innamorato dell'idea di scuola nazionale, dove la musica specifica di un Paese non guarda tanto alla rivendicazione del popolare, ma all'idea storica di un gusto che pieghi la forma musicale alle caratteristiche della propria identità: il melodramma, con i suoi stilemi, è il modello segreto a cui si ispira, rivendicando il valore di una forma musicale che rimanda a un cosmopolitismo, in singolare sintonia con il progetto elaborato da De Sanctis. La musica ha bisogno di un testo o, quantomeno, di un contenuto che lo fissi, il suono dev'essere marcato da una partecipazione originaria, e su questo terreno, la posizione di Tari sembra rimanere in fondo prevedibile".[15]

Oscillazioni, incertezze, e ibridazioni che consentono di sciogliere il nodo da cui siamo partiti, la collisione, il conflitto presente nell'area teorica e di gusto di Martucci fra istanze antiwagneriane e istanze wagneriane.

[13] A. Tari, *Estetica reale. Saggio interpretativo* e prima edizione a stampa con una *Prefazione* di Paolo D'Angelo, a cura di F. Solitario, Milano, Prometheus, 2003.
[14] Cfr. S. Vizzardelli, *Antonio Tari: la musica come oscillazione, natura ed empatia* in *L'estetica di Antonio Tari e la cultura filosofica meridionale del suo tempo*, a c. di Francesco Solitario, Milano, Prometheus, 2007, pp. 53-64 e C. Serra, *L'evoluzione della consonanza e la dialettica della storia: per una nozione di armonia nell'estetica della musica di Antonio Tari*, pp. 77-113.
[15] Ivi, pp. 66-67.

Ritengo plausibile la conclusione scelta dallo stesso Francesco Bissoli quando afferma: "...non è... però possibile considerare Tari un antiwagneriano *tout-court*, poiché invero le sue riserve sortirono quantomeno l'effetto di alimentare la curiosità e di preparare il terreno all'avanzata di un 'onda di giovani'... tutta spumante di wagnerismo ardimentoso'".[16]

[16] F. Bissoli, *Le fonti martucciane*, cit., p. 5.

Abstract

Idealism is usually thought to be largely responsible for the marginalisation of music in the Italian education system. However, in this contribution a different hypothesis is discussed: the same Minister De Sanctis, among the figures responsible for the insufficient presence of music in schools, appointed Antonio Tari as the first Professor of Aesthetics at the University of Naples. In view of the fact that he was a great expert and admirer of the idealist aesthetics of Hegelianism and post Hegelianism (Ch. Weisse and Th. Wischer), in his *True Aesthetics* Tari gives music a large theoretical and educative value, also based on his personal admiration for the piano, which he played at an amateur level.

L'avventura imprenditoriale della musica nell'Ottocento: i luoghi, i protagonisti, il sistema produttivo e di fruizione, l'editoria

Rossella Del Prete

1. Premessa

> Uno spettacolo teatrale normalmente lo si segue dalla platea: e allora (se le cose van bene) son solo luci e sfavillii e il pubblico è tutto assorbito dallo svolgersi della vicenda o dal susseguirsi delle note musicali o da tutte e due le cose insieme. Ma uno spettacolo teatrale può essere visto anche da dietro le quinte: e allora le cose appaiono ben diversamente. La vicenda recitata o musicata non interessa più. Quel che interessa è lo sforzo produttivo ed il modo con cui viene portato avanti. Si vedono cordami, cavi elettrici, riflettori, macchinari, attori appena usciti di scena con i segni dello sforzo compiuto e il trucco colante assieme al sudore, altri attori pronti ad entrare in scena che si danno gli ultimi ritocchi e si preparano l'espressione facciale richiesta dal ruolo, un via vai silenzioso di attori, comparse, amministratori che si sussurrano frasi o si fanno cenni incomprensibili, il tutto in un'apparenza di gran confusione. L'opera dello storico è normalmente seguita dal pubblico dal punto di vista della platea, e il pubblico è invitato ad immergersi nella vicenda storica narrata, senza preoccuparsi di tutto quel che c'è dietro le quinte, cioè di tutto ciò che sta dietro la narrazione storica: i materiali che lo storico ha raccolto, come li ha raccolti e come li ha ricomposti nella interpretazione di quel gran *puzzle* [...] che è la storia...[1]

Questo è quanto sosteneva uno dei padri fondatori della Storia Economica e che oggi giustifica e spiega il nostro approccio storico-economico

[1] C. M. Cipolla, *Tra due Culture. Introduzione alla Storia economica*, Bologna, Il Mulino, 2003.

all'arte e alla cultura. Il richiamo alle parole di C. Cipolla ci sembra tanto più necessario oggi che in ambito accademico l'*Economia dell'arte e della cultura* ha ormai conquistato riconoscimento scientifico e autonomia di disciplina, mentre la *Storia economica dell'arte e della cultura* è ancora in cerca di affermazione.[2]

D'altronde, il dibattito sul ruolo dei beni artistici e culturali come esclusivi beni di pubblica utilità, per i quali sia o no necessaria l'adozione di principi gestionali efficienti, o al contrario, come beni che, solo grazie ad una gestione fondata su strumenti innovativi, possano essere opportunamente valorizzati e tutelati è ancora oggi un tema vivo e scottante.

Nel 1990, Luigi De Rosa, riassumeva le tappe che avevano portato la storia economica dalle incertezze degli esordi all'allora stato della ricerca e ricordava, tra le altre, quella della storia finanziaria, che definiva «settore lacunoso [...] per quanto attene[va] sia alle entrate che alle uscite, sia alla finanza centrale che a quella locale, sia alla politica del debito pubblico» e aggiungeva, «se qualche tentativo si [era] compiuto di recente con la ricostruzione di qualche grande centro urbano, si era ancora enormemente arretrati per quanto atteneva la conoscenza della storia dei servizi pubblici»[3] - e il teatro è un *servizio pubblico*-.[4] In un altro passo del suo volume si chiedeva «cosa ne sappiamo della storia economica dei sistemi di comunicazione, di quella delle poste, del telegrafo [...] della radio e ora della televisione? [...] o della storia economica del cinema, del varietà, del teatro, dell'editoria?». Ricordava poi gli studi di John Rosselli sull'impresariato teatrale e suggeriva

[2] Sulla questione cfr. Valeria Pinchera, *Arte ed economia. Una lettura interdisciplinare,* in «Rivista di Storia economica», Il Mulino, n. 2, agosto 2006, pp. 241-266.

[3] L. De Rosa, *L'avventura della storia economica in Italia,* Roma-Bari, Laterza, 1990, pp.218-219.

[4] Sul concetto di teatro come servizio pubblico cfr. P. Grassi, *Teatro, pubbilco servizio,* in «Avanti!», 25 aprile 1946; C. Merli, *Il teatro a iniziativa pubblica,* Milano, Led-edizioni, 2007.

> certo, John Rosselli non è riuscito ad estendere oltre l'età di Verdi l'indagine sul funzionamento e sulla struttura impresariale dei teatri lirici. Ma la teoria che la crescita della ricchezza e della borghesia si accompagnò sempre, tra la fine del Settecento e la vigilia della prima guerra mondiale, all'espansione del teatro lirico, dovrebbe essere sperimentata anche per il periodo posteriore. Pur nel cambiamento del gusto teatrale, dovrebbe accertarsi se risponde a verità, come sostiene Rosselli, che il successo del teatro lirico, o di qualunque altro genere di spettacolo, sia sempre stato funzione della congiuntura economica favorevole.[5]

Ebbene noi ne siamo sempre stati convinti e per questo negli anni abbiamo continuato a guardare con un particolare interesse al variegato mondo dello spettacolo dal vivo (teatro, musica, opera, danza) quale elemento centrale di un'*industria culturale* la cui storia è ancora tutta da ripercorrere perché ancora tutto da inventare è il suo campo di studio più adeguato: la storia economica e finanziaria dell'arte e della cultura, appunto.

Il mondo dell'arte, della letteratura, della cultura, non è mai stato lontano dal mondo dell'economia e della finanza. Eppure la maggior parte degli economisti del passato, pur senza considerare la cultura – intesa come settore di attività economica che produce beni e servizi culturali – meritevole di uno studio specifico, né dell'economia politica né dell'economia aziendale, "casualmente", hanno sempre accennato ad essa, per sostenere però che le categorie dell'analisi economica non potessero essere applicate al settore.

Oggi sappiamo che non è così! Il caso più noto è quello di J. M. Keynes:

> la nostra esperienza ha dimostrato chiaramente che tali attività non possono essere portate a compimento se dipendono dal motivo del profitto e del successo finanziario. Lo sfruttamento e l'eventuale distruzione del dono divino dell'uomo di spettacolo che viene fatto prostituire all'obiettivo del guadagno finanziario è uno dei peggiori crimini dell'odierno capitalismo.[6]

[5] L. De Rosa, *L'avventura della storia economica, ,* cit., p. 219.

[6] J. M. Keynes, *Art and State,* in « The Listener », 26 august,1936, in G. Pennella e M. Tri-

Leggendo oltre le affermazioni di Keynes se ne deduce che la sua critica si rivolge all'idea che l'intervento pubblico debba essere assoggettato a criteri di valutazione puramente finanziari, privilegiando così le spese a prima vista "produttive" rispetto a quelle a prima vista "improduttive", ma in realtà collegate alla creazione di valori al di fuori del mercato, e che per ciò stesso il mercato non è in grado di apprezzare (nel senso proprio di assegnare loro un prezzo).

Anche secondo Adam Smith, il lavoro culturale è un lavoro improduttivo, che non contribuisce alla creazione di sovrappiù:

> il loro lavoro [dei lavoratori improduttivi], al pari della declamazione dell'attore, dell'eloquenza dell'oratore o degli accordi del musicista, svanisce nel momento stesso in cui è prodotto.[7]

Tuttavia, Smith riconosce le particolarità del lavoro culturale, e soprattutto il lungo e costoso investimento necessario per produrre beni e servizi culturali, che dovrà riflettersi nella remunerazione: «la retribuzione monetaria dei pittori, degli scultori, della gente di legge e di medicina dovrà quindi essere sufficientemente alta ».[8] Egli si esprime anche sull'opportunità di un ruolo attivo dello stato, sia nella promozione delle attività di spettacolo, sia per

> erigere e conservare quelle pubbliche istituzioni e quelle opere pubbliche che, per quanto estremamente utili a una grande società, sono però di natura tale che il profitto non potrebbe mai rimborsarne la spesa a un individuo o un piccolo numero di individui possa erigerle o conservarle. L'adempimento di questo dovere richiede livelli di spesa molto diversi nelle diverse fasi della società.[9]

marchi, *L'Arte e lo Stato,* «Quaderni di Problemi di Amministrazione Pubblica», Bologna, Il Mulino, 1993, p. 27.

[7] A. Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations,* 1776, libro II, cap. 3.

[8] Ivi, libro I, cap. 10.

[9] Ivi, p. 714.

Per Smith quindi la produzione e/o conservazione di questi beni non solo non può essere regolata dalla "mano invisibile" in quanto necessita di una spesa autonoma da parte dello stato, ma la quota di questa spesa deve accrescersi all'aumentare della ricchezza della nazione.

Un aspetto dei beni culturali che ha interessato gli economisti classici e che non ha ancora trovato una soluzione soddisfacente è l'individuazione delle regole che ne determinano il "valore", ovvero il prezzo. Per alcuni si tratta essenzialmente di un valore "erratico", slegato da qualunque legge economica in grado di determinarlo,[10] per altri le oscillazioni "imprevedibili" dei prezzi delle opere d'arte vengono spiegate ricorrendo a tre fattori: le scelte di portafoglio, l'irriproducibilità delle opere, l'esistenza di forme di monopolio.

L'interesse dell'analisi economica per il settore culturale aumenta significativamente a partire dagli anni '60 del secolo XX, in corrispondenza alla crescita dei consumi culturali. Le ragioni sono diverse. Innanzitutto, si assiste al ruolo crescente che la domanda e la produzione di beni e di attività culturali rivestono nelle economie più avanzate. Una crescita connessa anche all'utilizzo dei beni e delle attività culturali come mezzi di produzione di altri beni di mercato e non di mercato (produzione di informazioni, divertimento, audiovisivi, contenuti per l'industria multimediale, input per i processi di istruzione e formazione; risorse di attrattività turistica, ecc.). In secondo luogo, il settore culturale è, in tutto o in parte, beneficiario di spesa pubblica, e quindi, crescendo, è diventato rilevante in termini di scelte collettive.[11] Partendo da una doppia definizione del set-

[10] William Baumol sostiene che «sulla base di considerazioni a priori e dell'analisi di diverse centinaia di dati relativi ai prezzi [...] nel mercato delle arti visive, particolarmente in quello delle opere dei grandi artisti non più viventi, può non esistere un valore d'equilibrio, cosicché il prezzo di questi oggetti d'arte può dirsi, nel senso classico, strettamente "non naturale"» [W.J. Baumol and W.G. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma,* New York, Twentieth Century Fund, 1966].

[11] Il settore culturale, al pari di altri settori dell'economia pubblica, è diventato così un laboratorio sperimentale per l'introduzione di vincoli di efficacia, di efficienza e di equità nella spesa destinata al *welfare*, mentre al contempo è cresciuta l'esigenza di documenta-

tore culturale che "in senso stretto" comprende il patrimonio culturale (tutela, conservazione, restauro, valorizzazione, gestione), le biblioteche, gli archivi, i musei, lo spettacolo dal vivo (teatro, musica, opera danza), la produzione e la distribuzione di arte contemporanea (nelle arti visive, sceniche, musicali, letterarie, architettoniche, ecc.) e "in senso ampio", dalle attività già citate si allarga alle "industrie culturali" (editoria, informazione, cinema, discografia), in questa sede focalizzeremo l'attenzione sullo spettacolo dal vivo, quello in parte già indagato da John Rosselli[12] e poi da Fiamma Nicolodi,[13] ma che presenta, ancora oggi, soprattutto per il Mezzogiorno d'Italia, numerose zone d'ombra. Agenti teatrali e impresari, rappresentano i capisaldi di un mondo in cui spiccano alcune figure di leaders commerciali non privi di talento. A loro si deve, oltre all'attività teatrale ed operistica vera e propria, la pubblicazione di alcune riviste d'agenzia che, pur all'interno di una logica commerciale e d'impresa, forniscono informazioni preziose e di prima mano, non soltanto sulla vita e l'attività produttiva di

re e di quantificare, laddove possibile, l'entità dei benefici economici e sociali che giustificano apparati di regolazione collettiva per questi beni (P. Leon, *Beni culturali: il dilemma fra Stato e mercato,* in «Economia della Cultura», n. 1, 1991)

[12] L'approccio assolutamente pionieristico di John Rosselli è attestato da una corposa bibliografia: J. Rosselli, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850,* Brighton, 1980; Id. *Governi, appaltatori e giochi d'azzardo nell'Italia napoleonica, "Rivista Storica Italiana",*1981; Id., *Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica italiana dell'Ottocento,* Olschki, 1982; Id. *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the impresario,* Cambridge University press, 1984; Id, *L'apprendistato del cantante italiano: i rapporti contrattuali fra allievi e insegnanti dal '500 al '900,* Olschky, 1989; Id., *Music & musicians in nineteenth century Italy*, Batsford 1991; Id., *Elenco provvisorio degli impresari e agenti teatrali italiani dal 1770 al 1890*, 1983; Id., *From princely service to the open market: singers of Italian opera and their patrons: 1600-1850,* 1988; *Sulle ali dorate: il mondo musicale italiano dell'Ottocento,* Il Mulino 1992; *La musica sul palcoscenico, in "Il trionfo della borghesia",* a cura di V. Castronovo, Electa 1992; *Il cantante d'opera: storia di una professione (1600-1990),* Il Mulino 1993.

[13] F. Nicolodi, *Il sistema produttivo dall'Unità a oggi*, in *Storia dell'Opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Edt, Torino 1987, pp. 167-229; Ead., *Il teatro lirico e il suo pubblico*, in *Fare gli Italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di S. Soldani e G. Turi, 1° vol.., *La nascita dello Stato nazionale*, il Mulino, Bologna 193, pp. 257-304.

molti artisti e delle loro compagnie, ma anche su destini di molti testi drammatici, altro prodotto culturale su cui si consumarono diversi investimenti.

Punto di partenza di qualunque studio di storia economica e finanziaria dell'arte e della cultura dovranno essere le città, naturalmente le più ricche e vivaci: Milano e Napoli, per esempio. Spiccheranno così non soltanto i ritratti di operatori che oltre ad essere gestori in economia dei teatri furono anche dei veri e propri progettisti di un'idea di spettacolo, ma anche le diverse forme di finanziamento pubblico e privato di cui lo spettacolo dal vivo ha beneficiato nei secoli. Insomma l'obiettivo è quello di offrire un'ulteriore riflessione su un'industria culturale che ha le sue radici più profonde nella costruzione di un mercato musicale che incrociò sin dall'inizio quello teatrale. Siamo dunque di fronte all'ampio settore delle *performing arts* (musica strumentale ed operistica, balletto, teatro...) che, a differenza delle *visual arts*, presenta una sua particolare complessità. Un'esecuzione musicale, un balletto, uno spettacolo teatrale, non sono prodotti unici, realizzati da una sola "mano", ma costituiscono «il risultato di una cooperazione assai complessa ed articolata, in cui agiscono componenti e forze disparate, ciascuna in grado di pesare sul risultato finale in maniera differente, ma significativa. L'opera, per esempio, non è un libretto o una partitura [il cui valore peraltro è misurabile nell'ambito dell'industria dell'editoria], non è vocalità o scenografia, coreografia o drammaturgia: è un insieme di questi e molti altri fattori, tutti incidenti sul prodotto finito e fra loro interdipendenti ed interagenti. Inoltre, uno spettacolo operistico comporta in ogni caso uno sforzo economico ed organizzativo considerevole e il coinvolgimento di numerose e disparate forze-lavoro, ciascuna con la propria specifica competenza tecnica. Una qualunque forma di spettacolo dal vivo è poi indirizzata ad una fruizione dalle motivazioni o distinzioni sociali di volta in volta diverse, è promossa da singoli o da gruppi per interessi che vanno dall'autocelebrazione al lucro; è realizzato da prestatori d'opera occasionali o da professionisti specializzati».[14] Infine, tutte le *perfo-*

[14] F. Piperno, *Il sistema produttivo, fino al 1780,* in *Il sistema produttivo e le sue competen-*

ming arts godono di una medesima prerogativa: sono uniche ed irripetibili perché si realizzano in un determinato luogo, in un dato tempo ed alla presenza di un determinato pubblico. Il *contesto* in cui avviene la performance è determinante per stabilire un rapporto emozionale, uno scambio con il pubblico. E' così che l'*offerta* di una performance cambia con il cambiare del pubblico e del contesto in cui essa si realizza. Essa opera in un *contesto* quali-quantitativo, in continua evoluzione, che definisce ed influenza il suo spazio di mercato. Esso potrà essere demografico (quantità, tipologia...), economico (reddito pro-capite, attività produttive prevalenti...), politico-istituzionale (leggi, forze in campo...), socio-culturale (tessuto sociale, livello di istruzione...), organizzativo (infrastrutture concorrenti....), ma eserciterà sempre la sua influenza sulla produzione ed ancor più sulla rappresentazione dello spettacolo.

Gli studi sulla *cultural economics* hanno indicato una serie di principi di base per lo studio degli aspetti economici delle arti, sostenendo in particolare che l'arte, come gli altri prodotti, è soggetta a vincoli di scarsità e che la realizzazione e il consumo di un'opera d'arte sono il risultato di comportamenti individuali.[15] Sulla scia di queste interpretazioni, ciò che proveremo a fare in questo breve spazio, sarà tentare di ricostruire la nascita di un'impresa, quella teatral- musicale, che ha radici antiche e trova la sua stagione più florida nella prima metà dell'Ottocento. Tutto cominciò con la commedia dell'arte, continuò con l'opera buffa per trovare l'apice della sua evoluzione culturale, politica ed economica nel melodramma. In un contesto produttivo multiforme e plurale, si definirono prodotti, produttori e distributori, su cui è necessario oggi convogliare le energie della ricerca storico-economica.

ze, in *Storia dell'Opera Italiana*, a cura di L. Bianconi-G. Pestelli, vol. IV, Torino, EdT, 1987, pp. 3-75; p. 3. Il volume rappresenta una pietra miliare nella storiografia italiana su questi temi e comprende un *corpus* di saggi di grandissimo interesse per uno storico economico che voglia occuparsi di musica e di teatro.

[15] B. Frey - W.W. Pommerehne, *Muse e mercati. Indagine sull'economia dell'arte*, Bologna, 1991.

Come si definì la domanda e l'offerta della musica nel periodo risorgimentale? Quale fu la geografia dei luoghi della musica italiana? Quali ruoli professionali e produttivi si definirono nel suo mercato? Quale fu il ruolo dello Stato nello sviluppo di una cultura musicale? Quanto guadagnavano gli artisti che vivevano in Italia nel lungo Ottocento? Che tipo di strategie utilizzavano per assicurarsi importanti commissioni? Come e quanto precise scelte stilistiche influenzarono la loro carriera? Quanto costava un allestimento scenico?

Proveremo a dare risposta ad alcune di queste domande partendo dalla nascita di un mercato musicale italiano e da due particolari contesti urbani: quello milanese e quello napoletano, profondamente diversi tra loro per ragioni istituzionali e politiche, ma molto simili nei modi in cui approcciarono il mercato dell'arte. Proveremo a gettare qualche altra pennellata sull'affresco dei musicisti italiani, sui tanti uomini e donne che "vissero d'arte" e contribuirono a produrre reddito, consumi, acquisti e che, tra fasti e debiti, modificarono l'assetto socio-economico di una società che nel teatro trovava la sua rappresentazione simbolica.[16]

1. La cultura nell'agenda dei Ministri dell'Italia unita

> La causa della civiltà mi è cara più che a chiunque altro. Dedicherei volentieri tutta la mia vita per farla progredire di un solo passo.

Così scriveva, nel marzo 1829, Camillo Benso conte di Cavour, politico e statista, ministro del Regno di Sardegna, capo del governo e, nel 1861, con la proclamazione del Regno d'Italia, primo presidente del consiglio dei ministri. E se è vero che il teatro era considerato un mezzo d'incivili-

[16] Su questi temi, anche se per un periodo precedente, cfr. tra gli altri, P. Besutti, *Note e monete. Strategie economiche di musicisti nella prima Età moderna,* in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna,* a cura Raffaella Morselli, Roma Carocci, 2007, pp. 167-204.

mento, di rappresentazione e di controllo sociale, dovremmo poter pensare che il Cavour vi dedicasse una certa attenzione. Sicuramente ne era un assiduo frequentatore, così come di salotti, cioè di quei luoghi simbolo di una borghesia nascente che si ritagliava i suoi spazi tra quelli dell'aristocrazia.

Il concetto di «ceto medio» e poi quello un po' più tardo di «borghesia» dominarono la storia dell'Italia comunale, urbana e manifatturiera. L'intreccio di comportamenti, realtà sociali differenti per modalità di investimenti economici, per strategie patrimoniali e familiari, definirono il ceto medio e le borghesie nazionali e locali nel lungo Ottocento italiano ed europeo.[17] Il teatro, come il salotto, conservò un carattere squisitamente mondano e costituì al tempo stesso un surrogato di associazionismo politico al tempo vietato, un luogo di confronto e opinioni anche molto diverse; «era per sua natura un luogo cosmopolita, dai tratti aperti, dove l'élite locale che ne costituiva il nucleo centrale (gli *habitués*) si mescolava ad un *élite* sovra regionale [...]. Luogo eclettico e mondano, dunque, il salotto [come il teatro] ebbe anche la specificità di mescolare al suo interno uomini e donne, giovani e meno giovani»,[18] aristocratici, esponenti della borghesia finanziaria e produttiva, studenti, miliari.

Il teatro, in particolare, riflesse le diverse gerarchie e articolazioni sociali, ravvisabili nel modo in cui gli spettatori si distribuivano fra platea, palchi e loggione. Il controllo delle autorità sui teatri era esercitato in modo rigoroso ed imponeva il rispetto di regolamenti e norme che disciplinavano il comportamento del pubblico in sala, nonostante fosse molto difficile contenere gli entusiasmi, le critiche e la forte partecipazione emotiva, soprattutto nel corso degli anni Quaranta dell'800, quando, aggirando la censura, le musiche di Giuseppe Verdi fecero da colonna sonora al fermento patriottico, lanciando allusivi messaggi politici e incitamenti alla

[17] P. Macry, *Premessa,* in «Quaderni storici», n.s. 56, *Borghesie urbane dell'800,* n. 2, agosto 1984, pp. 333-338.
[18] Una vivida descrizione dei salotti risorgimentali è in T. Mori, *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861),* Roma, Carocci, 2011.

guerra contro lo straniero.[19] Fu così che l'Opera, anche e soprattutto grazie all'impegno politico di Giuseppe Verdi, acquisì valore patriottico e nazionalistico, definendo il suo spazio, scenico e sociale, nelle sale teatrali moltiplicate e rivitalizzate nella prima metà dell'Ottocento. L'attenzione dello Stato unitario per i teatri, per quanto discutibile, come vedremo più avanti, si incrociò con un'attenzione sempre crescente per la diffusione della cultura: i nuovi Comuni italiani provarono, pur fra mille difficoltà economiche, a finanziare la costruzione o l'ampliamento dei teatri municipali così come l'apertura di biblioteche e di musei. Il lungo e complesso processo di unificazione portava con sé una crescente domanda d'informazione, di conoscenza scientifica e politica, di consumi letterari e artistici e, nella retorica municipale che fu riservata agli investimenti in infrastrutture e opere pubbliche, il teatro divenne un monumento al decoro ed alla civiltà.[20] Il censimento del 1861 rilevò un tasso di analfabetismo pari al 78% della popolazione italiana; il restante 22% era in grado soltanto di scrivere il proprio nome. In un simile quadro sociale era inevitabile che la letteratura avesse un ristretto numero di fruitori. Il melodramma, al contrario, si presentava come una sorta di "romanzo popolare", facile da fruire anche a bassi livelli di comprensione sociale, perché fondato su un linguaggio universale, quello melodrammatico, capace di interpretare le istanze di indipendenza e di libertà. In quel periodo il pubblico dell'Opera comprendeva tutte le classi sociali e partecipò con una certa consapevolezza ad un'epoca di radicali cambiamenti: Verdi e il Risorgimento divennero tutt'uno e la trilogia *Rigoletto - Trovatore - Traviata* rappresentò il momento più alto e appassionato del melodramma ottocentesco, segnandone, al tempo stesso, anche la conclusione. Il teatro musicale era destinato a diventare, dopo l'Unità, sempre più bene di lusso riservato alle *élites*.

[19] C. Sorba, *Musica e Teatro,* in *L'Unificazione Italiana,* Istituto per l'enciclopedia italiana Treccani, 2011, pp. 533-549; p. 533.
[20] C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimnto,*Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 61-68.

La diffusione dell'Opera era cominciata alla metà del '600 e si protrasse in maniera immediatamente straordinaria fino all'800 inoltrato. Il suo sistema teatrale, seppur non regolato e sostenuto da alcuna disciplina legislativa organica, nel periodo preunitario, poté contare su costanti sovvenzioni provenienti dai Governi e dai Municipi dei vari Stati Italiani, che consideravano lo spettacolo – nelle sue forme più alte – attività di educazione e di istruzione per il popolo e fonte di "lustro" per il Governo.[21] Il Decurionato italiano, dunque, riconobbe al teatro la funzione di *servizio pubblico* e si adoperò per garantirne la sopravvivenza e le finalità educative mediante l'elargizione di sussidi, così come avveniva per gli ospedali, le belle arti e l'università. Ma il dibattito era acceso e c'era pure chi attribuiva carattere privatistico all'attività teatrale e l'avrebbe voluta regolamentata dal Codice di Commercio. Di fatto, tra il 1825 ed il 1846, il numero delle stagioni d'opera aumentò da 128 a 270 all'anno, con una crescita degli allestimenti da 388 a 798 all'anno:[22] un vero *boom* economico del teatro italiano.

Lo Statuto Albertino, emesso nel 1848, poi esteso allo Stato unitario, non faceva alcun cenno alle attività di spettacolo.[23] Fu soltanto dopo l'Unità che si pensò a costituire un "moderno" sistema nazionale del teatro, ma, paradossalmente, nel momento in cui si tentò di conferirgli un nuovo assetto, l'intero sistema entrò in crisi. Tra il 1859 e il 1861 gli ex teatri di corte o governativi, tra cui la Scala di Milano ed il San Carlo di Napoli, divennero parte del demanio pubblico e dunque di competenza del ministero dell'Interno. Il momento storico che seguì non fu dei migliori per le loro sorti: tra lo smantellamento delle corti, quello delle guarnigioni e

[21] A. Di Lascio - S. Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo*, FrancoAngeli, 2010, pag. 55.

[22] C. Sorba, *Musica e Teatro,* cit. p. 536.

[23] L'art. 32 regolava la libertà di riunione, ma escludendo gli spettacoli, che, in quanto «alle adunanze in luoghi pubblici, od aperti al pubblico» restavano soggetti alle leggi di polizia. (I. Piazzoni, *Spettacolo, istituzioni e società nell'Italia post-unitaria (1860-1882),* Archivio Guido Izzi, Roma, 2001, p. 66).

la partenza di interi corpi diplomatici, il pubblico degli *habitués*, che aveva garantito per anni, insieme alle sovvenzioni statali, gran parte delle entrate, si ridusse di molto.

Nel 1862, durante il Ministero Ricasoli, fu nominata una Commissione per il miglioramento del teatro nazionale che avrebbe dovuto trovare «i mezzi per promuovere l'incremento dell'arte drammatica». Considerando le diversità etnografiche italiane, si previde un circuito di teatri statali dislocati in cinque città, cui si sarebbero annesse scuole per attori e concorsi di drammaturgia, nonché cinque compagnie. Fu valutata l'opportunità di una Direzione generale dei teatri che riunisse in sé competenze di controllo e di promozione; si pensò d'istituire una rete qualificata di scuole pubbliche di recitazione e di formare alcune compagnie stabili per incoraggiare il settore; infine, si pensò di ampliare il sistema dei concorsi annuali per le opere migliori. Ma il progetto fallì: mancava ancora un organismo istituzionale preposto e le spese statali per il finanziamento dei teatri rientravano nel bilancio del Ministero dell'Interno che, in quel periodo, aveva ben altre priorità.[24] La questione fu a lungo dibattuta in Parlamento che, nel 1863, si espresse per l'abolizione della sovvenzione statale (*dote*) ai teatri: la spesa fu eliminata dal bilancio ordinario del Ministero dell'Interno e venne autorizzata, in via transitoria, nel bilancio straordinario. In quell'anno lo Stato destinò più di un milione di lire ad una decina tra i teatri di più grande tradizione lirica (Milano, Napoli, Torino, Parma, Piacenza e su quelli di Modena, Pontremoli, Borgo S. Donnino, Borgotaro e Massa).

[24] *Ibidem*.

Tab. 1 –Bilancio del Ministero degli Interni del 1863 - Capitoli di spesa 10-15 – Ripartizione delle sovvenzioni ai teatri

Capitolo	Dettaglio	Lire
10	Personale per la revisione delle opere teatrali	16.776,80
11	Personale dei teatri	175.136,11
12	Spese d'ufficio	3.323,83
13	Dotazioni	776.012,42
14	Spese diverse	48.871,35
15	Manutenzione locali	116.491,47
TOTALE		**1.136.611,98**

Fonte: E. Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri,* Hoepli, Milano 1893, p. 191.

L'iter parlamentare fu lungo e articolato. Nel 1865 fu emanata la prima legge sui diritti d'autore (n. 2337 del 25 giugno). Nello stesso anno un'altra legge stabilì che le spese municipali per i teatri non fossero più obbligatorie e, nel 1866, i teatri di proprietà demaniale furono ceduti ai Municipi, che continuarono a non essere obbligati a finanziare i teatri.

Tab. 2 – Ripartizione delle sovvenzioni ai Teatri secondo il progetto di legge del 1866

Anno	Totale della somma (in lire)	Riparto			
		Torino	Milano	Roma	Napoli
1867	600.000	35.000	215.000	50.000	300.000
1868	450.000	27.000	160.000	38.000	225.000
1869	300.000	17.500	107.500	25.000	150.000
1870	150.000	8.800	53.700	12.500	75.000

Fonte: E. Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, Hoepli, Milano 1893, p. 191.

La questione, sollevata ufficialmente dal progetto di legge avanzato dal ministro dell'Interno Chiaves (fu lui a proporre la cessione dei teatri demaniali ai Comuni), riguardava la dibattuta considerazione del teatro come un passatempo per pochi, gravante sulle spalle di tutti i contribuenti, o come un alto valore pubblico, con importanti ricadute culturali ed economiche sulla società. Si crearono due fronti opposti che dibatterono a

lungo su quale valore attribuire al teatro; in un primo momento, come si è visto, si decise, soprattutto per motivi di ordine pratico, di trasferire i fondi dal bilancio ordinario alle spese straordinarie (tab. 2); ma, nella primavera del 1866, il trasferimento della capitale a Firenze, la soppressione delle corporazioni religiose e il riordino dell'asse ecclesiastico, le strade e le ferrovie, l'istruzione pubblica, e altri grandi lavori legislativi, insieme al preannunciato vento di guerra e all'urgenza dei connessi provvedimenti finanziari e militari per la difesa e la sicurezza interna, assorbirono l'impegno del governo, lasciando in sospeso la questione dei teatri.

Fu ripresa nella tornata del 17 giugno 1867, quando sul bilancio dell'interno, «la commissione propose che per lo avvenire avesse a sopprimersi ogni spesa governativa per i teatri».[25] Invano il ministro perorò la necessità di temperamenti transitori fra il sistema precedente e quello dell'abolizione assoluta di ogni sovvenzione teatrale, proponendo una moderata cifra in via provvisoria per la dotazione del San Carlo di Napoli, della Scala di Milano e del Teatro di Parma; invano alcuni parlamentari «propugnarono la causa delle belle arti e del primato italiano delle medesime: le considerazioni economiche e finanziarie [...] guadagnarono il voto della maggioranza, e la sovvenzione ai teatri fu cancellata».[26] Il nuovo Stato aveva altre priorità e quelli erano anni di forti economie e di forti tasse, come quella temutissima sul macinato.[27] Da quel momento, tutte le spese statali per i teatri vennero definitivamente abolite. Fu varato un regolamento applicativo alle legge del '65 sui diritti d'autore che specificò le percentuali da versare agli autori, in base alla categoria di appartenenza del teatro in cui avveniva la rappresentazione; ai Municipi andò la responsabilità di controllare gli introiti degli spettacoli da cui prelevare le spettanze per gli autori, tenendo per sé il 5%.

Il dibattito politico e popolare non si fermò: «Si cercò di dimostrare come il teatro giovasse alle città e generasse ricchezza oltre che reputazione

[25] E. Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri,* Hoepli, Milano 1893, p.198.
[26] Ivi, p. 199.
[27] Ibidem.

presso gli stranieri» ed è curioso pensare che ancora oggi, un secolo e mezzo dopo, si discuta per affermare lo stesso principio.[28]

Approvata la Legge del 1867, il Governo avviò una serie di pratiche con i Comuni dei territorio in cui si trovavano i teatri erariali, per cederne la proprietà. Diritti e obblighi dei Municipi cessionari furono trattati caso per caso, senza una delibera organica, attenendosi al diritto comune qualora non vi fossero particolari condizioni di fatto o di contratto. Molti comuni erano già proprietari di teatri e dunque erano già inseriti nel sistema delle sovvenzioni, o dotazioni, che elargivano in cambio di un intervento diretto nella direzione e nella sorveglianza dei teatri stessi.[29] Il 19 luglio del 1868, un'altra legge istituiva una tassa del 10% sull'introito lordo di tutte le rappresentazioni teatrali.[30]

Dopo i fasti e il *boom* economico della prima metà del secolo, con l'Unificazione, nell'Italia che "progrediva", il teatro ed ogni altra forma di spettacolo dal vivo, assumevano sempre più i caratteri di una qualunque attività commerciale, diventando un prodotto che l'artista proponeva sul mercato, misurandosi con le leggi della domanda e dell'offerta e perdendo gradualmente ogni tipo di tutela da parte della pubblica amministrazione. In regime di libera concorrenza, sia per gli autori, sia per gli attori e gli impresari «non vi debb'essere il privilegio esclusivo di dilettare, come non v'è per esercitare un'altra industria o qualsiasi arte».[31] E così, tra la diffidenza e il disimpegno della classe politica postunitaria, affidati alle scarse risorse locali, molti teatri furono costretti alla chiusura, temporanea o definitiva.[32]

[28] La battuta del Ministro delle Finanze, Tremonti, di due anni fa, «con la Cultura non si mangia» passerà alla storia come l'espressione più infelice che un Governo democratico possa aver mai avuto. Purtroppo, nonostante le statistiche e i dati ufficiali continuino a dimostrare che il settore culturale sia, nonostante tutto, un settore produttivo, siamo ancora costretti a difenderlo, per come possiamo, ma soprattutto invocando attenzione, consapevolezza e professionalità.

[29] C. Sorba, *Teatri,* cit., p. 245.

[30] A. Di Lascio - S. Ortolani, *Istituzioni di diritto,* cit. pag. 55.

[31] F. Bettini, *Giurisprudenza degli Stati sardi*, 1856, pag. 223.

[32] Il Carlo Felice di Genova rimase inattivo dal 1879 al 1883; la Fenice di Venezia rimase

Il clima di malcontento contro lo Stato dilagava e qualcuno faceva notare come la Francia, nonostante la grave situazione economica dopo la guerra con la Prussia, non avesse mancato di sovvenzionare il massimo istituto parigino dell'Opera con 800.000 franchi. «Da che si è costituito il Regno d'Italia nulla si è fatto per la musica», lamentava nell'83 la «Gazzetta musicale di Milano», cui faceva eco la «Nuova Antologia» che, contraddicendo il giudizio di Verdi sull'illustre statista, accusava Cavour di essere stato il maggior responsabile dell'assenteismo artistico del governo.[33] Lui che, commentando quel prorompente fenomeno di "commercializzazione" dello spettacolo, esploso nella prima metà del secolo, aveva definito l'Opera «una vera e grande industria che ha ramificazioni in tutto il mondo», contribuendo a diffondere la considerazione che il teatro, soprattutto quello musicale, del 'melodramma', stimolasse il commercio, il turismo, la circolazione della moneta, dando lavoro non soltanto alla 'gente di teatro', ma anche ai dipendenti dell'indotto teatrale.[34] E, con il senno di poi, non possiamo dargli torto.

3. Spazi scenici *vs* spazi urbani: i Teatri e le Città

> La città è ciò che contiene tutte le possibilità, tutti i sensi, è il luogo della presenza. [...] la città è anche un susseguirsi continuo di scene e platee, luoghi da guardare e da cui si guarda e che si ribaltano l'una nell'altra, continuamente.[35]

chiusa addirittura dal 1872 al 1897; il Comunale di Bologna nel 1898; anche la Scala di Milano, il maggior teatro italiano, restò chiusa nel 1897-98. [F. Nicolodi, *Il sistema produttivo,* cit. p. 170].

[33] Ibidem.

[34] J. Rosselli, *Il sistema produttivo, 1780-1880,* cit., pp. 77-165.

[35] V. Fiore, *Luoghi per lo spettacolo: recupero e valorizzazione tra flessibilità e contaminazione*, in «Techne», 3/2011, Firenze University Press.

I teatri hanno da sempre un legame forte con la città, in cui si avverte la loro presenza fisica (per l'imponenza degli edifici) e simbolica (per il loro ruolo sociale).

Le capitali europee del secolo XIX furono segnate dall'espansione dei loro spazi teatrali e nell'Italia Risorgimentale la moltiplicazione e l'ampliamento delle sale teatrali si tradusse in un consistente investimento, da parte delle autorità e delle *élites* locali, che seguì le direttive di un più ampio progetto di modernizzazione dell'apparato urbano volto, al tempo stesso, a compiere un atto di affermazione della loro specificità culturale.[36]

Luoghi centrali della vita culturale, in grado di registrare i più piccoli mutamenti del gusto e del costume di un popolo, i teatri hanno caratterizzato ogni fase dello sviluppo della civiltà occidentale e l'Italia, in questo particolare processo culturale, ha avuto un ruolo di primissimo piano. La diffusione in tutta Europa del teatro all'italiana, con il suo tipico impianto a ferro di cavallo, contornato da diversi ordini di palchi, a simulare finestre e balconi, definisce uno spazio simbolico, luogo pubblico per eccellenza, che stabilisce con la sua architettura un rapporto di osmosi: il teatro è l'elegante messa in scena di una realtà idealizzata, in cui il portico, tipico degli edifici teatrali "all'italiana", proietta verso l'esterno la sua immagine di tempio della "cultura alta", alla quale si attribuisce un'"aura di sacralità" che contrassegna la sua separatezza dall'esistenza quotidiana.[37]

Ciò che pure si carica di un profondo valore simbolico è la posizione dell'edificio teatrale nell'impianto urbano: nei pressi delle Vie Magistrali, dei centri storici, delle piazze più frequentate o a ridosso di palazzi reali. Il sito destinato all'inserimento dell'edificio teatrale nella struttura urbana è al tempo stesso costitutivo dell'identità di un teatro e determinante nell'atteggiamento del pubblico: al punto da definire il tipo di frequentazione del teatro e di quello stesso spazio urbano.[38]

[36] C. Sorba, *Musica e Teatro,* cit. pp. 533-549.
[37] W. Griswold, *Sociologia della cultura,* Bologna, Il Mulino, 2005, p. 20.
[38] M. Gallina, *Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano,* Milano, Franco Angeli, 2007, p. 277.

L'edificio per spettacoli predominante nella cultura europea dal XVI al XIX secolo fu dunque quello del teatro «all'italiana», che ha fortemente caratterizzato l'ambiente urbano contemporaneo,[39] in cui, pur perdendo il significato dell'edificio-istituzione, ha recuperato una nuova dimensione culturale che continua ad interagire prepotentemente con il paesaggio urbano, ma avvalendosi di linguaggi architettonici e simbolici totalmente diversi.[40]

Il regista e antropologo statunitense Richard Schechner, riferendosi all'assetto spaziale derivato dal teatro all'italiana, strutturato internamente dagli elementi che definiscono e separano sala e scena, parla di teatri "col proscenio".[41] Per quanto riguarda l'interno, infatti, una prima differenza tra gli spazi tradizionali e quelli alternativi risiede proprio in questa separazione architettonica, rigida e identificabile che parte dall'atrio, collegato al portico, il quale a sua volta comincia dalla strada davanti al teatro. Questo tipo di teatro è sovente un punto nevralgico del centro cittadino, connotato da meccanismi che convogliano verso di esso gran parte dell'attività sociale e culturale più importante.[42]

[39] F. Cruciani, *Lo spazio del teatro,* Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 90-91.

[40] Citiamo, tra gli altri l' Opera House di Sydney (1973), situato nella baia di Sydney, dotato di un parco di divertimenti e di un grande parcheggio per le autovetture, ben collegato e vicino all'enorme Sydney Harbour Bridge. I gusci a sezione sferica ricordano la flottiglia di navi. Nel 2007 è entrato a far parte dei Patrimoni dell'Umanità sotto l'egida dell'UNESCO. Oppure il Valencia Opera House (1996-2006), che riproduce la forma di un enorme elmo guerriero. E ancora la nuova Opera House (2008), che si affaccia sulla baia di Copenhagen e sorge su un'isola realizzata mediante la costruzione di un nuovo tratto di canale. L'intervento è parte di un piano di sviluppo urbano di un'ampia area il cui l'obiettivo era creare un nuovo centro culturale, i cui elementi unificatori fossero l'acqua e la Baia. L'enorme tetto fluttuante e l'auditorium, la cui forma ricorda una conchiglia, caratterizzano l'intervento [R. Pasqualetti, *Editoriale*, in *Il teatro nella città contemporanea,* Collana Architetture Pisane (20), Pisa, Edizioni ETS, 2010, pp.7-15].

[41] R. Schechner, *Verso una poetica della performance,* in Idem, *la teoria della performance 1970-1983,* Roma, Bulzoni, 1984, pp. 121-123.

[42] M. Serino, *Spazio urbano e spazio teatrale nell'organizzazione dello spettacolo dal vivo,* in Metropolis, 26 luglio 2011 – Tafter Journal – http://www.tafterjournal.it.

Tra la fine dell'Impero e il primo ventennio della Restaurazione nell'intera penisola dilagò la moda dell'Opera e ogni città, ogni municipio, grande o piccolo, si costruì il proprio monumento al decoro e alla civiltà. Edifici costosi, decorati con cura, costruiti sul modello dei grandi teatri regi settecenteschi (La Scala, Il San Carlo, il Regio di Torino) vennero eretti con il concorso di *elites* locali, di interventi pubblici o delle corti, in una sfrenata corsa al teatro più bello che spinse molti Municipi a deliberare su spese e investimenti spesso ben al di sopra delle proprie capacità finanziarie, pur di dotare la propria città dell'ornamento più in voga.

Tra il 1806 e il 1807, Milano ridipinse e restaurò il grande Teatro alla Scala e il teatro della Canobbiana, cui se ne affiancarono almeno altri sette, tutti aperti tra il 1803 ed il 1806: il numero dei posti per gli spettatori milanesi passarono da 5600 a 9400. Nel 1814 fu completato il nuovo palcoscenico della Scala e si acquistarono grandi lampadari per migliorarne l'illuminazione.[43] Nel 1816 si ricostruì il teatro San Carlo di Napoli, completamente distrutto da un incendio: bastarono solo sette mesi per la sua riedificazione affidata all'architetto toscano Antonio Niccolini, con una spesa di 241.000 ducati.

La cura per i luoghi dello spettacolo fu profondamente radicata nel tessuto della società urbana e si pose come un elemento centrale nella produzione dell'immaginario e nella vita sociale per i ceti nobiliari, per l'ambiente patrizio, per l'alta borghesia mercantile e finanziaria, così come per i ceti intellettuali e artigiani.

Nelle sale andavano in scena drammi in versi, in prosa, opere buffe, melodrammi, balli e spettacoli di marionette e la partecipazione del pubblico, sempre eterogeneo, era ampia in tutte le rappresentazioni.

Tra il 1868 e il 1869 la realizzazione di un censimento delle sale teatrali attive ne contò sul territorio italiano (da cui erano allora esclusi il Lazio, il Trentino e la Venezia Giulia che vi sarebbero entrati più tardi) 942,

[43] S. Baia Curioni, *Mercanti dell'opera. Storie di Case Ricordi,* Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 27.

distribuite in 650 comuni. Quasi due terzi di esse erano state costruite o rinnovate dopo il 1815. Negli anni '90 si disegnava una nuova carta topografica dei teatri italiani: 1.055 i teatri censiti (di prosa e lirici) distribuiti in 775 comuni, di cui soltanto 11 di prima categoria e riservati all'opera.[44]

Ma i teatri erano già una presenza importante nelle grandi città italiane settecentesche,[45] e ciò che accadde a partire dalla fine del secolo e per tutta la prima metà dell'Ottocento fu un fenomeno molto particolare e tipicamente italiano. Nei centri urbani dell'intera penisola, la costruzione delle nuove sale teatrali riproduceva esattamente, nelle facciate come nell'architettura e nell'articolazione interna, i maggiori teatri settecenteschi del Paese, pur offrendo importanza e capacità diverse: grandi sale come il Carlo Felice di Genova (1825) o il Ducale di Parma (1829), che riproponevano il tradizionale modello del teatro di corte e potevano contenere più di 2.000 spettatori, fino a piccolissimi teatri per 2-300 persone, disseminati nei comuni più piccoli oppure sale di medie dimensioni, da 800 a 1.500 posti, costruite in molte altre città della penisola. Il principio di emulazione tra città scatenò dunque una "febbre" da teatri che moltiplicò in misura considerevole il numero delle sale sul territorio preunitario, tutte, nonostante le diversità dei contesti locali, con la stessa centralità simbolica e lo stesso meccanismo di finanziamento.[46] Quest'ultimo si rivelò particolarmente ingegnoso e consentì la sorprendente crescita degli spazi teatrali in un paese povero di capitali, come certamente era l'Italia del primo Ottocento. La costruzione di una sala avveniva infatti con il con-

[44] Il Comunale (Bologna), il Bellini (Catania), la Pergola (Firenze), il Carlo Felice (Genova), la Scala (Milano), il S. Carlo (Napoli), il Bellini (Palermo), l'Argentina e il Costanzi (Roma),il Regio (Torino), La Fenice (Venezia). [F. Nicolodi, *Il sistema produttivo,* cit., pp. 171-172].

[45] Il cantiere del San Carlo a Napoli era iniziato nel 1735 (anche se il teatro venne poi ricostruito nel 1816 dopo un incendio), quello della Pergola a Firenze nel 1738, il Regio a Torino venne edificato a partire dal 1741, il Comunale di Bologna dal 1763, la Scala dal 1778, mentre l'inaugurazione della Fenice veneziana fu nel 1791.

[46] C. Sorba, *Musica e Teatro,* cit., pp. 533-549.

corso della cosiddetta "privativa dei palchi". I notabili locali acquistavano i palchi che utilizzavano come salotti privati e come luogo di rappresentanza che ne mostrava lo status sociale. Il teatro, soprattutto quello musicale, rappresentava, allora come oggi, uno dei consumi più ambiti per le *élites* cittadine, attente a ben curare le apparenze. Avere un palco a teatro era dunque una necessità per un'aristocrazia ed una borghesia costrette a difendere il proprio ruolo di potere in città. L'inglese W.J.A. Stamer, nel 1878 scriveva quanto fosse importante «farvisi vedere quattro giorni su sette». Chi non poteva permettersi la spesa dell'abbonamento, avrebbe potuto prendere in affitto o in subaffitto il palco insieme ad amici ai quali avrebbe potuto addirittura chiederlo in prestito, di tanto in tanto.[47] A Napoli, negli anni Settanta, una famiglia aristocratica, «dopo aver sciupato in bagordi una proprietà», intratteneva rapporti con «giovani agiati» al solo scopo di averne in dono inviti all'opera e «palchi di teatri».[48] Quelli del San Carlo, dati in concessione a famiglie influenti fin dalla fondazione del teatro, erano ormai diventati «una sorta d'immobile che si trasmette[va] per via ereditaria».[49]

In quei palchi si svolgeva gran parte della vita di società delle classi alte, le signore vi ricevevano amici e ammiratori in modo informale, sfoggiando le loro migliori *mises* mentre i signori lo usavano addirittura per combinare i loro affari (politici o economici).[50]

Il sistema della privativa dei palchi consisteva dunque in una singolare dissociazione tra la proprietà dell'edificio nel suo complesso (che poteva essere dello Stato, del Municipio, di un'accademia o di una società di azionisti) e quella dei singoli palchi. Negli edifici ottocenteschi, in particolare, furono introdotti nuovi spazi di rappresentanza e di ritrovo, per

[47] W. J. A. Stamer, *Dolce Napoli. Naples: its streets, people, fêtes, pilgrimages, environs etc. etc.,* London 1878, p. 65.
[48] P. Macry, *Borghesie, città e Stato. Appunti e impressioni su Napoli, 1860-1880,* «Quaderni storici», *Borghesie urbane dell'800,* cit., pp. 338-383: 340-1.
[49] J. Chalon, *Naples. 1874-1886,* Mons, 1886, p. 23.
[50] W. J. A. Stamer, *Dolce Napoli,* cit., p. 66.

il caffè, per la conversazione, per il gioco, proponendosi come luoghi autosufficienti per il *loisir* cittadino.

Il diffondersi delle sale veniva favorito persino dalle autorità politiche locali, in quanto luoghi di incontro più controllabili di altri spazi di ritrovo come circoli, caffè o salotti, pertanto, l'apertura di un teatro non era sottoposta ad alcuna restrizione da parte delle pubbliche autorità. Diversamente da quanto accadeva in Francia e in Inghilterra, in Italia non vi erano limiti al numero dei teatri, né particolari relativi ai generi in essi rappresentati: chiunque, società o privati, poteva aprire una nuova sala, con il solo benestare delle autorità di pubblica sicurezza che dovevano garantire l'ordine all'interno delle sale, mentre gli uffici censori avrebbero regolato e controllato quanto accadeva sui palcoscenici.

Il teatro assumeva così un ruolo sia pubblico sia privato, e, come nuovo polo di gravitazione della vita cittadina, diventava l'edificio simbolo di quel periodo. Altrettanto monumentali e con simili funzioni simboliche, saranno le costruzioni della seconda metà del secolo, come quelli delle stazioni ferroviarie, della Borse o delle grandi banche, tutti con facciate neoclassiche ed una posizione prospetticamente felice nell'impianto urbano, che rimandavano al modello del teatro-tempio.

Dai resoconti dei viaggiatori stranieri del periodo, apprendiamo che per conoscere l'essenza di una comunità, era necessario andare a teatro, nelle piccole come nella grandi città, perché era nei teatri che si giocava la parte più importante della vita di società, senza correre il rischio della promiscuità, data la rigida distribuzione gerarchica dei posti.

4. Il sistema produttivo

> [...] la identificazione della compagnia teatrale con l'impresa commerciale produttiva, non portò alla espansione della vita teatrale poiché, inevitabilmente, la compagnia andava a operare là dove già esisteva un mercato attivo, una domanda forte, quindi prevalentemente nelle grandi concentrazioni urbane, appunto nelle capitali del teatro borghese. La compagnia teatrale, in quanto impresa commerciale

> produttiva, garantita unicamente dalla domanda del mercato, non aveva la forza per modificare la domanda stessa, e in tal modo essa veniva privata di una qualità specifica del lavoro intellettuale: concorrere alla trasformazione della domanda culturale. Fin dai livelli strutturali, dunque, fu messa in crisi quella autonomia del teatro 'nella forma e nei contenuti' che le fasce più moderne del ceto intellettuale rivendicavano. [...] In effetti vi era una grande contraddizione perché il teatro in quanto organizzazione produttiva godeva della libertà dell'impresa, ma in quanto prodotto culturale immesso sul mercato era avvinto dai lacci e lacciuoli dell'intervento governativo attraverso le norme sulla censura.[51]

In questo sistema il ruolo dell'impresario fu determinante. Egli era spesso ex cantante, ex ballerino, nobile dilettante o puro affarista.[52] Mettere su una Compagnia o un'Agenzia teatrale voleva direi cimentarsi con il rischio di un'attività imprenditoriale dai dubbi, quanto straordinari risvolti economici. Quello dell'impresario teatrale si poneva come ruolo centrale tra i proprietari del teatro, spesso il Comune, gli artisti 'contrattualizzati' ed il pubblico 'pagante'. I Comuni, in particolare, secondo una prassi già nota ai governi che avevano "affermato" (cioè affidato in appalto) l'esattoria delle imposte, perché il proprio apparato amministrativo era deficitario, preferivano concedere in appalto la gestione del teatro ad un impresario di mestiere, assunto come una sorta di amministratore anziché come speculatore e, così come accadeva per altri monopoli, la concessione di licenze o della cosiddetta «privativa» agli impresari concorrenti contemplava quasi sempre il rilascio di una tangente.

È necessario però definire meglio i ruoli.

La figura dell'agente teatrale nasce in Italia sul finire del Settecento, ma si definisce come ruolo professionale soltanto nel secolo successivo, in concomitanza con il *boom* economico dei teatri. Alle agenzie teatrali si deve una prima, rilevante forma di organizzazione economica e produttiva

[51] V. Monaco, *Le capitali del teatro borghese,* in *Teatro dell'Italia Unita,* a cura di Siro Ferrone, Milano, Il Saggiatore, 1980, p.102.
[52] Cfr. ancora J. Rosselli, *L'impresario d'opera,* cit.

dello spettacolo, sia drammatico, sia musicale. Tuttavia, i primi agenti professionisti compaiono in ambito musicale e solo in un secondo momento anche in ambito drammatico.[53] L'agente ha una funzione di mediazione e di comunicazione e svolge un ruolo di primaria importanza soprattutto nei rapporti contrattuali tra l'impresario e il singolo artista. La mediazione o, come allora veniva chiamata, la "corrispondenza teatrale"[54] è anch'essa un fenomeno prevalentemente ottocentesco, pur avendo origini più antiche. In particolare, la diffusione dello spettacolo operistico fuori dalle corti e la definizione di un sistema di giro nella penisola, intensificò, stabilizzandoli, i rapporti di intermediazione tra artisti e patroni. Fu così che principi, diplomatici, aristocratici, funzionari di corte, prelati e facoltosi commercianti cominciarono a facilitare lo scambio di informazioni ed il sistema di relazioni fra loro, artisti, impresari e direzioni teatrali. Gradualmente, con finalità molto diverse l'una dall'altra, quei primi "agenti teatrali" finirono per condurre vere e proprie trattative, sfruttando tutti i vantaggi derivanti dal possesso di incarichi pubblici e di contatti sociali ampi e di alto livello[55].

L'impresariato, dal canto suo, attirò fin dai suoi inizi, prevalentemente commercianti ed esponenti della piccola borghesia cittadina oltreché uomini già variamente appartenenti al mondo dello spettacolo, trascinati dalla "prospettiva di un guadagno economico derivante dall'investimento di capitali in un'operazione commerciale promettente, ma anche aristocratici, indotti, spesso per diletto, a investire, anche a fondo perduto, il proprio patrimonio personale e a farsi coinvolgere nell'avventura commerciale dello spettacolo".

[53] L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo,* Roma, Bulzoni Editore, 2006, p. 14.

[54] L'espressione "agenzia teatrale", oggi in uso, compare soltanto alla seconda metà dell'800, a ridosso dell'Unificazione. Prima di quella data, le espressioni più comuni erano *corrispondente*, *sensale*, *commissionario, procacciatore d'affari teatrali, agente* (Ivi, p. 27).

[55] Ivi, p. 28.

Il *boom* economico dei teatri impose il "principio dell'efficienza speculativa", e gli impresari del primo Ottocento, acquisendo un nuovo *status* economico, furono in grado di attuarlo: l'organizzazione teatrale perdeva così "il suo vecchio carattere di servizio, di prestazione dovuta ai potenti", per acquisire una più completa autonomia. L'impresario teatrale nel primo '800 acquisì infatti una statura nuova, più dinamica e più autonoma. Tra l'affermasi del denaro, il conseguente svincolarsi da un regime nobiliare e clientelare – che vide rarefarsi le tradizionali intromissioni dei committenti nell'organizzazione dello spettacolo – ed una temporanea inclusione delle funzioni di corrispondenza teatrale all'interno dei compiti dei più antichi organizzatori teatrali, si imposero anche i primi agenti teatrali professionisti: gli impresari appunto e, per la prosa, i capocomici.

Per quanto il funzionamento di regolari circuiti teatrali favorisse una diffusione capillare dello spettacolo operistico nella penisola e in molti paesi europei, finché il mercato fu governato da criteri preindustriali e da esigenze distributive limitate, gli impresari gestirono personalmente i propri traffici, trattando direttamente con cantanti, ballerini, librettisti e musicisti, procacciandosi contratti di appalto, organizzando stagioni e formando compagnie. Lo stesso fecero i capocomici nell'ambito dei loro circuiti teatrali di prosa, anche se più limitati, per dimensioni e risorse.[56]

Man mano che il sistema produttivo teatrale si fece più complesso ed articolato, l'impresario ebbe la necessità di interferire con l'agenzia teatrale lirica. I due ruoli tesero così a confondersi e l'agente, come l'impresario, fu sempre attratto dalla possibilità di esercitare in parallelo e a intermittenza la più perigliosa strada dell'appalto. Tale comportamento, tipico della prima metà del secolo, caratterizzò l'intera categoria dei mediatori, dagli agenti minori ai più noti mercanti dell'epoca, che riuscirono a coniugare assai proficuamente agenzia e impresa.

[56] Ivi, pp. 28-30.

I tre impresari più famosi e originali del secolo furono Domenico Barbaja, Alessandro Lanari e Bartolomeo Merelli, i quali, con insolita abilità, sperimentarono diverse forme di contaminazione tra le due professioni.[57] La loro solida gestione del teatro scaligero fu caratterizzata da un insieme di cultura, arte e giochi d'azzardo: il Barbaja, per esempio, nel 1805, introdusse la *roulette* nel *foyer* della Scala per poi trasferirsi a Napoli, dove costruì un grande impero tra gioco d'azzardo, teatri, forniture all'esercito e appalti edili.[58]

L'impresa teatrale, così come è stata sapientemente descritta da John Rosselli,

> era dunque un appalto che in talune situazioni poteva addirittura trasformarsi in monopolio. Ma per sfruttarlo, non veniva normalmente consegnato all'impresario l'intero impianto del teatro, né questo veniva considerato come un'unica entità economica da impiegare al fine di ricavarne il massimo utile. I palchi, così come si distinguevano in senso materiale e sociale dal resto dell'impianto, anche in senso economico potevano non figurare nei proventi.
> Il ricavo dei teatri italiani era costituito in modo abbastanza complesso. Tutti (ad eccezione, in alcuni periodi, dei palchisti) pagavano un biglietto d'ingresso, volta per volta o abbonandosi per l'intera stagione. Dato che il teatro era il centro della vita di società, qualcuno poteva benissimo pagare l'ingresso al solo scopo di far visite o di giuocare nel ridotto. [...] Il contributo dei palchi variava secondo il tipo di proprietà e il contratto d'impresa. I palchisti proprietari non facevano parte del normale pubblico pagante. In molti teatri avevano la facoltà di subaffittare i loro palchi ricavandone un utile, e facendo dunque concorrenza all'impresario [...]. Secondo la concezione corrente in Italia tra Sette e Ottocento, ogni

[57] J. Rosselli, *L'impresario d'opera,* cit. p. 146.
[58] M. R. Pelizzari, *Dalle caserme ai salotti: gioco d'azzardo, teatro e loisir a Napoli tra fine Settecento e Decennio francese*, in *Ordine e disordine. Amministrazione e mondo militare nel Decennio francese*, a cura di R. De Lorenzo, Napoli, Giannini, 2012 , pp. 381- 408.

> stagione teatrale data in appalto ad un impresario comportava una dote. Questa poteva consistere in una somma in contanti, in un privilegio (generalmente quello di tenere giuochi o lotterie), o nel diritto di rivendere i palchi[59]

Il teatro, soprattutto quello musicale, aveva però dei costi altissimi che la borghesia e l'aristocrazia, nonostante l'ampia fruizione a scopi «sociali», non riuscivano a coprire. Gli altissimi costi di produzione fecero dell'opera un'industria assistita, continuamente bisognosa di coperture economiche offerte, ancora una volta, dal principe oppure da gruppi del potere nobiliare o economico cittadino. In altri termini, il teatro d'opera non si emancipò mai del tutto in seno ad una completa autonomia professionale (come accadde poi per il teatro di prosa) e la funzione originariamente esercitata dalle corti passò, in forme differenziate a seconda dei tempi e dei luoghi, alla classe egemone, la cui azione oscillò fra la magnificazione del proprio ruolo sociale e l'investimento finanziario, estendendosi talvolta anche all'organizzazione scenica dello spettacolo. L'intervento decisivo di certi colossi dell'editoria musicale, come si vedrà più avanti, fece il resto.

L'opera musicale, dunque, fu (ed è) sicuramente un prodotto molto costoso e la geografia dei suoi luoghi di produzione fu composita: le sue aree di produzione e quelle di consumo rientrarono in un sistema di relazioni imperfette tra tanti piccoli, medi e grandi centri, nessuno davvero autosufficiente e nessuno del tutto 'superfluo' al buon funzionamento del sistema nel suo complesso. Ciò giustificava la diversa provenienza geografica delle numerose compagnie che chiedevano di ottenere i teatri in appalto. La capacità di attrazione del prodotto si relazionò, dunque, alle modalità di trasmissione di scambi e conoscenze ed il teatro d'opera divenne la più importante delle forme organizzative su cui si fondarono la produzione e il consumo musicali.

In Italia i teatri appartennero o allo Stato (come gli antichi teatri di corte di Napoli e di Torino) o a singole famiglie (è il caso di diversi teatri ro-

[59] J. Rosselli, *Il sistema produttivo,* cit.*,* pp. 87-90.

mani) o, più spesso, a società di aristocratici e possidenti (come la Fenice di Venezia e la maggior parte dei piccoli teatri di provincia). Quasi mai, però, i proprietari si lasciarono coinvolgere direttamente nella gestione del teatro, preferendo delegarla a professionisti dell'impresa culturale. Motore della complessa organizzazione necessaria ad alimentare il circuito operistico fu pertanto l'impresario, pittoresca figura a cavallo tra l'avventuriero sei-settecentesco e il moderno imprenditore. Come quest'ultimo, l'impresario investiva nel teatro propri capitali, ma a differenza di quello, la sua possibilità di guadagno non era legata solo ad oculatezza e capacità d'iniziativa, poiché l'opera era (ed è) impresa costituzionalmente in perdita, le cui spese superavano (e superano) regolarmente i ricavi. E oggi, più che mai, la sua sopravvivenza non potrebbe essere garantita, senza incentivi statali indipendenti dall'incasso degli spettacoli.[60]

Le coordinate fondamentali della crescita del ruolo del teatro nella vita civile degli italiani (produzione, circolazione e fruizione dei testi) diedero vita ad un'esperienza di consumo culturale senza precedenti, offrendoci oggi un'esemplificazione importante su come fare una storia socio-economica delle pratiche culturali intese come pratiche di comunicazione, oltre che di consumo.[61]

Milano e l'affermazione dell'editoria musicale

Milano, a differenza di altre città italiane, agli inizi dell'Ottocento era una città ricca e "moderna", caratterizzata da una solida alleanza tra la grande proprietà agricola nobiliare e il ceto mercantile urbano, da importanti famiglie patrizie e quelle dell'alta borghesia mercantile, affrancata da freni dinastici e conservatori grazie ad un lungo processo di accumulazione di capitali. A Milano fu istituita la prima Borsa, poi la Cassa di risparmio; le fabbriche sperimentarono nuove tecnologie, i lavoratori si organizza-

[60] A. F. Leon-M. Ruggeri, *Il costo del melodramma,* «Quaderno della rivista Economia della Cultura», Bologna, Il Mulino, 2004.
[61] C. Sorba, *Teatri,* cit., pp. 20-21.

rono per le loro rivendicazioni. A Milano si sviluppò un ceto intellettuale che ragionava di economia e di Europa, oltre che di Italia Unita. A Milano, nel 1748, venne fondato il più grande teatro d'Italia, La Scala, che tra il 1806 ed il 1807 recuperò i suoi splendori e i suoi sfavillii, tra nuovi colori, nuove decorazioni, nuovi arredi e soprattutto nuovi lampadari, per quella cura che i governi Italiani in quegli anni riservarono ai teatri, monumenti al decoro ed alla civiltà.

Sviluppo economico, centralità politica, respiro europeo delle iniziative industriali e finanziarie, partecipazione alla vita culturale ed economica più intensa e variegata che altrove ed infine l'eccezionale crescita dell'industria tipografica ed editoriale cittadina fecero avvertire i propri benefici anche sul teatro che, come e più delle altre città italiane, visse la sua *età dell'oro* nella prima metà dell'Ottocento.[62]

Le prime tracce di agenti teatrali impegnati a Milano risalgono all'età napoleonica, nonostante in quel periodo, qualunque attività privata in campo teatrale fosse, almeno nelle intenzioni, ostacolata. Tra il 1811 ed il 1823, prime vere e proprie agenzie teatrali furono quelle di Antonio Cuniberti e Pietro Camuri che decisero poi di trasferire altrove la propria attività. Erano gli anni Trenta e Quaranta, e Milano era nelle mani di uno dei più grandi mercanti teatrali dell'Italia preunitaria, Bartolomeo Merelli.[63]

Fu sempre a Milano che ai primi dell'Ottocento un giovane copista di musica del teatro Carcano, Giovanni Ricordi, diede una svolta al suo lavoro acquisendo la proprietà dei libri di musica da lui trascritta. Come quasi tutti i copisti, Ricordi era anche musicista, dunque in grado di distinguere uno spartito copiato a memoria da una trascrizione autografa. La sua attività crebbe in poco tempo ed il suo interesse si spostò dagli spartiti alle opere e alla loro messa in scena: oltre a stampare le partiture, Ricordi si fece garante dell'accuratezza delle loro esecuzioni e della proprietà intellettuale della musica. Con Bellini e Donizetti cominciò la sua avventura

[62] G. Canella, *Il sistema teatrale a Milano,* Bari, Dedalo libri, 1966, p. 61.
[63] L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato,* cit., pp. 231-235.

imprenditoriale e la sua battaglia per il riconoscimento del diritto d'autore. Giovanni Ricordi diede vita ad un nuovo profilo, quello di editore-mediatore, artefice di quel radicale processo di trasformazione che subirà il sistema musicale e teatrale.[64]

Tra il 1830 ed il 1870 si consumò la più importante trasformazione dell'opera italiana: cambiarono i suoi protagonisti, le intenzioni compositive, il sistema di produzione e di fruizione, il suo significato sociale e culturale.

> La musica incontra l'industria editoriale, l'opera conosce una nuova stagione di successo internazionale e cerca nuovi modi per garantire le proprie economie. È il salto verso la modernità, un passaggio che lascia in eredità il repertorio operistico più rilevante della storia, nucleo riconosciuto di un patrimonio culturale che plasma l'ideologia del Risorgimento.
> I traghettatori sono Giulio Ricordi e Giuseppe Verdi. La loro è una simbiosi. Ricordi ha bisogno del genio di Verdi, Verdi ha bisogno dell'industria di Giulio, insieme diventano grandi. A loro si affiancheranno Puccini e il figlio di Giulio, Tito Ricordi, [che sarà] l'uomo del Novecento.[65]

Intanto, sul fronte delle agenzie teatrali, intorno agli anni Cinquanta si registrò un simile processo di lievitazione: Milano pullulava di aspiranti agenti lirici, richiamati dal miraggio di facili guadagni. Due furono le ragioni principali: la svolta liberista del Paese e l'eccedenza di forza lavoro artistica. Da un lato, infatti, i nuovi governanti non erano più così preoccupati di controllare il mercato lirico, rendendo più semplice l'apertura di nuove agenzie. Dall'altro, nei teatri italiani si riversò un'eccedenza di forza lavoro artistica che, per pura sopravvivenza, fu costretta ad abbandonare le professioni artistiche, più incerte e concorrenziali, per orientarsi verso il giornalismo e la corrispondenza teatrale, apparentemente più remunerative.[66] Ancora più interessante il dato che provenne dai censimenti

[64] S. Baia Curioni, *Mercanti dell'Opera,* cit. pp. 9-24.
[65] Ivi, p. 1.
[66] L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato,* cit., pp. 247-248.

della popolazione italiana e che evidenziò la crescita numerica di impresari e agenti teatrali, soprattutto in area milanese; un fenomeno che s'inserisce in quello, di ben più ampia portata, dell'accresciuta domanda, nell'organizzazione teatrale, di ruoli tecnico-logistici e di un primo sviluppo del settore terziario.[67]

Insomma, dopo l'Unità, Milano, nonostante la fine della fase espansiva dell'opera italiana, era ancora una città particolarmente attiva sul versante della produzione, della gestione e della fruizione culturale. La diffusione dell'Opera aveva ormai creato una ramificazione di attività produttive e professionali difficile da arrestare e che, nonostante gli alti e bassi delle varie congiunture economiche e politiche, aveva ormai gettato solide basi per un moderno e complesso sistema produttivo dello spettacolo dal vivo e per il suo non trascurabile indotto economico.

Nella seconda metà dell'Ottocento si registrò un altro importante fenomeno: l'influenza delle Case editrici musicali sul mercato dell'Opera. Due grandi editori operistici milanesi, Ricordi e Lucca, si consolidarono e imposero il loro predominio su tutto il territorio nazionale. L'editoria musicale italiana aveva in realtà origini più antiche e, fino agli anni Settanta del Settecento, si era occupata essenzialmente di riproduzioni manuali di parti orchestrali o vocali usate nei teatri o nei conservatori.[68] Già in quegli anni

[67] Nel 1871 su 18 agenti e impresari censiti nella città di Milano, 15 risiedono stabilmente in città e 3 vi risiedono temporaneamente. Nel 1881, sui 44 censiti, 31 sono nati fuori dal comune di Milano e 3 sono considerati abitanti occasionali; nel 1901, sui 151 censiti, 20 risiedono occasionalmente a Milano e solo 43 vi sono nati (L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato,* cit., p. 246).

[68] Dagli antichi Conservatori musicali napoletani, usciranno, insieme a strumentisti, cantanti e maestri di cappella, anche tantissimi copisti. L'attività di copisteria era utilizzata in Conservatorio come una forma di impegno "retribuito" degli allievi che concorreva alla riduzione della retta (R. Del Prete, *Un'azienda musicale a Napoli tra Cinquecento e Settecento: il Conservatorio della Pietà dei Turchini,* in "Storia Economica", Anno II, n. 3, Napoli 1999, pp. 413-464; Ead., *Il musicista a Napoli nei secoli XVI-XVIII: storia di una professione,* in S. Zaninelli-M. Taccolini, a cura di, *Il lavoro come fattore produttivo e come risorsa nella storia economica italiana,* Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 325 – 335).

la stampa musicale si cimentò con prime forme di produzione industriale, a Napoli e Venezia, ma evidentemente, i tempi non erano maturi e la domanda non era ancora tale da poter sostenere un vero e proprio mercato dell'editoria.[69] Negli ultimi anni del secolo la polarizzazione tra i grandi editori si accentuò: Lucca, Ricordi e Sonzogno, grazie all'offerta di un ampio catalogo, sempre più aperto a ogni genere di musica, diventarono gli arbitri dell'attività operistica italiana e straniera. Accanto a loro, un gran numero di case editrici musicali, a carattere prevalentemente locale, impegnate nella stampa di musica a basso costo o caratterizzate da una netta specializzazione di repertorio.[70] In particolare, dal 1888 il mercato operistico fu saldamente nelle mani di Ricordi che assorbì anche la casa editrice Lucca, ed in quelle della più giovane casa Sonzogno: due colossi delle partiture in grado di condizionare le scelte stilistiche degli autori e soprattutto dei teatri italiani e stranieri. Fu dunque Milano la città più ricca di iniziative imprenditoriali nel settore dell'editoria musicale: in particolare, dalla fine degli anni '60, si assistette ad una proliferazione di case editrici che, approfittando del cambiamento del gusto e dei consumi, misero in commercio una gran quantità di romanze, ballabili e pezzi per pianoforte, destinati per lo più ad usi "domestici", ma senza disdegnare brani di musica religiosa, cori patriottici e scolastici, metodi per voci e per strumenti.

A Milano, inoltre, si stampavano libri e, nei primi trentacinque anni dell'Ottocento si definì il più importante centro editoriale della Penisola: da un piccolo distretto produttivo librario situato a ridosso della Scala, e frequentato da funzionari e intellettuali che alimentarono l'attività di un nucleo imprenditoriale di tipografi e librai, si gettarono le basi per il consolidamento degli editori musicali.[71]

[69] B. M. Antolini, *Editori, copisti, commercio della musica in Italia: 1700-1800,* in «Studi musicali», XVII, 2, 1989, pp. 273-375.
[70] B. M. Antolini, *Nuove acquisizioni sull'editoria musicale in Italia (1800-1920)*, in L. Sirch, a cura di, *Canoni bibliografici. Contributi italiani al convegno internazionale LAML-LASA*, Perugia 1-6 settembre 1996, LIM, Lucca, pp. 95-130; p.101.
[71] S. Baia Curioni, *Mercanti dell'Opera,* cit., p. 45.

In nessun altro contesto musicale europeo lo sviluppo dell'editoria musicale avvenne – per lo meno nell'Ottocento – in modo tanto concentrato e oligopolistico come a Milano, ed in nessun altro caso, a quanto consta dalle ricerche svolte finora, l'avanzata degli editori svolse un ruolo altrettanto determinante e di ampia portata.

L'editoria napoletana, che pure aveva raccolto primi importanti risultati, gareggiando spesso con quella settentrionale, decadde invece progressivamente.[72]

Molte case editrici si dotarono anche di una propria rivista musicale, con saggi, recensioni, corrispondenze, per rispondere ad un'altra esigenza che si affacciava sul mercato culturale italiano: quella di informazione e cultura. Molto più spesso, però, scopo primario di quelle riviste era di sostenere la politica editoriale della casa editrice, condizionando così ulteriormente il mercato, le scelte stilistiche dei teatri, il gusto del pubblico.

Dal punto di vista economico, rimase usuale che l'autore venisse retribuito con una somma unica per i diritti di stampa e una percentuale sui noli e sulle vendite ai teatri (per un periodo di tempo limitato). Si affermò l'uso di pagare la somma iniziale in rate mensili corrisposte durante la composizione della musica. Inoltre, gli editori italiani tendevano a istituire con i compositori di successo un rapporto esclusivo, impedendo loro di scrivere contemporaneamente per editori concorrenti. Ma l'ingerenza dell'editore nella composizione si fece ancora più evidente quando i maggiori editori musicali (emblematico il caso di Giulio Ricordi), nella pretesa di condividere la gestazione di un'opera, cominciarono a proporre soggetti da musicare, a discutere con compositore e librettista l'impostazione della drammaturgia, intervenendo persino sulle specifiche soluzioni musicali adottate dal compositore.

[72] Clausetti cedette il suo catalogo a Ricordi, Cottrau restrinse la sua attività a partire dalla metà degli anni '70. [R. Cafiero, *Un capitolo di storia dell'editoria musicale fra Milano e Napoli: lo Stabilimento musicale Clausetti (1847-1864)*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, II, a cura di S. Martinotti, Milano, Vita & Pensiero, 2000, pp. 321-330].

Altrettanto importante il ruolo dell'editore nel sostenere l'autore, una volta giunti al momento della messinscena: attraverso il controllo dei vari elementi della rappresentazione (scelta del direttore d'orchestra, dei cantanti) e attraverso l'organizzazione di poderose campagne pubblicitarie. Il potere che negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi anni del '900 si concentrò nelle mani degli editori fu enorme. D'altronde, per molti musicisti di fine Ottocento, sentirsi liberi da preoccupazioni pratiche tutte affidate alla macchina organizzativa che le grandi case editrici mettevano a loro disposizione, era pur sempre un dato positivo. Di fatto, però, molti di essi si trovarono a vivere ed a produrre in uno stato di forte dipendenza psicologica dai loro editori, unici veri arbitri del destino delle loro creazioni teatrali.

Fra le varie attività degli editori musicali italiani, si può annoverare, anche se minoritaria, l'organizzazione di concerti. In alcuni casi si trattava di audizioni organizzate saltuariamente a scopo pubblicitario, spesso presso l'editore. Giovanni Ricordi usava organizzare tra gli anni Trenta e Quaranta a casa sua, la domenica, in genere a primavera, alcune accademie vocali e strumentali. Esse alternavano un gran numero di brani: opere in voga, trascrizioni di sinfonie d'opera per pianoforte a 4 o 8 mani, variazioni e fantasie su temi d'opera. Gli esecutori erano spesso giovani cantanti, talvolta appena usciti dal Conservatorio di Milano, in cerca di affermazione, ma anche celebri virtuosi di passaggio a Milano. Tra le musiche eseguite, ovviamente, vi erano per lo più quelle edite da Ricordi.

Per avere un'idea della produttività di casa Ricordi, nel cinquantennio che va dalla fine dell'epoca di Giovanni, la direzione di Tito I e il periodo iniziale di Giulio Ricordi, può essere utile accennare al numero di contratti che la casa definì. In quegli anni furono registrati complessivamente 169 contratti con 96 autori diversi, di cui 153 prevedevano l'edizione di opere; 9 la stampa di libretti e 8 quella di composizioni musicali. Ciò che più contava in quelle negoziazioni, più che del numero delle edizioni derivate, era la gestione dei diritti di rappresentazione. Essa, da un lato implicava per la Casa un ricavo su ciascuna rappresentazione di un'opera (al netto di altri diritti o doveri nei confronti dell'autore), dall'altro conferiva all'editore il diritto di controllare i modi delle esecuzioni, le regìe,

le messe in scena, attribuendogli, di fatto, i criteri di qualità necessari alla buona riuscita delle stesse.

I redditi che derivavano dai noleggi per le rappresentazioni costituivano le entrate più cospicue per gli editori, superando di gran lunga quelle provenienti dalle vendite al dettaglio di spartiti. Era dunque quello il momento più difficile e rischioso di un'attività imprenditoriale che andava condotta con intraprendenza, scaltrezza e fortuna.[73]

Un accenno conclusivo ai rapporti tra Ricordi e Verdi ci sembra dovuto: nel periodo preunitario, dal '39 al '60 incluso, vennero negoziate da casa Ricordi 36 composizioni operistiche. Tra queste solo 27 furono remunerate, prevedendo una corresponsione predefinita e un investimento di capitale; le restanti 9 furono invece contrattualizzate senza impegni fissi e furono dunque prive di rischi editoriali. Tra le 27 remunerate, ben 19 erano di Verdi per un importo totale pari a 282.000 lire. I rischi contrattuali che la Casa assunse in quel ventennio ammontarono a 322.724 lire austriache, di cui più dell'87% fu concentrato sulle opere di Verdi. Si trattò di una concentrazione del rischio particolarmente straordinaria ed era anche il risultato di un gioco a salire: Verdi diventava sempre più costoso, ma Ricordi ne accettava il prezzo e, già prima dell'Unità, si assicurò tutte le principali produzioni del maestro.[74]

Quella della musica, connessa al teatro, fu dunque una particolare e complessa avventura imprenditoriale che si protrasse per il lungo Ottocento. Musicisti, librettisti ed editori si confrontarono con un assetto urbano, giuridico ed economico molto articolato, in un variegato sistema artistico che crebbe, si modificò, fiorì ed infine entrò in crisi.

Nella seconda metà del secolo, l'industria dello spettacolo, ormai ben articolata nei suoi diversi segmenti, cominciò a sperimentare nuove pratiche musicali, sia a livello dilettantistico (con l'esplosione del fenomeno delle società filarmoniche e filodrammatiche) sia a livello professionale

[73] S. Baia Curioni, *Mercanti dell'Opera,* cit., p. 99.
[74] Ivi, pp. 101-102.

e artistico. Si definì un mondo complesso e diversificato, in cui si avvertiva la presenza di agenti, impresari, critici e riviste specializzate. Il dibattito sul tema della promozione pubblica delle arti sceniche non si è mai sopito, ed è tutt'ora vivo e intenso. L'Italia divenne anche la patria delle compagnie stabili che nacquero, a livello locale, grazie a forme di accordo tra i municipi e i privati (la prima fu, nel 1877, la Compagnia drammatica della Città di Torino). Sul terreno istituzionale il Testo unico del 1882 ridefiniva la normativa sul diritto d'autore e, nello stesso anno, dopo una lunga gestazione e un grave ritardo rispetto alla situazione francese, inglese e tedesca, fu creata la Società italiana degli autori (SIA poi SIAE), con il compito di vigilare sull'effettivo rispetto della normativa. Infine, la svolta più importante: nello stesso anno, il ministro della Pubblica Istruzione Guido Baccelli istituì la prima Giunta permanente per l'Arte drammatica e musicale. Finalmente uno spazio istituzionale permanente di riflessione e di proposta sui temi chiave della vita musicale e teatrale della nazione.[75]

5. Napoli, città del loisir

> L'immagine di un popolo festaiolo che, senza preoccuparsi delle sue più gravi e incombenti esigenze di vita (casa, abiti, alimentazione, cultura ecc.) dissipa e fa dissipare ingenti mezzi finanziari in episodi di artificiosa euforia che, dopo poche ore e poche giornate di manifestazioni – nella maggior parte dei casi poco diverse l'una dell'altra – si dissolvono come la schiuma sull'onda senza lasciare alcuna traccia benefica.
>
> Chi queste cose predica, non potrà mai varcare la soglia dell'animo di questo popolo, perché non riesce a cogliere la genuinità di certi atteggiamenti e la profondità radicata di certi comportamenti, che si sottraggono al giudizio sulla utilità o meno del loro verificarsi.[76]

[75] C. Sorba, *Musica e Teatro,* cit. p.548.

[76] Giuseppe Russo, *Vita popolare napoletana dal 1860 a oggi,* in *Storia di Napoli,* ESI, vol. X, pp. 645-715, p. 697.

La segreta aspirazione del napoletano a essere, nello stesso tempo, attore e spettatore in una qualsiasi rappresentazione, specie se animata da parole, suoni e colori, potrebbe bastare a darci una prima, frettolosa spiegazione di questa sua propensione all'organizzazione e alla partecipazione a festeggiamenti di vario genere.[77] Una cosa è certa, e la voce autorevole di Giuseppe Galasso ci supporta nell'affermazione: «a Napoli mancavano tante cose (grano e pane, controllo urbanistico e dell'edilizia, l'autonomia economica e finanziaria del suo commercio...), ma a Napoli non è mai mancato il lustro della cultura e dell'arte».[78]

La tradizione dello spettacolo dal vivo, in particolare, ha a Napoli origini antichissime. Senza andare troppo indietro nel tempo, per ricordarne il valore sociale, religioso, politico e finanziario, basterà ricordare le feste barocche, le feste sull'acqua del viceré d'Onãtte, fino a quelle dello storico albero della cuccagna montato in Piazza del Plebiscito. Le informazioni che desumiamo dagli *avvisi* manoscritti, con cui *avvisatori, fogliettati* o *gazzettanti* diffondevano le notizie gettando le basi del moderno giornalismo, ci descrivono le numerose occasioni pubbliche per far musica: oltre che al teatro d'opera, di cui parleremo in maniera più estesa, le occasioni per far *festa* a Napoli erano davvero tante, la musica sacra, ad esempio, rispondeva ad una domanda sostenuta dalle numerose chiese napoletane, dagli oratori, dalle congregazioni, dalle accademie; c'era poi la musica nelle case per festini, nozze o battesimi; la musica destinata alle occasioni celebrative del potere politico, le feste religiose e tanto altro ancora.[79]

Il retroterra musicale napoletano, in particolare quello ricostruito per tutto il secolo XVII, precede l'introduzione sistematica del teatro d'ope-

[77] Ibidem.

[78] G. Galasso, *Breve premessa alla storia civile e sociale di Napoli,* in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo,* a cura di L. Bianconi e R. Bossa, Firenze, Olschki editore, 1983, pp. 13-27.

[79] F. Mancini, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale,* Napoli, ESI, 1968 e Id., *Feste, apparati e spettacoli teatrali nella Napoli sei-settecentesca,* in Storia di Napoli, VI, 2, Società editrice Storia di Napoli, pp.1157-1219.

ra nella città, gettando le basi per la creazione di un mercato dello spettacolo dal vivo che diversificherà nel tempo la sua offerta culturale e spazi e modi di realizzazione, sostenendo le variazioni della domanda.[80]

A metà Seicento, Napoli aveva già i suoi teatri e le sue Scuole di Musica che, interagendo con il territorio e con la domanda di "servizi musicali", costruirono il terreno per la creazione di un mercato dello spettacolo dal vivo. L'orientamento verso l'istruzione musicale dei quattro antichi conservatori, la moltiplicazione delle sale e delle occasioni teatrali, la crescita del numero degli addetti alla produzione dello spettacolo e l'infittirsi dei loro viaggi fuori del regno per "vendere" i testi e le immagini di quella che cominciava ad essere chiamata la Scuola napoletana, furono le componenti di una moda culturale in notevole crescendo nei primi decenni del secolo XVIII.[81]

Napoli, città del *loisir,* che sul finire del Settecento era già meta privilegiata del *Grand Tour,* richiamando artisti e intellettuali da tutta Europa in cerca di ispirazione, costruì o forse modificò soltanto, nell'Ottocento, il suo sistema dello spettacolo dal vivo. Certamente, agli inizi del nuovo secolo il fervore artistico che aveva caratterizzato il teatro e la musica napoletani, visse il tramonto di un'epoca che aveva visto Napoli come un centro musicale europeo in cui certi aspetti stilistici, caratteristici dell'opera, della cantata e, più in generale, dello stile solistico vocale, si erano definiti e diffusi in tutta Europa.

Agli inizi dell'Ottocento le scuole musicali che avevano costituito un primo esempio di istruzione musicale strutturata e destinata a creare i professionisti del mercato musicale (cantanti, strumentisti, copisti, maestri...), sotto l'impulso della riorganizzazione francese, venivano fuse

[80] R. Del Prete, *Arts & Business: cultural institutions and artistic market in the Italian history in support of cultural tourism*, in A. Morvillo, a cura di, *Competition and Innovation in Tourism: New Challenges in an Uncertain Environment*, Napoli, Enzo Albano Editore, 2012, pp. 521-539.

[81] R. Del Prete, *Un'azienda musicale a Napoli,* cit.

in un unico Conservatorio di musica, prima il Real Collegio di San Sebastiano, poi il Conservatorio S. Pietro a Majella.[82] L'istituto, pur mantenendo una sua autonomia amministrativa, perse molti dei musicisti che avevano dato i natali alla Scuola Musicale Napoletana e visse la crisi di un sistema che doveva ora fare i conti con le difficoltà dei teatri di garantirsi sovvenzioni e finanziamenti necessari alla sopravvivenza delle stagioni teatrali e che impediva loro di "assumere" cantanti, copisti o musicisti che i Conservatori avevano loro fornito per tutto il Settecento. Inoltre, i gusti del pubblico cambiarono e la musica cosiddetta colta ed ormai rappresentativa quasi esclusivamente di *élites* sociali, cominciò a perdere il suo *appeal*. L'industria editoriale che a Milano era riuscita a dominare le scelte stilistiche dei compositori e i cartelloni di gran parte dei teatri italiani, a Napoli non riuscì a trovare gli stessi spazi, ma non per questo non fu altrettanto attiva. Era prevedibile che con l'attuazione dell'Unità d'Italia, nella vita musicale, ch'era parte evidente di quella artistica e culturale, ma per certi versi governata da leggi proprie, i rapporti tra le varie regioni e città italiane, già abbastanza attivi ed efficaci pur quando v'era divisione e pluralità di Stati, si espandessero in correnti più vigorose in quanto più liberamente circolanti e propizie così a quel generale rinnovamento d'arte e di cultura di cui erano già apparsi chiari segni, e a cui contribuivano con forza crescente circostanze ed eventi di varia natura.

Il Teatro San Carlo, fondato da Carlo III nel 1737, fu distrutto nel 1816 da un incendio: rimasero intatte soltanto la struttura muraria che ne delimitava il perimetro. La sua ricostruzione fu affidata all'architetto toscano Antonio Niccolini che in soli sette mesi, con una spesa totale di 241.000 ducati, riuscì a restituire alla città il suo monumento all'arte ed al deco-

[82] R. Del Prete, *Tra botteghe, cappelle e teatri: l'articolazione socio-professionale della famiglia dei musicisti a Napoli in età moderna*, in G. Da Molin (a cura di), *Ritratti di famiglia e infanzia. Modelli differenziali nella società del passato,* Bari, Cacucci, 2011, pp. 51-71; R. Cafiero, *Il Real Collegio di Musica di Napoli nel 1812: un bilancio,* in «Analecta Musicologica», Band 30/I-II, Laaber Verlag, 1998, pp. 635-659.

ro. Due giorni dopo la riapertura del teatro, una lettera del Ministro dell'Interno gli manifestava «il gradimento del sovrano».[83]

Responsabile delle sorti del San Carlo sarà, dal 1809 al 1840, l'impresario Domenico Barbaja che proveniva dal Teatro La Scala di Milano, dove, nel 1805 aveva già sperimentato l'introduzione del gioco d'azzardo nel *foyer* del teatro (a Milano aveva inserito la roulette, a Napoli andò dal gioco dei dadi a quello delle carte).

Il ventennio che seguì l'Unificazione italiana non fu tra i più felici della vita del massimo Teatro partenopeo: a momenti di sempre più rara prosperità si avvicendarono crisi e depressioni, come quelle che costrinsero alle "stagioni mute" del 1875 e del 1876, e quella interrotta e faticosamente condotta in porto nel 1893. Il primo Teatro d'Opera d'Europa, visse, nella prima metà del secolo un evidente e forse inevitabile periodo di declino: in quegli anni la vita musicale della città viveva le sue stagioni migliori in alcuni teatri minori che, grazie alla loro intensa attività e soprattutto ad un nuovo dinamismo propositivo, riuscirono a far fronte all'incedere faticoso e inceppato della grave mole sancarliana.

Le testimonianze e le cronache dell'epoca non possono fare a meno di rilevare il sentimento di frustrazione di una città che appariva declassata dal suo rango di capitale europea della musica. La svolta della vita musicale napoletana avvenne intorno agli anni 1860-70, quando, in quasi tutti i grandi centri teatrali italiani, cominciò a scemare l'interesse per i teatri, di cui certamente rimase l'importante funzione di diffusione culturale d'opere nazionali ed internazionali in un raggio d'azione sempre più ampio. Ciò che venne a mancare fu essenzialmente la propulsione di energie e indirizzi musicali originali. Permaneva invece fondamentale l'importanza dei Conservatori, e via via maggiore diventò quello degli ambienti ove si venivano coltivando altri domini musicali oltre quello dell'opera, e tra essi in particolare quello della musica strumentale: aumentarono e progredirono le iniziative per società di concerti e, con loro, l'interesse per la critica e la sto-

[83] F. Mancini, *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987, La storia, la struttura,* Napoli, Electa, 1987.

riografia musicale. Questi gli aspetti e i centri di attività su cui bisognerà riflettere, senza trascurarne altri laterali, ma di qualche rilievo.

Il San Carlo fu il fulcro della vita musicale napoletana sin dalla sua fondazione, nel 1737, all'inizio dell'Ottocento, quando vi dominò incontrastato l'impresario Barbaja. Con la morte di Barbaja e l'assottigliarsi delle sovvenzioni (250.000 franchi nel 1869-1873, 214.243 nel 1889-91 [820 milioni contro 650], l'attività del teatro si svolse in maniera discontinua: fra recite interrotte prima della fine della stagione, diverbi fra impresari e autorità politica, scioperi delle masse.[84] Figura pittoresca, discussa e contestata della storia scancarliana, fu, negli anni '70 don Antonio Musella. L'impresario si distinse per la rozzezza del carattere ed una pessima reputazione: fu solito interrompere il ciclo delle rappresentazioni e spesso fu inadempiente verso gli artisti, ai quali non saldava i *caches* pattuiti. Numerose le sue *gaffes* nei riguardi di cantanti autorevoli e famose e altrettanto nota è l'indignazione che suscitò in Verdi. Nell'estate del '72, provocò lo sciopero degli orchestrali rimasti senza onorari e polemizzò aspramente con il sindaco, costretto, in maniera assolutamente inaudita alle dimissioni. Uomo forse poco gradevole, ma dotato di risorse non comuni, gestì le sorti del Massimo partenopeo per almeno un decennio.[85]

Erano quelli gli anni in cui le difficoltà finanziarie dei teatri costrinsero spesso alla chiusura temporanea o definitiva di molti di essi. La situazione del San Carlo non fu da meno, come dimostrano i bilanci del teatro relativi alle stagioni del ventennio 1861-1881. Non è cosa facile ricostruire l'andamento dei bilanci di un Teatro storico, innanzitutto per la scarsità della documentazione ed in seconda istanza per la difficoltà di confrontare le diverse situazioni geografiche: troppi sono gli elementi che complicano una ricerca storico-economica sull'opera lirica italiana e vanno dalla difficoltà di confrontare dati quantitativi per categorie omogenee (im-

[84] J. Rosselli, *Materiali per la storia socio-economica del San Carlo nell'Ottocento,* in *Musica e Cultura a Napoli,* a cura di L. Bianconi - R. Bossa, cit., pp. 369-381.
[85] F. Nicolodi, *Il sistema produttivo,* cit., pp. 177-178.

presari e teatri non si limitavano a rappresentare un solo genere, per di più lo stesso impresario poteva anche lavorare in luoghi diversi, utilizzando monete e criteri diversi), a problemi di metodo (non sono mai esistiti due teatri uguali per grandezza, fama, possibilità d'incasso, rapporto con la società cittadina). Nel caso del San Carlo poi, pare che questi siano gli unici bilanci "storici" conservati[86] e che trovammo casualmente oltre vent'anni fa presso l'Archivio Storico del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli. Non sarà molto, ma abbastanza per farsi un'idea dell'entità delle entrate e delle uscite di uno dei più grandi Teatri d'Europa negli anni immediatamente seguenti all'Unità.

Tab. 3 - Entrate e Uscite del Teatro San Carlo di Napoli in relazione alle stagioni del 1861-1881 (in lire)

Stagioni	Entrate	Uscite	Utili/Perdite
1861-62	432.791,20	582.767,87	- 149.976,68
1864-65	1.054.568,72	1.070.150,00	-15.581,28
1865-66	775.259,42	829.347,65	-59.057,23
1866-67	761.815,02	579.901,75	+181.913,27
1867-68	-	-	-
1868-69	-	-	-
1869-70	1.220.749,12	1.029.535,25	+191.213,86
1879-80	772.326,47	673.431,49	+98.894,98
1880-81	707.177,44	664.786,00	+42.391,44

Fonte: Archivio del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli - *Libri giornale - Teatro San Carlo - anni 1861-1881*, senza catalogazione
Note: Il bilancio della prima stagione (1861-62) era redatto in ducati ed è stato tradotto in lire. Poiché alcuni artisti preferivano essere pagati in franchi francesi, i conti riportano spesso i pagamenti con una doppia valuta di conto, in franchi e in lire.

[86] Attendiamo con ansia l'apertura agli studiosi del famoso Archivio Storico Multimediale del Teatro San Carlo, recentemente "scoperto" dalla responsabile Laura Valente, ma non ancora descritto nella sua reale composizione e soprattutto, ancora troppo "privato", per un Ente pubblico come il Teatro San Carlo.

Il dettaglio delle voci di spesa e di quelle di entrata chiarirà meglio l'andamento finanziario del Teatro.

Tab. 4 - Costi di gestione del Teatro San Carlo di Napoli in relazione alle Stagioni 1861-1881

Stagione	Costi ordinari	Artisti	Costi straordinari	Totale
1861-62	155.891,23	373.153,32	53.723,32	582.767,87
1864-65	399.682,24	657.139,39	13.238,37	1.070.150,00
1865-66	358.693,54	433.974,30	36.679,71	829.347,65
1866-67	300.288,62	260.981,23	18.631,90	579.901,75
1867-68	-	-	-	-
1868-69	-	-	-	-
1869-70	533.197,86	477.503,31	18.834,08	1.029.535,25
1879-80	202.589,54	463.436,45	7.405,50	673.431,49
1880-81	246.152,52	394.420,60	24.213,15	664.786,00

Fonte: Archivio del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli - *Libri giornale - Teatro San Carlo - anni 1861-1881*, senza catalogazione

Il dettaglio dei costi è stato suddiviso in costi ordinari, per artisti, e straordinari. Le spese ordinarie comprendono quelle generali, d'illuminazione, le spese teatrali (attrezzeria, scenografia, costumi, macchinismi, nolo di spartiti, ecc.) e quelle per salariati ed impiegati (cioè coloro che avevano un rapporto continuativo e duraturo con l'impresa teatrale: uscieri, portinai, spazzatori). I costi degli artisti si riferiscono esclusivamente a ballerini, cantanti, musicisti, orchestre, bande, coreografi, direttori, ecc., personale contrattualizzato di volta in volta e con criteri spesso diversi.

Il dettaglio delle entrate riporta l'entità delle sovvenzioni che potevano essere diverse, come gli «incoraggiamenti» statali o municipali, i rimborsi della soprintendenza o particolari sovvenzioni alle diverse tipologie di artisti. Gli introiti ordinari comprendono gli incassi per la vendita dei biglietti (venduti al di fuori degli abbonamenti), le entrate per mediazioni e quelle per gli spettacoli diurni. Gli introiti straordinari fanno riferimento a diverse entrate straordinarie ed a quelli per feste da ballo. La voce abbonamento, contempla tutte le entrata per abbonamenti, in platea o nei palchi.

Tab. 5 - Entrate del Teatro San Carlo di Napoli in relazione alle Stagioni 1861-1881

Stagione	Sovvenzioni	Introiti ordinari	Introiti straordinari	Abbonamenti	Totale
1861-62	191.745,98	91.660,73	46.417,83	102.966,66	432.791,20
1864-65	392.346,94	183.969,74	98.628,20	379.623,84	1.054.568,72
1865-66	390.705,31	155.133,56	4.969,00	224.451,55	775.259,42
1866-67	211.774,42	218.129,52	52.538,68	279.372,40	761.815,02
1867-68	-	-	-	-	-
1868-69	-	-	-	-	-
1869-70	326.189,79	167.161,28	264.640,42	462.757,63	1.220.749,12
1879-80	385.883,00	90.400,00	296.043,47	0,00	772.326,47
1880-81	180.000,00	197.704,14	329.473,30	0,00	707.177,44

Fonte: Archivio del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli - *Libri giornale – Teatro San Carlo – anni 1861-1881*, senza catalogazione

Non è questa la sede per indugiare oltre sulla situazione finanziaria e sul sistema produttivo del Teatro San Carlo. I dati riportati intendono soltanto richiamare l'attenzione sull'importanza delle fonti contabili delle imprese teatrali, per ricostruire non soltanto l'assetto economico-finanziario del teatro, ma per risalire a tante altre informazioni circa il numero e la tipologia delle rappresentazioni, le modalità di reclutamento degli artisti e del personale di scena, i costi di allestimento di un'opera ed i ricavi dalla vendita dei biglietti e degli abbonamenti.[87]

Resta il fatto che l'opera era ed è un intrattenimento molto costoso e che per quanto i suoi bilanci fossero in attivo, i ricavi non furono e non saranno mai in grado di coprire interamente le spese del suo allestimento scenico. Dalle tabelle emerge un andamento assolutamente incostante che andrebbe meglio spiegato facendo riferimento alla tipologia di spettacoli messi in scena in quegli anni, al numero ed alla fama degli artisti impiegati e alle condizioni che la città si trovò a vivere in quella particolare contingenza del teatro lirico italiano.

[87] Le informazioni a nostra disposizione, sono al momento corpose e ci consentono di ricostruire l'economia e la produttività dell'impresa teatrale del San Carlo almeno per tutto l'Ottocento, compresi i costi sostenuti per l'impianto della Scuola Governativa di Ballo che, sorta nel 1812 per iniziativa francese, ha da poco compiuto i suoi 200 anni.

Ci sembra però più interessante, ai fini della nostra riflessione, accennare ad un'altra forma di produzione musicale che esplose proprio nel corso del ventennio preso in considerazione. Si trattò di un fenomeno musicale a carattere popolare che, reagendo, forse inconsapevolmente, al declino del sistema operistico, creò una nuova fase espansiva per la musica napoletana, ma anche per l'immagine e l'economia italiana. Stiamo parlando del *boom* della *canzone napoletana*, che riuscì a conferire nuovo vigore all'economia urbana, proiettando la città di Napoli, in maniera assolutamente inaspettata, sulla scena internazionale.

Per la prima volta, nel 1894, l'Associazione Commercianti di Napoli, in collaborazione con le autorità comunali e con il Banco di Napoli, diede vita ad una delle tante *feste estive* in voga a quel tempo soprattutto presso gli stabilimenti balneari e termali, ma anche presso i numerosi *cafè-chantant*, aperti ormai anche a Napoli, sotto l'influenza della moda francese. La festa in questione era quella di Piedigrotta, le cui origini risalivano in realtà almeno al 1827[88], ma che sul finire del secolo assunse i caratteri di una particolare ricchezza. Questo tipo di festeggiamenti, che riprendevano certamente gli antichi fasti delle feste barocche e di quelle sull'acqua, modificarono profondamente l'articolazione territoriale, economica, organizzativa della città e del suo modo di "consumare". La festa di Piedigrotta coinvolgeva l'intera popolazione e costituiva un momento in cui la città metteva in scena se stessa, le sue caratteristiche e le sue potenzialità. I trattenimenti estivi trovavano le loro più importanti sponsorizzazioni tra gli esercenti commerciali, ma anche tra la Società Nazionale delle Strade Ferrate e la Navigazione Generale d'Italia che li utilizzavano come occasioni pubblicitarie per merci e per nuovi consumi.

Nel 1895, la festa di Piedigrotta ebbe per la prima volta uno strumento di diffusione originale: la «Guida Programma Ufficiale per le Feste Estive» che raccoglieva non solo tutte le iniziative in programma, ma, per agevola-

[88] Alcuni dei primi documenti superstiti relativi agli anni 1827,1840, 1845 e 1852, attestano la partecipazione alla «parata di Piedigrotta» di artisti, musicisti, di bande musicali di reggimenti, dell'Albergo dei Poveri di Napoli o dell'Ospizio di San Lorenzo di Aversa (E. Donisi, *Le Scuole Musicali dell'Orfanotrofio di S. Lorenzo di Aversa*, Grottaminarda (AV), Delta3Edizioni, 2012, pp. 133-134).

re la partecipazione del pubblico, locale e non, forniva una serie di indicazioni sugli orari di treni e battelli ed altre utili indicazioni. Una guida turistica in piena regola. In quell'estate si susseguirono esposizioni di prodotti agricoli e industriali, la festa dei costumi popolari femminili, gare pirotecniche, regate di pescatori e battellieri sul golfo, sfilate di carri, giornalai e la grande Fiaccolata Fantasmagorica, animata da numerose bande musicali, che attraversò le vie più frequentate della città. Fu una sorta di *Ballo Excelsior* da strada che mescolava fiori, frutti, animali, minerali, macchine fotografiche, con speciali effetti luminosi, scenografici e coreografici. Ma, come ogni anno, l'evento più atteso era quello del concorso delle canzoni. Una vera «industria culturale» che, fra la fine dell'Ottocento ed i primi anni del Novecento, mise in atto tutti i suoi apparati, una ricchezza di iniziative, di talenti e di saperi, un'articolazione, una complessità ed una maturità, che ancora attende di essere esplorata, soprattutto nei suoi aspetti più squisitamente economici.

In particolare, la canzone napoletana in concorso a Piedigrotta attirò l'attenzione dell'editoria musicale più quotata sul mercato: editori del calibro di Giulio Ricordi o della locale Casa Bideri (il più innovativo e longevo editore di canzoni napoletane) trovarono nella canzone napoletana un'importante occasione di profitto. Ciò che la festa di Piedigrotta riuscì a diventare fu qualcosa di inaspettato, in un'epoca come quella in cui il fenomeno esplose: essa divenne un'originalissima vetrina per la città di Napoli e per le sue attività produttive, in cui le forze commerciali, turistiche, economiche cittadine trovarono una molteplicità di occasioni di affari, ma anche di comunicazione, promozione e pubblicità finanziando iniziative, spettacoli, sfilate, spartiti, album e *copielle,* in una fortunata intuizione di ritorni economici (commerciali, turistici e produttivi).

La stampa degli spartiti per esempio, dedicati principalmente al nucleo domestico piccolo e medio borghese che si apriva alla socialità e al consumo facile del melodramma, della romanza e della canzone, fungeva da canale sotterraneo e privato certamente collegato con gli altri canali di diffusione fra il pubblico, dai concerti ai pianini, dalla strada al caffè. Un altro utilissimo strumento di propagazione delle note e del mito della canzone fu la diffusione delle *copielle,* una nuova versione di quei fogli

volanti che da secoli erano i più comuni mezzi di circolazione della letteratura popolare. Si trattava di volantini, quasi sempre illustrati, che riportavano il testo o lo spartito della canzone. Talvolta offriva addirittura un'originale trascrizione della musica in un sistema numerico riferito alle quattro corde del mandolino, in modo da permettere l'esecuzione anche a chi ignorasse la lettura del rigo musicale. La vendita di questi fogli volanti, accessibili anche ai meno abbienti, fu eccezionale e gli introiti raggiunsero cifre da capogiro. Ma le *copielle* non venivano stampate solo in funzione di "edizione economica" delle canzoni, molto spesso esse venivano distribuite gratuitamente, durante la Piedigrotta a scopi pubblicitari: sempre più spesso, oltre al testo della canzone, i fogli riportavano stampata anche la pubblicità di ditte e industrie cittadine che in modi diversi avevano contribuito a "sponsorizzare" la manifestazione.[89]

Con l'editoria musicale, si sviluppò anche la stampa quotidiana e periodica, la cui azione fu determinante nella creazione di veicoli e canali di penetrazione destinati a moltiplicare le vendite. Dai primi anni del Novecento, poi, vennero alla ribalta anche le industrie discografiche che - dalla napoletana *Phonotype*, alla tedesca *Polyphon* - incisero e distribuirono, in tutto il mondo, i dischi delle canzoni. Il mercato della canzone napoletana visse di una domanda sempre crescente almeno fino ai primi sessanta-settant'anni del Novecento. Oggi la domanda ha sicuramente subito un calo, ma quello della canzone napoletana è un *topos* musicale che resiste e che andrebbe forse meglio tutelato e valorizzato, quale componente di un patrimonio culturale italiano assai difficile da ignorare.

A questo tipo di consumi si rivolsero le riviste di cui si dotarono gli editori più importanti – o quelli che aspiravano a diventare tali –sul finire dell'Ottocento, sull'esempio di Ricordi e della sua «Gazzetta musicale di Milano». «La Tavola rotonda» pubblicata dalla storica Casa Bideri, fu

[89] Il meccanismo in breve si capovolse si capovolse nelle canzoni-rèclame (dei Negozi Miccio, del Caffè Diodato o Pizzicato, del Cordial Campari o del Ferrenosio Favara) distribuite, appunto su *copielle* (M. L. Stazio, *La fabbrica della festa,* in *Catalogo Piedigrotta 1895-1995,* a cura di M. L. Stazio, Roma, Progetti museali editore, 1995).

tra queste pubblicazioni la più longeva, la più curata e la meglio conservata. Fu lo stesso Bideri che ne descrisse gli esordi:

> [La rivista nacque] con criteri di severità e di eleganza esclusivamente letterari e artistici, e fu un completo disastro economico. Ma in seguito ci adattammo a ciò che il pubblico chiedeva: un po' di svago e punto disquisizioni e tiritere noiose. Quindi a gradi, poco a poco, siamo riusciti ad assicurarle una vita duratura divulgando la nostra produzione musicale.

Una produzione che contava oltre 60 canzoni all'anno, pubblicate a cadenza settimanale e che negli annuali concorsi di Piedigrotta intitolati al giornale raccolse da un minimo di 80 un massimo di 300 canzoni per concorso.

Questa imponente e complessa industria culturale partenopea fondò tutta la sua forza sulla canzone napoletana che, oltre a rappresentare una quota non indifferente di un'autorappresentazione in cui la città in larga misura ancora si immedesima, divenne una componente fondamentale di un'immagine che il resto del mondo ancora oggi ama riconoscere.

Il *boom* della canzone napoletana non fu semplicemente un fenomeno musicale, a puro genere canoro, ma fu l'esplosione (e in parte lo è ancora) «di un grande mito collettivo, uno dei luoghi in cui Napoli ha messo in scena, spettacolarizzato, pianto e venduto il suo eterno declino, i fasti e le miserie di una capitale nobilissima e stracciona».[90]

Anche quella della canzone napoletana fu un'avventura imprenditoriale che s'inserì in quel fenomeno di più ampia portata dell'industria musicale italiana. Qualcuno giudicherà irriverente l'accostamento tra la forza della canzone napoletana a quella del melodramma. Una cosa però è certa, le loro storie ci hanno lasciato un patrimonio culturale immenso e tanta buona musica. La sopravvivenza di entrambe è nelle mani di chi, oggi, è in condizione di rivendicare, da un lato, un equilibrio sempre più indispensabile tra arte ed economia, dall'altro un impegno etico-professionale che si adoperi per la diffusione della loro conoscenza.

[89] M. L. Stazio, *La fabbrica della festa,* cit.

Abstract

Arts and culture-related industries, also known as "creative industries", provide direct economic benefits to states and communities: they create jobs, attract investments, generate tax revenues, and stimulate local economies through tourism and consumer purchase. Starting from my studies on economic history of music and theatre in Naples in 18th and 19th centuries I'll try to offer a contribute to an overall view of the study of the development of the Cultural Industries in Italy, specially about the role of the theatre, the music and the music publisher's.

La musica nella scuola tra Cavour e l'Italia unita

Luca Aversano

Occuparsi della musica nella scuola italiana, dagli stati preunitari alla moderna repubblica, significa registrare una sostanziale carenza del nostro sistema formativo. Giacché l'Italia, patria di eccelsi musicisti, si è preoccupata ben poco dell'educazione musicale dei suoi cittadini, intesa come contributo alla cosiddetta cultura generale dei singoli e non come disciplina professionalmente orientata. Se infatti dal radicamento nel territorio di strutture didattiche specifiche, tra cui i noti conservatori napoletani e veneziani, sono fiorite intere generazioni di strumentisti, compositori e cantanti, i curricoli scolastici ufficiali, dalle elementari ai licei, hanno sempre marginalizzato, se non del tutto ignorato, l'insegnamento musicale. Il presente intervento mira da un lato a individuare le ragioni di questo "strano" fenomeno, dall'altro a illustrare la conseguente posizione della musica nella scuola all'epoca di Cavour, tra stato sabaudo e Italia unita.

La ricerca delle motivazioni che hanno portato alla scarsa rilevanza della musica nei sistemi formativi italiani di epoca moderna può partire dalla pubblicazione, nel 1599, della *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*,[1] il documento ufficiale che stabiliva le regole di formazione dei Gesuiti, vale a dire dei membri dell'ordine programmaticamente dedito all'istruzione dei giovani, potente braccio culturale della Chiesa in epoca controriformistica. La *Ratio studiorum*, è noto, ha avuto effetti poderosi sulla storia delle istituzioni formative, non soltanto in Italia, ma anche sul piano internazionale, tramite la sua straordinaria presenza nella geografia e nella storia dell'Europa cattolica di antico regime. Come scrive Ame-

[1] Neapoli, apud Tarquinium Longhum. Il documento è datato 1598, ma vide le stampe soltanto nel 1599.

deo Quondam, i suoi valori spirituali e culturali furono parametro di riferimento per la nuova cultura del tempo scolastico e del suo proprio spazio fisico e mentale: la classe. Una forma che fungeva da nucleo genetico delle scelte relative ai diversi contenuti didattici propri di ciascun corso di studio, cioè di quanto riguarda gli assetti curricolari, i contenuti disciplinari, il canone (autori e testi) di riferimento, il metodo pedagogico, le pratiche ordinarie. Si trattava di una pedagogia destinata alla formazione umanistica dei sacerdoti gesuiti o dei giovani nobili, secondo una strategia che connotava entrambi i percorsi e che era vòlta al conseguimento del massimo di competenze culturali classicistiche (grammatica e retorica, *bonae artes* e *boni mores*) finalizzate alla costruzione di un (sacerdote o nobile) *vir bonus dicendi peritus*.[2]

Ebbene, nell'intero, esteso testo della *Ratio studiorum*, a testimonianza di una meditata estromissione dal canone classicista, non ricorre nemmeno una volta la parola "musica". Vero è che nei *collegia nobilium* dei Gesuiti, dedicati all'educazione dei rampolli del ceto nobiliare e civile (segno che il modello educativo proposto dall'ordine di S. Ignazio era ritenuto valido dai governi, dalle famiglie e dai vescovi),[3] i giovani allievi venivano formati alla vita sociale, alle buone maniere, agli intrattenimenti virtuosi, alla conversazione mondana, alla musica e alla danza, al teatro e alla festa, a tutti quei saperi propri del gentiluomo, moderno cavaliere;[4] così come è vero che, in qualità di nuovo ordine dedito all'educazione gratuita della gioventù, investito della gestione di numerosi collegi e poi di università in tutti i paesi cattolici e nelle colonie, l'ordine gesuitico assunse naturalmente un ruolo di pri-

[2] A. Quondam, *Il metronomo classicista*, in *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, a cura di M. Hinz, R. Righi, D. Zardin, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 379-507, in particolare le pp. 380-387.
[3] Nel Collegio Germanico si pensò di dotare i convittori dello stesso bagaglio di conoscenze e di pratiche dei gentiluomini secolari, e su questa linea, a partire dal primo Seicento, i collegi aprirono le porte a maestri di calligrafia, musica, danza, scherma e lingue straniere (prima fra tutte il francese): per realizzare anche il terzo obiettivo del motto posto alla base dell'educazione gesuitica (pietà, scienza, civiltà). Cfr. G. P. Brizzi, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I Seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 26 sgg.

mo piano nella produzione culturale della prima età moderna, garantendo non solo l'insegnamento delle materie umanistiche, ma anche proponendosi come punto di riferimento in campo artistico e sociale.[5] Tuttavia, tali circostanze indicano come l'apprendimento della musica fosse inteso non quale elemento fondante della vera e propria istruzione, ma quale parte della creanza e della civiltà degli individui,[6] secondo una tradizione culturale che risaliva ad Aristotele. Il che si potrebbe anche interpretare come compromesso risultante dallo scontro tra le due posizioni che, fin dalla nascita dell'ordine, i Gesuiti avevano tenuto di fronte alla musica:[7] da un lato, totale diffidenza e desiderio di espulsione, perfino dalla liturgia; dall'altro, piena consapevolezza della bellezza e delle potenzialità dell'arte, non soltanto sul piano della formazione e dell'elevazione dello spirito, ma anche su quello della propaganda cattolica, come strumento di evangelizzazione dei popoli.[8] Ad ogni modo, l'assenza della musica dalla *Ratio studiorum* pare potersi ricondurre alle caratteristiche proprie di quest'arte: la sua sensualità, la sua immateriale fuggevolezza di certo non costituivano elementi atti a favorirne l'assunzione all'interno di un paradigma formativo fondato essenzialmente su norme trasmesse attraverso testi verbali, in un canone ristretto e selezionato (o censurato) di testi. L'adesione all'umanesimo da parte dei

[4] Quondam, *Il metronomo classicista*, cit., p. 468.

[5] M. Hinz, *Introduzione* a *I Gesuiti e la Ratio Studiorum,* cit. , pp. 13-19: 14-15. Cfr. anche, su questi aspetti, *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts. 1540-1773*, a cura di J.W. O'Malley, G.A. Bailey, S.J. Harris, T.F. Kennedy, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

[6] Cfr. anche I. Botteri, *"Buona vita, buona dottrina et buona creanza": i Gesuiti e il Galateo*, in *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, cit., pp. 21-41: 30-31.

[7] Sulla posizione dei primi Gesuiti nei confronti della musica cfr. Th. D. Culley - C. J. McNaspy, *Music and the early Jesuits (1540-1565)*, in *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XL, 2, 1971, pp. 213-245.

[8] Si veda, per esempio, sull'uso della musica nell'evangelizzazione del Paraguay, J. Herczog, *Orfeo nelle Indie*, Galatina, Congedo, 2001. Per un analogo impiego in Italia meridionale cfr. Luisa Cosi, *«Tirar con esca alla devozione». Musica e strategia missionaria dei Gesuiti nel Seicento, fra Napoli e Terra d'Otranto*, in *L'Idomeneo. Rivista della Società di storia patria per la Puglia - sezione di Lecce*, Galatina, Panico, 2008, pp. 131-144.

Gesuiti era in effetti funzionale allo scopo di educare alle tattiche di controllo ideologico e alla loro riproducibilità. Di qui l'attenzione estrema, nella prima produzione gesuita, ai limiti da porre agli *excursus* letterari e poetici: gli stessi autori classici erano ingabbiati entro precisi programmi, in maniera che ne emergesse l'esemplarità, ora retorica, ora grammaticale, ora etica. Il testo era, in altre parole, l'inflessibile guardiano che impediva fughe troppo libere e pericolose. Antonio Possevino, nella sua *Bibliotecha selecta*, aveva riconosciuto nella poesia epica uno *stratagemata* di Satana, un luogo letterario in cui il sereno dispiegarsi della fantasia poteva assumere i tratti del grimaldello eversore rispetto alla griglia di regole tese all'ordinamento razionale del reale e del suo scibile.[9] Se il teatro di ispirazione tragica, preferito dai Gesuiti, si prestava a un'accentuata esemplarità di temi, garantendo un'efficacia spettacolare e persuasiva, il melodramma e la musica dell'epoca barocca non erano poi in alcun modo come i Gesuiti avrebbero desiderato. L'idea di una scarsa moralità della musica, anzitutto nei teatri, sarebbe divenuto un diffuso stereotipo letterario nel corso del secolo successivo. Tanto che nessuno, tra coloro che nel Settecento si dedicarono alla speculazione pedagogica sulla nascente questione dell'istruzione pubblica, si preoccupò della necessità di un'educazione musicale generalista. Per esempio, un intellettuale del calibro di Lodovico Antonio Muratori, sacerdote proveniente da formazione gesuitica, non considera la musica tra le discipline degne di essere insegnate nella scuola e nell'università, pur essendosi molto occupato dei rapporti tra poesia, dramma e musica, non solo sul piano teorico, ma anche nell'esperienza pratica.[10] Se leggiamo quanto egli stesso scrive nel trat-

[9] G.M. Anselmi, *Per un'archeologia della* Ratio*: dalla "pedagogia" al "governo"*, in *La "ratio studiorum". Modelli culturali e pratice educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di G.P. Brizzi, Centro Studi "Europa delle Corti", Biblioteca del Cinquecento, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 11-42: 17-19.

[10] Sulla partecipazione di Muratori al mondo del teatro e della musica, come cronista, organizzatore, spettatore, regista dilettante (fu anche revisore dei testi e consulente per le rappresentazioni teatrali del Collegio dei Nobili di S. Carlo di Modena), si veda, tra gli altri, Rossella Bonfatti, *Lodovico Antonio Muratori e la modernità teatrale*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, atti del XII congresso dell'Associazione degli italianisti italiani, a cura di C. Guerrieri, A.

tato *Della perfetta poesia italiana* (1706), possiamo presumere le motivazioni della scelta. Muratori riteneva la musica un elemento molle ed effeminato, che nell'imperante teatro lirico dell'epoca inquinava la buona poesia. Erano gli anni dei castrati, dei virtuosi di canto, del crescente successo del melodramma, genere su cui Muratori rovesciava una serie di accuse: soverchio uso dell'artificio contrappuntistico; troppo morbida duttilità del canto intessuto di "minutissime note"; timbro "donnesco", naturale o artefatto, delle voci dei cantanti; profusione di ariette dispensatrici, parole sue, di "smoderato diletto".[11] Sono, questi, capi d'imputazione che ritornano spesso nella letteratura settecentesca, nel segno di una condanna morale della musica, soprattutto in ragione della sua sensualità femminile e corruttrice. Ciò costituì evidentemente la base di una pregiudiziale etico-razionalistica di lungo corso che fin dalla *Ratio studiorum* ostacolò l'inserimento della musica tra le discipline idonee all'educazione della gioventù studiosa.

Considerato l'evidente retaggio della pedagogia gesuitica nelle scuole ottocentesche,[12] non stupirà il fatto che i curricoli dei licei negli stati preunitari escludano la presenza della musica. Pesava, inoltre, l'idea che la formazione delle classi dirigenti maschili dovesse avere uno stampo militare o co-

M. Jacopino, A. Quondam, red. elettronica E. Bartoli, Roma, Dipartimento di Italianistica e Spettacolo - Sapienza Università di Roma, 2009. L'amore di Muratori per il teatro musicale, attestato nelle sue corrispondenze (ricche di osservazioni mondane, salaci e divertite, come il ritratto di una cantante veneziana – ben proveduta di natiche, e di gambe virili – che appare *en travesti* in scena (*Epistolario*, I, edito e curato da M. Campori, Modena, Soc. Tipografica Modenese, 1901, p. 210), sembrerebbe mal conciliarsi con le censure ufficiali sulla moralità del melodramma. Si tratta tuttavia di quel tipico atteggiamento ambivalente di fronte alla musica che la cultura di stampo gesuitico aveva nutrito fin dalle sue origini (cfr. *supra*).

[11] Cfr., in proposito, R. Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi* (Storia dell'opera italiana, VI), a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 3-71: 21-22.

[12] Cfr., tra gli altri, Quondam, che riconosce nell'insegnamento gesuitico dell'antico regime un universo lessicale che viene da lontano, – da Quintiliano e dalla tradizione grammaticale e retorica antica, dalla tradizione medievale del sistema delle università e dalle tipologie formative proprie della Scolastica, dalle pratiche e dai modelli degli umanisti –, per attraversare, rielaborato nel sistema del ginnasio-liceo classico, tutto l'Ottocento (*Il metronomo classicista*, cit., p. 449).

munque militaresco, secondo la proverbiale ferrea disciplina impartita e osservata nei collegi ottocenteschi. Accanto alle materie fondamentali dell'istruzione classica, trovavano posto, come insegnamenti sussidiari, discipline come la scherma, il ballo e il disegno, ma non la musica. Se comprendiamo senza sforzo come il saper tirare di fioretto e muovere qualche passo di danza potessero essere tra le abilità di cui l'uomo dabbene del XIX secolo doveva dotarsi, si fa più fatica a comprendere perché un "sì" al disegno e un "no" alla musica. In realtà, alla pari delle altre materie di studio, il disegno godeva di una favorevole considerazione pedagogica che affondava le radici nel secolo precedente. Ogni proposta curricolare e didattica accolta nell'Ottocento proveniva in sostanza dalla riflessione degli intellettuali settecenteschi, che avevano discusso non solo il problema della lingua nazionale, ma anche l'introduzione e la diffusione della teoria scientifica newtoniana. Insieme con una maggior presenza di materie scientifiche, un ridimensionamento del latino ed un atteggiamento di apertura verso il mondo economico e produttivo, era stata richiesta l'introduzione di nuovi contenuti, tra cui il disegno, disciplina utile anche sul piano pratico. Il già citato Muratori così si esprimeva nel 1749, nel *Saggio sulla pubblica felicità*:

> Ben privilegiata dee dirsi quella Città, dove col nome d'Università s'insegnano da Professori salariati dal Principe, o dal Pubblico tutte le Scienze.[13]

Lodava poi quel principe, che istituisse

> una Scuola di Disegno, a cui concorressero i Pittori, Architetti, Argentieri, Giojellieri, Muratori, Falegnami, ed altri, che abbisognano di quest'Arte pe' loro lavorieri. Sarebbe ben'impiegato in essa il tempo, e questo potrebbe essere nel dopo pranzo delle Feste, terminate le sacre funzioni della Chiesa. Con tale ajuto chi non vede, come più acconciamente costoro potrebbero formare i loro lavori?[14]

[13] *Della pubblica felicità, oggetto de' buoni principi, trattato di Lodovico Antonio Muratori bibliotecario del Serenissimo Signor Duca di Modena*, Lucca, [s.n.], 1749, p. 75.
[14] Ivi, p. 150.

Il valore pedagogico della musica, intesa come materia di apprendimento nella scuola generalista, non era stato mai tirato in ballo. Dal secolo dei lumi l'Ottocento riprende piuttosto, amplificandoli, tutti i pregiudizi antimusicali, con il risultato che la disciplina, la cui fama era di essere "molle ed effeminata", non trova sede nell'impianto curricolare delle scuole destinate all'educazione maschile, anzi, per meglio dire, a un'educazione "maschia". Piuttosto, secondo una rigida distinzione di genere, la musica venne riservata prevalentemente alla formazione delle donne,[15] cui si chiedeva d'incarnare l'ornamento di una società eletta, senza assumere ruoli che ne svilissero la femminilità e, con questa, la consuetudine alla sottomissione ai doveri coniugali e domestici. Il pregiudizio nei confronti dell'accesso delle ragazze a una cultura "uguale a quella dei maschi" era palese. Vigeva la preoccupazione di contenere la formazione femminile entro un perimetro accuratamente delimitato, tale da garantire alle fanciulle dei ceti medio-alti un percorso scolastico funzionale alla loro educazione a ben figurare in società, piuttosto che mirato all'elevazione culturale. Le attività di maglia, cucito e ricamo rappresentavano l'elemento caratteristico della scuola femminile e contribuirono nell'Ottocento a mantenere operante la netta differenziazione fra il percorso di apprendimento scolastico riservato ai due sessi. Accanto alle citate discipline, le cosidette "arti donnesche", l'offerta formativa comprendeva solitamente lo studio della lingua francese, del canto e del pianoforte, indispensabili a ben figurare nelle conversazioni salottiere e nelle occasioni di mondano intrattenimento. Anche le scuole femminili per i ceti più bassi offrivano non di rado, eventualmente su richiesta, l'insegnamento dei rudimenti pratici della musica, soprattutto del canto e del pianoforte: la musica, insomma, come ornamento del gentil sesso. Affondano qui le radici della presenza dell'educazione musicale nel curricolo degli istituti tecnici femminili, prima della legge Gelmini 240/10, che nel riformare il sistema scolastico ha eliminato la musica da tutta l'istruzione secondaria, relegandola - coerentemente con la tradizione culturale italiana

[15] In proposito si veda, tra gli altri, il volume *L'educazione delle donne. Scuola e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di S. Soldani, Milano, FrancoAngeli, 1989.

- a materia di studio "tecnica", da impartire soltanto nel liceo coreutico-musicale (se è consentita, in questa sede, una parentesi politica, all'istituzione dei licei coreutico-musicali si sarebbe dovuto accompagnare l'inserimento della musica nel paradigma formativo di qualsiasi scuola secondaria).

Alla svalutazione sociale e culturale dell'esercizio della musica, e alla conseguente emarginazione dal mondo della scuola, poteva infine contribuire un ulteriore elemento. Si tratta di un fenomeno poco studiato, che si manifesta nel corso dell'Ottocento. Il 4 giugno del 1818, in seguito all'aggravarsi del problema del vagabondaggio, dei nati fuori legge e dell'educazione e dell'assistenza degli orfani poveri, Ferdinando di Borbone emanò un decreto che istituiva nelle province del Regno delle due Sicilie sei stabilimenti di pubblica pietà, destinati ad accogliere sia gli orfani e i bambini abbandonati, sia gli indigenti bisognosi. Questi orfanotrofi educavano la maggior parte dei fanciulli alla musica, i restanti all'esercizio di professioni perlopiù artigianali; a tutti venivano impartiti i rudimenti del leggere e dello scrivere. La presenza della musica nel piano didattico degli istituti di beneficenza ha, com'è noto, una lunga tradizione, radicata esemplarmente negli antichi conservatori napoletani e veneziani. L'insegnamento musicale soddisfaceva allo stesso tempo esigenze diverse: favoriva la socializzazione degli allievi nel piacevole esercizio della musica d'insieme; offriva loro un mestiere sicuro di cui poter vivere in seguito, fuori dagli ospizi; soprattutto garantiva agli istituti delle cospicue entrate finanziarie, insieme con una buona pubblicità esterna, ottenute tramite le cosiddette "uscite" degli orfanelli, che prestavano servizi musicali nelle cerimonie civili e religiose dei rispettivi circondari. A queste storiche ragioni si aggiungeva ora un nuovo elemento: nei primi anni dell'Ottocento erano in forte incremento, di numero e di organico, le bande militari. Pertanto negli ospizi provinciali del Regno delle due Sicilie l'insegnamento della musica, rivolto particolarmente agli strumenti a fiato e a percussione, serviva anche e soprattutto a fornire nuove reclute ai complessi strumentali dell'armata borbonica. Il legame di tali istituti con l'esercito era dunque molto stretto, anche al di là delle ragioni musicali: il governo, togliendo dalla strada gli esposti e gli orfanelli, intendeva non soltanto risolvere un

problema umano e di ordine pubblico, ma anche preparare nuovi soldati che, per riconoscenza e gratitudine, avrebbero poi servito fedelmente la corona. Questo nuovo tipo di orfanotrofio musicale ibridava l'antico modello del conservatorio religioso di beneficenza con quello nuovo del collegio militare.[16] Simili istituti si diffusero non solo nel Sud Italia, ma anche nelle regioni del centro e del nord, intessendo strette relazioni con il territorio su cui insistevano. Al termine dell'apprendistato molti alunni degli orfanotrofi trovavano impiego nelle bande civili e militari e nelle orchestre dei teatri municipali. Per quanto concerne in generale il rapporto con il coevo contesto storico-culturale, le attività didattiche di questi istituti erano attestate su una linea tradizionalista. Vigeva in sintesi la vecchia concezione del musicista artigiano, che per consapevole scelta politica non doveva avere la benché minima aspirazione a una seria formazione culturale. A Salerno, nel novembre del 1864, si stilava ad esempio una relazione politica sullo stato del locale collegio che illumina il retroterra ideologico dell'esercizio didattico negli orfanotrofi:

> L'insegnamento pare sia falsato nello scopo della istituzione dell'Orfanotrofio, che muove precisamente dal proposito di sovvenire ai bisogni de' miseri, e creare alla Società buoni artegiani. Meraviglia perciò osservare che molti alunni sono affatto destinati allo studio delle lettere delle scienze senza dedicarsi ad arte veruna. È vero che un eletto ingegno di giovane di grandi speranze merita essere coltivato a migliore situazione sociale, ma questo dovrebbe essere una rara eccezione che non si è verificata, e non una classifica abitualmente e per sistema scelta. È sufficiente che giovani artegiani siano istruiti nel leggere e scrivere, nella grammatica, nella geografia elementare, nell'aritmetica e nel disegno lineare.[17]

[16] Cfr. L. Aversano, *La scuola di musica dell'Orfanotrofio provinciale di Salerno nel XIX secolo*, in *Accademie e Società filarmoniche. Studi e ricerche* (vol. 4), a cura di A. Carlini, Trento, Società Filarmonica Trento, 2003 [ma 2006], pp. 9-56. Tra i più recenti studi sul fenomeno degli ospizi musicali dell'Ottocento si segnala inoltre E. Donisi, *Le scuole musicali dell'Orfanotrofio di S. Lorenzo*, cit.

[17] L. Aversano, *La scuola di musica*, cit., p. 31.

La stessa struttura architettonica di questi collegi, fisicamente recintati, generava una forma di spiccata impermeabilità ai contatti e agli stimoli esterni: un isolamento che conduceva gli alunni verso una spiccata autoreferenzialità, che impediva programmaticamente l'introduzione di nuova linfa culturale. Un regolamento del 1891 prescriveva ai maestri delle arti dell'ospizio salernitano di «non permettersi in verun caso, né essi, né i loro dipendenti, di comprar robe dagli o per gli alunni; di procurar loro libri o stampati; e di prestarsi all'introduzione, o ricapito di lettere e di altro». Ecco come l'esercizio musicale veniva confinato in se stesso, rinchiuso in istituzioni destinate a innalzare steccati ancora esistenti tra cultura e pratica della musica. Emerge inoltre un dato "negativo" rilevante dal punto di vista della connotazione sociale del musicista: nell'Italia dell'Ottocento e fin dentro al Novecento, il saper suonare determinati strumenti, soprattutto a fiato, significava con buona probabilità provenire da un orfanotrofio, dunque da un ceto non certamente elevato.

La posizione della musica nella scuola di Cavour risente evidentemente delle tradizioni culturali e pedagogiche fin qui illustrate, la cui conoscenza aiuta a ponderare con equilibrio l'operato di ministri e legislatori. Nel Regno di Sardegna, tra una fitta serie di circolari, decreti, regolamenti e proposte di legge non approvate, si promulgarono tre importanti leggi in materia d'istruzione scolastica: la legge Boncompagni (ottobre 1848), la legge Lanza (marzo 1857) e la legge Casati (novembre 1859), di cui conviene illustrare sinteticamente, e limitatamente al tema di questo contributo, i contenuti fondamentali e gli obiettivi primari che ne sollecitarono la genesi.

La legge Boncompagni, dal nome del ministro della Pubblica istruzione del Regno di Sardegna nel 1848, Carlo Boncompagni di Mombello, nasceva sul principio che l'amministrazione della scuola e dell'università è un ufficio civile e non religioso. Si trattava dunque del primo tentativo di laicizzazione radicale dell'ordinamento scolastico. L'istruzione, oltre al livello universitario, prevedeva i gradi classico o secondario, articolato nei tre corsi di grammatica, retorica, filosofia e preposto all'insegnamento delle lingue antiche e straniere, degli elementi di filosofia e di scienze preparatori

agli studi universitari; tecnico o speciale, costituito da scuole professionali per l'avvio al lavoro, che avranno considerazione crescente e saranno sostenute dallo stesso Cavour; primario o elementare, suddiviso in inferiore e superiore, ciascuno di due anni. Tutti sotto la tutela pedagogica e amministrativa del ministero, che subentrava al controllo dei Gesuiti. Con una circolare del 1851 furono avviate anche le scuole provinciali di metodo (le moderne magistrali), suddivise a loro volta in scuole di metodo, istituite nelle grandi città al fine di formare i maestri per il corso superiore delle elementari, e in scuole inferiori di metodo, da istituirsi nei centri minori per la preparazione dei maestri del corso elementare inferiore. La scuola di metodo con tutte le sue ramificazioni era riservata alla formazione dei maestri, poiché lo Stato non aveva ancora assunto ufficialmente il compito di formare le maestre, che veniva assolto dalle scuole private ed ecclesiastiche. Soltanto dopo un acceso e articolato dibattito politico e parlamentare sui temi dell'istruzione (soprattutto in riferimento al ramo inferiore degli studi), che la stessa promulgazione della legge Boncompagni aveva sollecitato, si arrivò a istituire dei corsi destinati alla formazione delle allieve maestre.[18]

L'avvento, nel maggio 1855, di Giovanni Lanza al Ministero della Pubblica Istruzione segnò l'inizio di una fase di riorganizzazione degli assetti ereditati dalla legge Boncompagni, alla luce dei limiti emersi nel corso della sua applicazione e dei nuovi orientamenti della classe dirigente e dell'opinione pubblica. La riforma Lanza si caratterizzava per la volontà di riservare al Ministero maggiori poteri di controllo e di direzione dell'istruzione pubblica, da cui far derivare una struttura gerarchica e verticistica dell'amministrazione. Gli interventi ministeriali sui diversi gradi dell'istruzione furono pertanto guidati dall'idea di una presenza più incisiva dello Stato nella scuola.[19] In particolare, Lanza emanò una serie di circolari, decreti e istruzioni destinati a modificare il settore nevralgico de-

[18] Cfr. M. C. Morandini, *Scuola e nazione. Maestri e istruzione popolare nella costruzione dello Stato unitario (1846-1861)*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 118-119.
[19] Ivi, p. 251.

gli studi elementari, ridimensionando il programma enciclopedico introdotto dal precedente ministro Luigi Cibrario, che comprendeva discipline come la geometria e le scienze, estranee – a suo avviso – all'esperienza delle classi popolari: «Si sono eliminate le nozioni d'aritmetica non necessarie agli usi comuni della vita e venne pur del tutto soppressa quella parte di geometria che non è strettamente necessaria alla conoscenza del sistema legale dei pesi e delle misure».[20] L'istruzione primaria veniva inoltre orientata sempre più in senso morale, civile e nazionale attraverso la valorizzazione dei temi e delle discipline (quali la storia e la geografia) funzionali all'affermazione dell'identità italiana.[21]

La legge Casati, varata in pochi mesi in ragione dello stato di Guerra che ne tagliò i passaggi parlamentari, raccolse in primo luogo le istanze delle leggi precedenti, promuovendo un assetto organico e gerarchizzato della scuola e dell'università, poste sotto la diretta dipendenza del consiglio della Pubblica Istruzione, nominato direttamente dal ministro (spettava al ministero dell'Agricoltura e Commercio l'istruzione professionale; al governo centrale l'istruzione universitaria e classica; alle province la tecnica superiore; ai comuni l'elementare). La legge fu pensata anche per rafforzare, attraverso la scuola, il sentimento nazionale delle popolazioni, nella prospettiva di un ampliamento dei confini geografici del regno di Sardegna. In concreto, venne istituita la prima scuola elementare per tutti, di quattro anni con un biennio inferiore, obbligatorio e gratuito, ed uno superiore, in cui s'insegnavano religione, lettura e scrittura, aritmetica e sistema metrico, lingua italiana, geografia elementare, storia nazionale, scienze fisiche e naturali applicabili principalmente agli usi della vita quotidiana. Un'ulteriore divisione riguardava i corsi maschili e femminili: questi ultimi prevedevano anche le cosiddette "arti donnesche". Gabrio Casati, ministro della Pubblica Istruzione nel regno sabaudo per pochi mesi, tra il 1859 e il 1860, proseguì inoltre l'opera dei predecessori nel campo della

[20] Relazione fatta a Sua Maestà in udienza del 29 ottobre 1856, p. 926, cit. In M. C. Morandini, *Scuola e nazione*, cit., pp. 258-259.
[21] Ibidem.

preparazione dei maestri, ridefinendo la Scuola normale, che si estenderà a tutto il Regno d'Italia e che rimarrà pressoché invariata fino alla riforma Gentile del 1923. La legge stabiliva l'istituzione di scuole normali triennali, ridotte a un corso biennale per coloro che intendevano insegnare nel corso elementare inferiore. Le materie di insegnamento erano: morale, religione, lingua ed elementi di letteratura nazionale, elementi di geografia generale, geografia e storia nazionale, aritmetica e contabilità, elementi di geometria, nozioni elementari di storia naturale, di fisica e di chimica, norme elementari di igiene, disegno e calligrafia ed, infine, pedagogia. Per ciò che concerne l'istruzione superiore, la legge Casati promuoveva il "ginnasio-liceo", la scuola classica per eccellenza, fondata su una cultura umanistica «imposta quale valore unificante per l'élite e come filtro sociale per gli altri».[22] Il liceo era infatti, nella società borghese liberale, il luogo in cui le nuove classi dirigenti venivano preparate allo studio universitario.

Non è possibile, in questa sede, un'analisi dettagliata dei testi Boncompagni, Lanza e Casati, che renda ragione di tutti i problemi che il governo piemontese si trovò ad affrontare: istituzioni, iniziative, dibattiti, interventi nel campo dell'istruzione tra le riforme carloalbertine del 1848 e la legge Casati sono stati recentemente oggetto di numerosi studi, ai quali si rimanda per ulteriori approfondimenti.[23] La visione d'insieme, per quanto sommaria, delle tre leggi consente tuttavia di cogliere gli indirizzi di fon-

[22] G. Ricuperati, *La scuola nell'Italia unita*, in *Storia d'Italia*, V, *I documenti*, Torino, Einaudi, 1973, p. 8.

[23] Si vedano, tra gli altri, G. Griseri, *L'istruzione primaria in Piemonte (1831-1856)*, Torino, Deputazione subalpina di storia patria, 1973; B. Ferrari, *La politica scolastica di Cavour*, Milano, Vita e pensiero, 1982; G. Chiosso (a cura di), *I periodici scolastici nell'Italia del secondo Ottocento*, La Scuola, Brescia, 1992; S. Polenghi, *La politica universitaria nell'età della Destra storica (1848-1876)*, Brescia, La Scuola, 1993; R. S. Di Pol, *Cultura pedagogica e professionalità nella formazione del maestro italiano: dalle scuole di metodo all'istituto magistrale*, Torino, Sintagma, ²2003; P. Braido, *Don Bosco prete dei giovani nel secolo delle libertà*, Roma, LAS, 2009 (terza ed. corretta e ritoccata).

do della politica scolastica preunitaria. Si profilavano in sostanza tre grandi questioni, tra loro interconnesse: come rafforzare il controllo e la centralità dello Stato nell'istruzione pubblica; come estendere l'istruzione primaria alle classi popolari; come promuovere l'idea di nazione e l'identità italiane attraverso la scuola, portando il modello piemontese oltre i confini sabaudi. In considerazione di questi grandi obiettivi generali furono prese decisioni relative ai curricoli, ai programmi delle singole discipline, alle metodologie didattiche da impiegare. Ci furono novità importanti, ma nessuna che riguardasse la materia "musica", che fu mantenuta nella tradizionale condizione di marginalità. Se si eccettua la presenza occasionale del canto nelle scuole di formazione delle maestre, in ossequio al concetto di educazione femminile allora vigente,[24] l'insegnamento della musica non fu previsto nel curricolo di nessuna scuola, di nessun grado. Soltanto un regolamento ministeriale di poco successivo alla promulgazione della legge Casati, con il quale Terenzio Mamiani, ministro della Pubblica Istruzione nell'ultimo governo Cavour del Regno sabaudo tra il 1860 e il 1861, intendeva ridefinire in senso più liberale il ruolo delle province, dei comuni e dei privati nel settore dell'istruzione magistrale, introdusse nel piano di studi delle scuole normali «qualche cognizione elementare di musica e soprattutto del canto a coro», insieme con i primi elementi di agricoltura e l'annessione alla sede scolastica di un terreno «da coltivarsi ad orto o pometo dagli alunni medesimi».[25] E pur benedicendo Mamiani, sottolineiamo l'accoppiamento delle cognizioni agricole con quelle musicali, che la dice lunga sulla posizione di Euterpe. Lo stesso accostamento ritorna nella legge voluta dal ministro della Pubblica Istruzione Vittorio

[24] Nel 1850, ad esempio, Domenico Berti aveva aperto a Torino una scuola triennale gratuita per aspiranti maestre che prevedeva, insieme con l'istruzione religiosa, la lingua e la letteratura italiana, la storia e la geografia, l'aritimetica e la geometria, le scienze naturali, anche discipline quali la pedagogia, la calligrafia, il canto e gli immancabili lavori donneschi (si veda M. C. Morandini, *Scuola e nazione*, cit., p. 50).

[25] *Regolamento delle scuole normali e magistrali*, 24 giugno 1860, cit. in M. C. Morandini, *Scuola e nazione*, cit., pp. 377-378.

Emanuele Orlando nel 1904, finalizzata a risolvere la disomogeneità socio-culturale delle varie zone d'Italia, in cui imperava l'analfabetismo, innestando nelle scuole elementari dei corsi agili e leggeri gestiti dai Comuni e riservati ai «ragazzi del popolo».[26] La legge prevedeva che le stesse amministrazioni municipali istituissero facoltativamente corsi di canto, lavoro manuale, agraria, e di altre discipline utili a eventuali bisogni locali. Una circolare del ministro Luigi Credaro del 15 marzo 1911, nel parlare di «Norme da seguire nel proporre i premi ai maestri, che abbiano insegnato agraria, lavoro manuale, disegno, canto ecc.»,[27] ribadisce l'idea che l'educazione al canto sia una materia particolarmente adatta ai ragazzi poveri: in linea, fondamentalmente, con la tradizione della musica caritatevole degli antichi conservatori, la cui possibile influenza negativa sull'immagine "scolastica" della disciplina sul piano socio-culturale è stata già puntualizzata nelle pagine precedenti.

Le responsabilità della scarsa considerazione dell'educazione musicale e della sua sostanziale emarginazione dai curricoli non possono tuttavia ricadere solo sulle spalle dei padri della moderna scuola italiana. Si sono illustrate le radici antiche e profonde dell'esclusione della musica dai programmi dei licei. Per quanto concerne poi la scuola primaria, bisogna tener conto del fatto che la preoccupazione principale dei pedagogisti e dei politici impegnati nel settore era quella di trovare il modo di alfabetizzare il più possibile la popolazione e di diffondere l'uso della lingua italiana sul territorio nazionale. Non potrà meravigliare che, nelle circostanze dell'epoca, l'insegnamento strutturato di un linguaggio tecnico qual è quello musicale rimanesse totalmente fuori dagli obiettivi perseguiti: ancora non esistevano i moderni mezzi di riproduzione sonora, tramite cui proporre una didattica dell'ascolto quale «strumento primario per diffondere tra i cittadini la comprensione della musica d'arte e per favorire l'accesso al patrimonio musicale, sia di tra-

[26] M. Casadei Turroni Monti, *La musica 'senza sapere' nella scuola italiana tra le due guerre*, in *ReMus: studi e ricerche sulla formazione musicale*, atti e documentazioni dei convegni 2006 e 2007, a cura di A. Coppi, Perugia, Morlacchi, 2008, pp. 239-252: 240-241.
[27] Ibidem.

dizione, sia contemporaneo; un mezzo indispensabile, in altre parole, per trasmettere e divulgare il sapere musicale».[28] Ciò che invece stupisce è la sottovalutazione del canto corale quale strumento di promozione del sentimento nazionale. Nonostante la Morandini, nel citato regolamento di Mamiani, ravvisi «la consapevolezza della funzione educativa del canto in ordine anche alla formazione di una coscienza italiana»,[29] è sintomatico che nel suo stesso volume, ampiamente documentato e ricco di informazioni su curricoli, programmi ministeriali, libri di testo ecc., l'unico paragrafo contenente qualche riga sulla musica s'intitoli *Oltre la scuola: il tema del «Risorgimento nazionale» nella pubblicistica popolare*. È "oltre la scuola", nelle pubblicazioni destinate alle classi popolari, e non nei libri per gli scolari all'interno delle classi, che «il frequente ricorso al canto consentiva, attraverso la ripetitività dell'esecuzione e il coinvolgimento emotivo proprio della musica, di rafforzare il senso di appartenenza alla nuova realtà politico-amministrativa e di tenere vivi nella memoria l'amore e il "culto" per la patria».[30] Se dunque esisteva l'ovvia consapevolezza del potere della musica di risvegliare il sentimento di patria, è lecito domandarsi come mai, proprio nella fase politica più delicata del processo di unificazione, la scuola piemontese, poi italiana, abbia tenuto l'esercizio del canto sostanzialmente fuori dal novero delle materie ufficiali di studio, con buona pace delle circolari che non incidevano realmente sulla strutturazione dei curricoli e in barba al contributo che musicisti e teatro d'opera avevano dato all'immaginario popolare del Risorgimento e alla costruzione della nazione italiana.[31] La circostanza è probabilmente riprova di quanto fosse alto e spesso il muro culturale che la legittimazione della musica come disciplina scolastica si trovava a dover su-

[28] G. La Face, *La didattica dell'ascolto*, in *Musica e Storia*, a cura della stessa G. La Face, XIV, n. 3, 2006, pp. 511-544: 511.
[29] M. C. Morandini, *Scuola e nazione*, cit., pp. 377-378.
[30] Ivi, p. 429.
[31] Sul ruolo dei cori nel Risorgimento si veda, tra gli altri, Philip Gossett, *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, in *Il Saggiatore musicale*, XII, 2, 2005, pp. 339-387.

perare: nemmeno i trascinanti cori risorgimentali erano riusciti ad abbatterlo. Ma si potrebbe avanzare un'ulteriore ipotesi, tanto intrigante quanto difficile da suffragare con tangibili evidenze documentarie: che non siano stati proprio la forza della musica e il suo potere di agitare le folle a rendere diffidente nei suoi confronti il nuovo governo nazionale? Non era passato molto tempo da quando Giuseppe Mazzini aveva dato alle stampe la sua *Filosofia della musica*,[32] in cui poneva in primo piano il carattere messianico, palingenetico di quest'arte, capace di dischiudere nuovi orizzonti alle giovani generazioni, di far immaginare un futuro diverso. Come dire, una rivoluzione c'era stata, e una nuova epoca era già venuta: perché rischiare di averne un'altra?

Così, i canti studiati a scuola negli anni dell'Unità sono testo senza suono, parole senza musica. Ancora oggi, il nostro inno nazionale è, per tutti, l'inno di Mameli, che ne scrisse i versi. Michele Novaro, autore della musica, riposa (di)sconosciuto alla sua ombra. In linea con il suo tradizionale logocentrismo, la cultura pedagogica italiana concepì il processo di formazione dell'identità nazionale quale paradigma da costruirsi attraverso la lingua e i testi scritti; le storie esemplari in senso morale, militare, cavalleresco, politico; i modelli dei santi, degli artisti e degli eroi. Della musica, linguaggio non verbale, si fece volentieri a meno.[33] Soltanto nel 1888, con i programmi ministeriali elaborati da Aristide Gabelli, insigne esponente del pensiero pedagogico positivista, membro del Consiglio superiore della Pubblica Istruzione,[34] ci fu un'apertura verso l'educazione musicale. Non furono tut-

[32] La prima edizione del saggio fu pubblicata nella rivista *L'italiano. Foglio letterario* (Parigi, 1836).

[33] Una nota a margine, per ben trattare il presente: dalla storia impariamo che per fare breccia, per aprire la strada alla musica nel nostro sistema formativo, per trovare consonanza con le discipline già presenti nel curricolo e con le tradizioni pedagogiche italiane, è assolutamente necessario affermare l'idea che la musica non è soltanto esercizio sonoro, ma anche cultura che passa attraverso la verbalizzazione, sapere che necessita di comprensione e concettualizzazione.

[34] Su Aristide Gabelli si veda , tra gli altri, F. V. Lombardi, *Aristide Gabelli*, Brescia, La Scuola, 1973 (terza ed. aggiornata).

tavia le qualità patriottiche del canto corale, ma l'autorità di Aristotele a costituire il presupposto per una maggiore considerazione della musica nella scuola: «la musica non va praticata per un unico tipo di beneficio che da essa può derivare, ma per usi molteplici poiché può servire per l'educazione, per procurare la catarsi e in terzo luogo, per il riposo, il sollevamento dell'animo e la sospensione delle fatiche».[35] Inoltre, com'è noto, Aristotele predicava che il ruolo della musica nel sistema formativo non fosse quello di disciplina professionalizzante: i suoi cultori non dovevano essere trasformati in manovali volgari e solo i giovani potevano praticarla, per poi da vecchi saperne giudicare. Sulla scia di Aristotele, Gabelli prospetta la possibile virilità del diletto musicale (forse in polemica con la concezione della musica quale arte "femminea" di cui si diceva sopra), invitando a considerare i possibili effetti positivi della musica in senso morale e sociale, probabilmente per difenderla da chi la riteneva un'arte priva di qualsiasi utilità pratica:

> Non è poi necessario far parola del partito, che il maestro deve saper trarre dalla ginnastica e dal canto corale, due esercizi aggiunti alla scuola, non ha molto, appunto in riguardo alla salute, e che soprattutto dall'intendimento di conferire a questa devono essere regolati. Non hanno infatti un fine di ornamento o di lusso, né meno ancora un fine tecnico, talché servano a fare dei saltatori, o dei cantanti, ma giovano mirabilmente come sollievo dell'occupazione mentale, sviluppano gli organi della respirazione e danno vigore, e quindi sicurezza e leggiadria di movimenti, al corpo; cose per verità che si sanno e si ripetono da tutti, ma nondimeno non produssero fra noi fino a qui l'effetto, che la ginnastica e il canto fossero tenuti nelle scuole in tutto il conto che meritano e si eseguissero dovunque regolarmente, con puntualità ed esattezza. Né si vede che entrassero nei costumi e nella vita, rallegrando le feste e i convegni pubblici e associando i giovani in sani e allegri esercizi, come avviene presso altre nazioni, imitatrici degli antichi, più studiose e sollecite di noi, che pure ce ne vantiamo eredi. Il sentimento della forte personalità individuale dev'essere congiunto con quello della collettiva, e il ve-

[35] *Politica*, VIII, 1342b.

> der gli uomini unificati in una volontà che ne costituisce un tutto operosamente concorde a un fine, non è privo d'un certo diletto virile e di utilità.[36]

Con Gabelli prende dunque avvio un processo di legittimazione della disciplina che condurrà a una sia pur minima presenza ufficiale nei programmi scolastici, sancita dalla riforma di Giovanni Gentile nel 1923. La trattazione di questo percorso esula dai limiti cronologici del presente contributo,[37] per cui ne ricordiamo soltanto i punti di approdo, vale a dire gli articoli relativi al Capo V e al Capo VII della legge Gentile, che istituzionalizzano l'insegnamento della musica rispettivamente nell'istruzione magistrale e nei licei femminili:

> Capo V - Dell'istruzione magistrale.
>
> Art. 53 - L'istruzione magistrale ha per fine di preparare gli insegnanti delle scuole elementari. È impartita negli istituti magistrali. L'istituto magistrale è di sette anni: i primi quattro costituiscono il corso inferiore, gli altri tre quello superiore.
>
> Art. 54 - Nel corso inferiore si insegnano: lingua italiana, lingua latina, dal secondo anno storia e geografia; matematica; una lingua straniera; disegno; elementi di musica e canto corale; studio di uno strumento musicale.
>
> Art. 55 - Nel corso superiore si insegnano: lingua e lettere italiane; lingua e lettere latine e storia; filosofia e pedagogia; matematica e fisica; scienze naturali, geografia ed igiene; disegno; elementi di musica e canto corale; studio di uno strumento musicale.

[36] *Istruzioni e programmi didattici per le scuole elementari del Regno*, in «*Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia*», 24 ottobre 1888, n. 251, p. 5171.

[37] Dell'argomento si sono occupati Casadei Turroni Monti, nel citato articolo *La musica 'senza sapere'*, e Anna Scalfaro e Nicola Badolato, in una relazione dal titolo *L'educazione musicale nella Scuola italiana dall'Unità a oggi,* letta al recente XIX Congresso della Società Internazionale di Musicologia (*Musics, Cultures, Identities*, Roma, 1-7 luglio 2012), nell'àmbito della sessione di studio *La trasmissione del sapere musicale e la costruzione della cittadinanza europea*, coordinata da G. La Face e L. Bianconi. Gli atti della sessione sono in preparazione per la rivista on-line *Musica Docta* (musicadocta.unibo.it).

[...]

Capo VII - Dei licei femminili.

Art. 65 - I licei femminili hanno per fine di impartire un complemento di cultura generale alle giovinette che non aspirano né agli studi superiori né al conseguimento di un diploma professionale.

Art. 66 - II liceo femminile è di tre anni. Ogni liceo femminile non può avere più di due corsi completi. È vietata la formazione di classi aggiunte oltre i corsi completi.

Art. 67 - Nel liceo femminile si insegnano: lingua e letteratura italiana e latina, storia e geografia, filosofia, diritto ed economia politica: due lingue straniere, delle quali una obbligatoria e l'altra facoltativa; storia dell'arte; disegno; lavori femminili ed economia domestica; musica e canto; uno strumento musicale; danza.

All'epoca di Cavour, tra stato sabaudo e unità nazionale, la storia della musica nel sistema formativo è, invece, storia di un'assenza. L'idea di nazione promossa tra i banchi fu infatti sorda al fascino del suono, tanto che l'Italia della scuola nasce Stato senza musica. Qual è, in definitiva, ancora oggi.

Abstract

Italy is the birthplace of various celebrated musicians and composers. However, the Italian education system, from the period before the unification of Italy, up until the modern republic, was always extremely deficient in regard to people's musical education, if we understand this as simply an enrichment to the so-called cultural education of the individual, and not as a professional discipline. The official school curriculum, from primary school to secondary school effectively marginalised, if not wholly ignored, musical education. On one hand, this contribution seeks to identify the reasons behind this 'strange' phenomenon, and on the other, to illustrate the subsequent position that music held in schools during the era of Cavour, from the Savoy state to the unification of Italy.

Echi risorgimentali nella scuola violoncellistica di Napoli[1]

Enrica Donisi

> I comizi elettorali stanno per riunirsi dall'Alpi all'Etna. Da essi dipende non la sorte del ministero, ma bensì il fato dell'Italia. Guai a noi se dalle loro operazioni fosse per riuscire una Camera in cui prevalessero le opinioni superlative, le idee avventate, i propositi rivoluzionari. L'opera mirabile del nostro risorgimento, vicina a compiersi, [si] rovinerebbe e forse per secoli [...].[2]

Così Camillo Benso Conte di Cavour invita Giuseppe Verdi ad entrare nel primo Parlamento italiano. I timori sono fondati. I propositi rivoluzionari ci sono e coinvolgono la musica, sin da molti anni addietro. L'intreccio fra la musica e i moti rivoluzionari è ancora inesplorato. I documenti sono difficili da reperire perché la censura pesava sulle teste dei cospiratori con un'oppressione inusitata.

In questo studio mi propongo di mettere in luce alcune circostanze in cui il legame fra le battaglie risorgimentali e la musica si esprime attraverso le riunioni clandestine organizzate dai musicisti e dai mecenati, ma anche attraverso la musica stessa; elemento, quest'ultimo, non trascurabile dato che quest'arte diventa espressione di stati d'animo collettivi. In questa pro-

[1] Ringrazio gli eredi di Paolo Rotondo per avermi permesso di consultare il loro archivio privato e per avermi autorizzato a pubblicare l'autografo inedito di Rossini e le lettere di Bottesini e di Martucci, riportati nell'Appendice I.

[2] Cavour fa appello a Giuseppe Verdi nella lettera perché: «[Verdi] contribuirà al decoro del Parlamento [...] darà credito al gran partito nazionale, che vuole costituire la nazione sulle solide basi della libertà e dell'ordine: ne imporrà ai nostri immaginosi colleghi della parte meridionale d'Italia, suscettibili di subire l'influenza del genio artistico più assai di noi abitatori della fredda valle del Po. [...] E io mi fo dovere rivolgermi direttamente alla SV [...] onde animarla a volere accettare il mandato», C. B. di Cavour, *Autoritratto Lettere, diari, scritti e discorsi* a cura di Adriano Viarengo, Milano, Bur Rizzoli, 2010, pp. 400-401. Per quanto concerne i rapporti fra Verdi e Cavour cfr. V. M., *Spigolature*, «L'Arte pianistica», a. XII, nn. 8-9, agosto-settembre 1925, p. 8.

spettiva intendo indagare su alcuni esponenti della Scuola violoncellistica di Napoli, oggi quasi dimenticati, ma di elevata qualità artistica.

1. La Scuola violoncellistica di Napoli

Molti fautori del Risorgimento hanno riparato all'estero per sfuggire alla cattura ed al carcere, fra questi Emanuele (o Emmanuele) Krakamp, flautista e compositore. In maniera diversa hanno sostenuto la causa italiana Salvatore Pappalardo, violoncellista, e alcuni membri della famiglia Rotondo, della quale faceva parte Paolo, allievo di Pappalardo. Sono nomi legati alla Scuola violoncellistica di Napoli, oggetto di questo studio. Per semplicità espositiva inizierò con alcune notizie sul caposcuola, Gaetano Ciandelli. Proseguirò sull'attività professionale di Pappalardo e di Rotondo, all'insegnamento degli stessi risale la prima formazione artistica di Giuseppe Martucci. Mi soffermerò brevemente su alcuni aspetti che riguardano Krakamp. Seguiranno alcune notizie più generali e le conclusioni.

All'alba dell'Unità d'Italia si costituiscono alcune formazioni cameristiche: le Società del Quartetto. La prima nasce a Firenze nel 1861,[3] conquistando presto fama europea.[4] La seconda a Napoli nel 1862, seguìta dopo qualche mese dalla Società del Quartetto di Milano.[5] A Bologna nascerà soltanto nel 1869.

La Società del Quartetto di Napoli viene inaugurata il 14 settembre 1862 nella Sala di Monteoliveto. Krakamp, il fondatore, l'aveva ideata sin dal 1856, quando era in esilio, ma può istituirla solo dopo il suo rientro in patria, avvenuto a seguito dell'Unità d'Italia.[6] Per l'inaugurazione è pre-

[3] *4° Mattinata Musicale della Società del Quartetto*, «Gazzetta musicale di Napoli» a. X, n. 52, 21 dicembre 1862, p. 207.
[4] *Miscellanea*, «Gazzetta musicale di Napoli» a. XI, n. 36, 20 settembre 1863, p. 146.
[5] *Società del Quartetto*, «Gazzetta musicale di Napoli» a. XI, n. 36, 20 settembre 1863, p. 146.
[6] Lettera di Krakamp indirizzata al Cav. De Novellis, Presidente del Collegio di musica S. Pietro a Majella, datata Napoli 21 agosto 1872, Archivio del Conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli, cart. 87-9-B.

visto un concerto di Giovanni Bottesini con Ciandelli, il quale, avendo rinunciato a causa di un malore, è sostituito da un suo allievo, Alberto Boubèe.[7] Quest'ultimo intrattiene rapporti amichevoli ed artistici con Bottesini, come è evidente dalla lettera datata Parigi 16 maggio 1865.[8] La Società del Quartetto assume un rilievo particolare, nonostante la sua breve vita, perché i suoi esponenti svolgeranno un ruolo di primo piano nella musica a Napoli e non solo. Dopo poco più di un anno la Società si scioglie.[9] Le attività musicali passano nel 1863 al neonato Circolo Bonamici,[10] nel 1878 alla ricostituita Società del Quartetto e nel 1880 alla sua diretta discendente, la Società Orchestrale (queste ultime due dirette da Martucci).[11] Ma esse non sono le uniche formazioni attive nella seconda metà dell'Ottocento a Napoli: se ne contano circa 200 tra società e circoli,[12] promosse

[7] Il programma prevede: Il *Quartetto* di Mozart; il *Quintetto* di Bottesini e il *Settimino* di Beethoven. Partecipano al concerto pure Giuseppe Porro, Giuseppe Merla, Ferdinando Pinto (M. Ruta, *Sull'inaugurazione della Società del Quartetto*, «Gazzetta musicale di Napoli», X, n. 42, 21 settembre 1862, p. 166) e Luigi Caccavajo (*Ultime notizie*, «Rossini», I, n. 19, Napoli 13 settembre 1862, p. 2). La stampa riporta solo il cognome ma dovrebbe essere quasi certamente Luigi Caccavajo, membro della Società del Quartetto, del Circolo Bonamici, della Società Orchestrale e della Società Filarmonica. In proposito si permetta di rinviare a E. Donisi, *Le Bande musicali militari dall'Unità d'Italia alla prima metà del Novecento. Le Bande delle tre Forze Armate, dei Carabinieri e della Guardia di Finanza*. Roma, Ministero della Difesa, 2012, pp. 180-182.

[8] «[...] Ho veduto qualche volta Boubée che credo sia andato a Londra. Prima che ritorni a Napoli spero rivederlo ed incaricarlo di tanti saluti per te [...]», Archivio Privato della famiglia Rotondo. Alberto Boubée nel 1867, due anni dopo la morte di Ciandelli, si trasferisce definitivamente a Londra, dove si fa apprezzare come violoncellista e professore di violoncello.

[9] M. Bignardelli, *Emanuele Krakamp*, Palermo, Accademia Filarmonica, 1991, p. 23.

[10] R. Di Benedetto, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento* in «Rivista Musicale Italiana», marzo/aprile 1971, pp. 203- 204.

[11] Augusto Zingaropoli, iscritto alla Società del Quartetto nel 1862 insieme a Paolo Rotondo e Paolo Serrao (*Ascritti alla Società del Quartetto fondata in Napoli* «Gazzetta musicale di Napoli», X, n. 35, 3 agosto 1862 p. 138) cerca di ricostituire la Società del Quartetto nel 1875 insieme a Benedetto e Tommaso Maglione. Il tentativo riuscirà solo nel 1878 (F. Perrino, *Giuseppe Martucci*, Novara, Centro Studi Martucciani, 1992, vol. I, pp. 156-157).

[12] A. Tarallo, *Ancora su circoli musicali e mecenati nella Napoli postunitaria*, in *Francesco*

in larga parte da mecenati provenienti dalla nobiltà e dall'alta borghesia, diventati essi stessi validi musicisti.

La Scuola violoncellistica di Napoli, nata tra gli anni Trenta e Quaranta, è la genesi della prima Società del Quartetto e delle diverse formazioni cameristiche attive nella seconda metà del secolo XIX. Il caposcuola è Ciandelli, l'allievo che Paganini ha avuto maggiormente a cuore e al quale impartisce alcune lezioni di violoncello e di contrappunto. Il maestro presenta il suo discepolo come un giovane di rarissimo ingegno, migliore violoncellista d'Italia e presto d'Europa. Intraprende una serie di iniziative volte ad assicurare a Ciandelli una stabilità economica e professionale e a promuoverne la fama di virtuoso violoncellista.[13] Lo raccomanda a mecenati e artisti, fra i quali all'editore Giovanni Ricordi.[14]

Tramite Paganini, Ciandelli conosce anche Lazzaro Rebizzo, segretario del suo Maestro. Personalità eclettica, quest'ultimo è un avvocato e letterato molto in vista nella sua città, Genova, dove sposa Bianca de Simoni. I coniugi Rebizzo, di ideali patriottici, sono legati da vincoli di ami-

Florimo e L'Ottocento Musicale, Atti del Convegno di Morcone, 19-21 aprile cura di R. Cafiero e M. Marino, Reggio Calabria, Jason Editrice, 1999, p. 442.

[13] F. Ruffini, *La giovinezza di Cavour* "saggio storico secondo lettere e documenti inediti", 1ª edizione Torino, Fratelli Bocca, 1912; 2ª edizione Torino, Di Modica, 1937, vol. 1, pp. 228n, 230n) ed amico e segretario di Paganini. Redasse il famoso *Registro di lettere* del violinista. (Rebizzo è citato spesso in R. Grisley, *Niccolò Paganini Epistolario 1810-1831*, Milano, Skira, 2007). Su Lazzaro Rebizzo, ma soprattutto su Ciandelli cfr. E. Donisi, *I rapporti di Nicolò Paganini con Gaetano Ciandelli e Onorio de Vito e una scuola di strumenti ad arco eccellente nell'orfanotrofio di Aversa*, in *Nicolò Paganini Diabolus in Musica*, Atti del Convegno Internazionale di studi di La Spezia 16-18 luglio 2009 edited by Andrea Barizza and Fulvia Morabito, Turnhout Brepols Publishers, 2010, pp. 419- 429, 431- 432, 434. Bianca de Simone, sensibile a problemi sociali di varia natura, negli anni a venire fonderà l'Istituto delle Peschiere per garantire un'istruzione musicale alle fanciulle. Su Cavour, i coniugi Rebizzo e Nina Giustiniani cfr. C. Cavour, *Lettere d'amore*, prefazione di G. Visconti Venosta, Torino, ILTE, 1956.

[14] Fra molti altri, Paganini si rivolge ad Alessandro Rolla (E. Neill, *Niccolò Paganini Registro*, Milano, Skira, 2006, pp. 472, 499). Così scrive a Galeazzo Fontana a Milano riferendosi a Ciandelli «L'amo assai [...] adoprandoti per lui fa conto di adoprarti per me [...] Metti Milano a soqquadro perch'ei possa fare un concertone [..] ti ripeto che dev'essere considerato un altro me stesso [...]», lettera datata Berlino, 7 Aprile 1829, Ivi, p. 42.

cizia a Cavour e a Nina Giustiniani. La loro residenza è un luogo d'incontro per patrioti e musicisti. Loro ospite è pure Saverio Mercadante.

Ritornando a Ciandelli, diversamente da altri esponenti della Scuola violoncellistica, egli non prende parte alle vicende risorgimentali, né aspira a conquistare fama, ma preferisce una vita tranquilla di studi e di insegnamento. Infatti, quando nel 1830 vince il concorso per la cattedra di violoncello nel Conservatorio di Napoli, si ritira nella sua città. Non rivelerà mai a nessuno di essere stato l'allievo prediletto di Paganini. Insegna per 30 anni nel Conservatorio di Napoli, e in altri Istituti. Oltre al violoncello, si dedica al violino, alla viola ed al contrabbasso. Raccoglie intorno a sé un nutrito gruppo di allievi che conquisteranno fama europea, quali Gaetano Braga e Domenico Laboccetta.[15] Nel corso della sua attività didattica ed artistica si conquista la stima di Bottesini e dell'ambiente colto della capitale.[16]

Ciandelli si esibisce soltanto fra un elitario gruppo di musicisti, quasi sempre per fini didattici. Negli anni Quaranta esegue concerti nelle residenze delle famiglie aristocratiche più in vista. Questi sono anni cruciali per la formazione di Pappalardo e Rotondo. Ecco come il primo, nel 1873, ricorda questi anni:

> Pria delle disavventure di famiglia ebdoriamente eseguivasi in una casa le mie opere musicali concertate sul classico genere strumentale. - Era meraviglioso da non credersi, l'accordo del Piano forte (modo equabile) che unito agli strumenti a corda di arco, formavano un tutto perfetto [..]. Un celebre suonatore di violoncello, dilettante ed antico mio allievo di contrappunto e composizione, gentilmente veniva ad eseguire in mia casa quella musica (la più gran parte composta per il gran violoncellista capo-scuola ed intimo mio amico, fu Gaetano Ciandelli) [...].[17]

[15] Un altro allievo di Ciandelli è Carlo Mercadante, trascrittore e violoncellista, autore di *Rose teatrali* "piccoli divertimenti facili ed eleganti trascritti per pianoforti a quattro mani", Milano, D. Vismara, 18... su musiche di Charles- Francois Gounod, Giacomo Meyerbeer, Giuseppe Verdi.

[16] Da Parigi Bottesini esprime il suo cordoglio a Rotondo per la morte di Ciandelli, lettera di Bottesini a Rotondo del 3 dicembre 1865, Archivio Privato della famiglia Rotondo.

[17] S. Pappalardo, *I mercoledì dell'Artista III. Lux et veritas*, «La Patria» a. XIII, n. 55, 26 febbraio 1873, p. 2.

Il dilettante a cui Pappalardo si riferisce è, con ogni probabilità, Paolo Rotondo. Dal 1846 al 1896, ogni venerdì, Rotondo organizza nella sua residenza accurati "incontri musicali" durante i quali artisti e dilettanti ascoltano ed eseguono la più scelta musica d'insieme. Durante uno di questi, Ciandelli interpreta il *3° Quintetto* Op. 35 scritto da Pappalardo, sul cui frontespizio si legge «eseguito per la prima volta in casa del dilettante Sig. Paolo Rotondo (allievo di contrappunto dell'autore). Portici la notte del 4 agosto 1846». Rotondo ha appena 19 anni.

L'anno prima, nel gennaio 1845, Ciandelli si era esibito nella residenza del Conte Oustinoff con il *2° Gran Quintetto* Op. 25 anch'esso composto da Pappalardo a Napoli nel 1843.[18] L'autore e Ciandelli suonano il violoncello; Ferdinando Pinto[19] e un Cerruti -del quale ignoriamo il nome- suonano il violino, il conte Oustinoff la viola. Verosimilmente Ciandelli è il maestro del Conte. L'ultima notizia di un concerto di Ciandelli risale al 28 febbraio 1863 per la Società del Quartetto, nella sala di Monteoliveto, che interpreta con Guglielmo Nacciarone e Pinto il *Trio* in Si bemolle minore per pianoforte, violino e violoncello di Mayseder «eseguito con rara precisione».[20] Muore nel 1865.[21]

[18] Il Conte Oustinoff è dilettante di violino e di viola, come si legge sul frontespizio del *Quintetto* Op. 25 di Pappalardo.

[19] Ferdinando Pinto ha partecipato alla Società del Quartetto sin dalla sua inaugurazione. È stato un esponente di spicco anche di altre istituzioni simili. Ha insegnato violino nell'Orfanotrofio di S. Lorenzo di Aversa, in cui erano stati docenti anche Onorio de Vito e Gaetano Ciandelli.

[20] *Gran Concerto vocale ed istrumentale dato nel 28 febbraio nella gran sala di Monteoliveto da' professori G. Bottesini e F. Pinto* in «Gazzetta musicale di Napoli», a. XI, n. 9, 8 marzo 1863, pp. 4-5. Benché sia citato solo il cognome, presumo che si tratti di Guglielmo Nacciarone. Al concerto partecipa pure Bottesini.
Ecco il repertorio:
«Rossini, Sinfonia del *Guglielmo Tell* ridotta a Sestetto da Mugnone.
Bottesini, Gran Fantasia per *contrabbasso* sull'opera *Gli Ugonotti* "eseguita per la prima volta dall'autore [...]".
Mercadante, *Romanza* nel *Bravo* detta dal Sirchia, l'autore era presente.
Mayseder, *Trio* in Si 5° min. per pianoforte, violino e violoncello.

2. Salvatore Pappalardo

Salvatore Pappalardo nasce a Catania il 21 gennaio 1817 da Ignazio e Caterina Corsaro. Inizia gli studi musicali sotto la guida del fratello, Martino, compositore.[22] Dal 1831 al 1842 è direttore dell'Orchestra del Teatro Comunale di Catania.[23] Dirige i concerti vocali e strumentali della Società della Borsa e, dal 1841, le scuole di musica dell'Ospizio di Catania, nelle quali insegna il contrappunto. Risulta anche direttore della Banda Civica di Palermo e docente di strumentazione per banda al Conservatorio di Palermo.[24] Compie diversi soggiorni a Napoli, dove perfeziona i suoi studi con Ciandelli. Benché abbia raggiunto una stabilità economica e una visibilità artistica nella sua città, nel 1842 sceglie di vivere nella Capitale bor-

Arditi, valzer *L'Ardita* cantata da Tietjens [Therese Tietjens].
Nacciarone, *Fantasia per piano sopra motivi Napoletani* [eseguita dall'autore] La composizione è molto ben condotta, ed è piena di movimento, e di fuoco. strepitose ovazione e chiamate.
Bottesini, *Duetto concertante per violino, e contrabbasso*, eseguito egregiamente dal Pinto e dall'autore, il quale fra le incredibili difficoltà poste nella parte del contrabbasso, tramutato in violoncello, e violino vi ha innestato un arpeggio che metterebbe in apprensione anche un suonatore di quest'ultimo strumento. Laonde le acclamazioni furono grandi, con chiamata ad entrambi gli artisti [...]».*Gran Concerto vocale ed istrumentale dato nel 28 febbraio nella gran sala di Monteoliveto da' professori G. Bottesini e F. Pinto* in «Gazzetta musicale di Napoli», a. XI, n. 9, 8 marzo 1863, pp. 4-5. Fu interpretato anche un *Sestetto* di Mugnone. *Ultime notizie* - Napoli, «Rossini», a. II, n. 7, Napoli 1 marzo 1863, p. 2.

[21] La morte di Ciandelli è riportata anche sulla stampa: «Gaetano Ciandelli il caposcuola del violoncello presso noi, colui che ha dato all'arte tanti insigni fra cui il Braga, spirò lunedì 7 corrente affetto da tisi polmonare», *Necrologie*, «Rossini», a. IV, N. 14, Napoli 20 Agosto 1865 p. 4.

[22] Martino Pappalardo è stato direttore d'orchestra del Teatro Comunale di Catania nel 1853-54 OPAC /SBN on line.
Ha diretto fra l'altro i *Lombardi alla prima crociata* di Verdi nella stagione 1853-54, stampato a Catania, nella tipografia del Reale Ospizio, nel 1854.

[23] S. Pappalardo, *I mercoledì dell'Artista III. Lux et veritas*, «La Patria», a. XIII, n. 41, 12 febbraio 1873, p. 1.

[24] Marino Anesa, *Dizionario della musica italiana per banda: biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 ad oggi*, Gazzani (BG), ABBM, 2004, voll. 2°, p. 719.

bonica. Conosce Krakamp, che dal 1841 è al servizio di Leopoldo Borbone, conte di Siracusa. Il Conte è flautista, compositore e patriota. Per circa vent'anni, è mecenate di vari musicisti fra i quali Rotondo. Dal 1844 anche Pappalardo diventa un suo protetto e succede a Pietro Raimondi, morto nel 1854, come suo Compositore di Camera. Mantiene questo incarico fino alla morte del Borbone, avvenuta nel dicembre del 1860.[25]

Nel 1861, a causa di alcuni dissesti finanziari, Pappalardo è costretto ad accettare l'insegnamento di composizione nelle scuole di musica dell'Albergo dei Poveri, delle quali diventa vicedirettore nel 1867. Dall'anno successivo dirige le scuole di musica nell'Ospizio dei ciechi, il S. Giuseppe a Chiaia.[26] All'attività didattica e compositiva affianca il lavoro di critico musicale. Scrive per un brevissimo periodo su «La Patria». Muore il 9 febbraio 1884. Fra i suoi allievi risultano Beniamino Cesi[27] e Pietro Platanìa.[28]

La copiosa produzione di Pappalardo, che va dal 1826 al 1883, comprende musica da salotto, musica sacra, opere teatrali, composizioni vocali. Il primo lavoro è un'operetta teatrale in un atto, scritto a nove anni, che l'autore ha distrutto perché non ne era soddisfatto.[29] L'ultimo è l'Op. 105, l'*Ingenua*, scrit-

[25] Sui frontespizi dei seguenti lavori di Pappalardo si legge che egli era Compositore di Camera del Conte di Siracusa: *1° Quartetto* Op. 4, composto in Calabria nel 1828, stampato a Napoli e dedicato al Conte di Siracusa nel 1844; *Tre Trii per due violini e violoncello* Op. 12; *Ouvertura militare* Op. 54 «composta espressamente per ordine SARM Conte di Siracusa Don Leopoldo Borbone» ed eseguita durante la quaresima nel Teatro di Corte di Siracusa nel 1857; *Mirinda*, su testo anonimo, rappresentata al Teatro S. Carlo nell'inverno del 1860 e pubblicata a Napoli per i tipi dello Stabilimento Tipografico del Cosmopolita nel 1860. Molti anni dopo, nel 1873, Pappalardo inserisce nella *Mirinda* la *Fantasia* Op. 83, MS, sul cui frontespizio si legge «composta espressamente per Paolo Rotondo»; *Gustavo Wasa*, opera seria su testo di Angelo Tiby e Giovanni Orrico, MS.

[26] *Catalogo di tutte le opere di S. Pappalardo*, Napoli, Tipografia di Giuseppe Carluccio, 1869, p. 1 (d'ora in poi solo *Catalogo*).

[27] *Beniamino Cesi*, «Gazzetta musicale di Milano», a. XL, n. 7, 15 febbraio 1885, p. 63.

[28] C. Ambìveri, *Operisti minori dell'Ottocento Italiano*, Roma, Gremese, 1998, p. 121.

[29] *Catalogo*, cit., p. 6. Sebbene sul frontespizio si legga che il *Catalogo* comprende tutti i lavori di Pappalardo fino al 1868 incluso, tuttavia non è inserito *Il vero amore*, che si trova nella stessa raccolta di *Joli* Op. 56, Napoli, Privilegiato Stabilimento Partenopeo, T. Cottrau, [1856 circa].

to a Napoli pochi mesi prima della morte e lasciato incompiuto. Molte composizioni sono inedite. In questa sede limiterò l'indagine alle musiche patriottiche e a quelle composte negli anni della nascita del sodalizio con Krakamp, Rotondo e il Conte di Siracusa, anni cruciali del Risorgimento.[30]

Il *1° Quartetto* Op. 4 in Do, composto in Calabria nel 1828, è stampato a Napoli nel 1844 per i tipi di Vincenzo Cataneo e dedicato al Conte di Siracusa. Sarà interpretato il 5 ottobre 1862 durante una "mattinata" della Società del Quartetto di Firenze e riceverà apprezzamenti molto positivi dalla stampa cittadina.[31] Il *2° Quintetto* Op. 25 è stato composto nel 1843 e, come innanzi ricordato, eseguito nel gennaio 1845 in casa del Conte Oustinoff con la partecipazione di Ciandelli. Il *3° Quintetto* Op. 35 del 1846 (richiamato in precedenza) e il *Doppio Quartetto per quattro violini, due viole e due violoncelli* Op. 69 del 1868 sono interpretati nella residenza di Rotondo.[32] Del *Doppio Quartetto* «drammatico il primo, romantico il secondo in pari tempo», datato luglio 1868,[33] fa cenno lo stesso autore, con alcune significative riflessioni sulla musica strumentale:

> [...] S'intende per classica istrumentale quella musica dove all'infuori del concetto, della forma condotta speciale e stile eminentemente fiorito severamente, così detto, per non potersi usare mai il semplice Contrappunto ma dal doppio in avanti; altrimenti non si potranno scrivere più di quattro parti reali; mentre come si farebbe per cinque o sei?- E nel mio doppio quartetto Op. 69 che ve ne sono otto?!-

[30] L'elenco completo delle musiche di Pappalardo è in E. Donisi, *La Scuola violoncellistica di Gaetano Ciandelli in Italia ed all'estero*, in corso di stampa.

[31] «Il 5 ottobre scorso ebbe luogo in Firenze la 10ª mattinata dell'anno sociale di quella Società del *Quartetto*, che riuscì brillantissima.- si eseguirono il *Quartetto* in Fa, Op. 18, il famoso *Settimetto* [sigh!] di Beethoven, ed il *Quartetto* in Do del nostro Pappalardo.- Cotesta riunione di pezzi ci anima a fare verso del Pappalardo i nostri sinceri congratulamenti, giacché quel suo *Quartetto* in Do, ch'è la sua prima composizione in tal genere, ha sostenuto il confronto immediato delle due opere suindicate del celebre compositore alemanno [...]», *Miscellanea* «Gazzetta musicale di Napoli», a. X, n. 46, 2 novembre 1862, p. 183.

[32] Il *Doppio Quartetto* Op. 69 scritto nel 1868, è stato «eseguito in casa del dilettante, celebre suonatore di violoncello Sig. Paolo Rotondo, Settembre 1868».

[33] Come risulta dal frontespizio.

> Oltre di ciò un più terribile intoppo esiste nella notazione, quale deve essere fluida, scorrevole, con proprietà di stile e purezza di lingua; avvegnacchè succede facilissimo confondere la situazione armonica orchestrale o sinfonica con quella più nobile e più elevata del quartetto da stanza: a parte poi dei pensieri (che molti scrittori per sbaglio o non curanza) confondono con quelli vocali da teatro. = Chi dei compositori in questo difficilissimo genere ha vero genio,oltre del lavoro classico pel suo congegno, diventerà poi tale per gli effetti sublimi, che in qualunque tempo sempre saranno il vero bello, ad onta degli anni molti che scorreranno. Come p. e. dopo un secolo e mezzo il nostro Boccherini, e l'Haydn e Mozart dopo circa cento anni.[34]

Diversi pezzi di Pappalardo sono eseguiti per la prima volta durante i concerti organizzati dalla Società del Quartetto. L'8 dicembre 1862 Ferdinando Pinto, primo violino, Paolo Boubée, secondo violino, Porro, viola, e Alberto Boubée, violoncello, eseguono il *4° Quartetto* in Si min. Op. 18,[35] che riscuote ampi consensi.[36] Con particolare riguardo a Pappalardo, sulla stampa così si scrive:

> [...] Il programma annunziava tre pezzi de' più famosi, fra i quali uno apparteneva ad un nostro concittadino, meritamente stimato nell'arte una capacità da stare a fianco agli antichi capiscuola di tal genere di musica. Né ciò è opinione della classe artistica napoletana, anche la Società del Quartetto di Firenze, la prima nata in Italia ed ornata d'intelligenze musicali rispettabilissime, stimò degna, in una sua *mattinata*, la riunione della musica di colui a quello del *Beethoven*; ed arroghi, lo che torna a sommo onore del nostro artista, che quella *società* non isdegnò di mettere anche la prima sua composizione, (che ordinariamente in ogni branca dell'arte si tiene come la più debole) al confronto di altre scritte dal mentova-

[34] S. Pappalardo, *I mercoledì dell'Artista III. Lux et veritas*, «La Patria», a. XIII, n. 55, 26 febbraio 1873, pp. 1-2. Il *Quartetto* è pubblicato a Milano, per i tipi di Giovanni Ricordi, intorno al 1848.
[35] S. Pappalardo, *4° Quartetto*, Milano, Giovanni Ricordi, 1851.
[36] Krakamp elogia l'autore e gli esecutori per "l'esito brillante" del concerto in una lettera pubblicata sulla «Gazzetta musicale di Napoli», a. X, n. 52, 21 dicembre 1862, p. 207.

> to autore nel pieno possesso delle cognizioni inerenti a tal compito ed acquisite in forza di lungo tirocinio.
> I tre pezzi [...] trassero il pubblico ad applausi sentiti e generali. Il Quartetto di Pappalardo è opera improntata di originalità tutta propria; la quale ha un carattere che rivela una individualità musicale del nostro tempo, da non potersi confondere (è nostro parere) mai col passato e coll'avvenire; e quest'individualità emerge, secondo noi, dal suo stile; poiché il Pappalardo non scrive il quartetto nello stile del quartetto, sibbene scrive il quartetto nel stile suo, val dire sotto l'egida di un corredo di musicali cognizioni (da pochissimi posseduto) contemperato al sentimento dell'anima propria. Né ciò è solo per il quartetto: tutta la musica di Pappalardo è così, la teatrale, la chiesastica, quella da camera, la vocale, la strumentale, la traduzione, anzi nel proposito per citarne, benché piccolo un esempio fra tanti, invitiamo il lettore ad osservare alcuni recentissimi pezzi scritti per pianoforte... sissignore per pianoforte sulla *Forza del destino* presso lo *Stabilimento Partenopeo*; ne' quali senza che le melodie del VERDI ne scapitassero, la forma, l'impronta, il torno del pezzo è del Pappalardo. [...] Il suo quartetto, difficile quanto mai piacque agl'intelligenti, val dire al pubblico intero della sala, che volle salutare direttamente l'autore, chiamandolo fra caldi applausi [...].[37]

Alla luce del successo ottenuto con il *Quartetto* Op. 18, Krakamp, pubblicamente, chiede a Pappalardo di scriverne un altro per la Società del Quartetto. L'autore, impegnato in un diverso lavoro musicale, gli offre il *4° Quartetto* in Do minore Op. 45, inedito e mai eseguito prima.[38]

Probabilmente la trascrizione a cui Pappalardo fa riferimento nel brano sopra riprodotto è la raccolta delle *Sei Fantasie per pianoforte* sull'opera

[37] Ibidem.

[38] «Trovandomi al momento occupato ad un lavoro molto interessante, non posso accettare l'invito di comporre espressamente un quartetto per la sua Società; però ne ho due inediti, uno dei quali è in corso di stampa, e non potrà aversi se non sarà terminato, e l'altro sta in mio potere, cioè il 4° *Quartetto* (drammatico) in Do Minore Op. 45 che da questo punto lo metto a sua disposizione». Ibidem.
Nella Società del *Quartetto* il 14 dicembre 1862 viene eseguito il Quartetto Op. 18 di Pappalardo, cfr. M. Bignardelli, *Emanuele Krakamp*, cit., p. 17.

La forza del destino di Verdi.[39] L'autore ha trascritto anche il *Duetto per pianoforte e violino*; *per flauto e pianoforte*; *per clarinetto e pianoforte*; *per violoncello e pianoforte*; e il *Trio per violino, violoncello e pianoforte* sul *Ballo in Maschera* di Verdi. Il suo *Quartetto* sul *Macbeth*, scritto il 2 luglio 1847, sarà eseguito molti anni dopo, il 3 maggio 1863, da Cesi, i fratelli Boubée e Krakamp, nella sede della Società del Quartetto.[40] Pappalardo accoglie, fra i suoi artisti preferiti, Verdi e Rossini e intraprende una accesa polemica antiwagneriana:

> La mia scuola, la quale è fondata sulla semplicità armonica, unita alla severità contrappuntistica [è agli antipodi di quella di Wagner]. Vi è la immensa differenza, come naturalmente passar debba, da un teutonico ad un siciliano compatriota di Bellini! - Altri credono in buona fede e lo assicurano con fermezza che il Wagner avesse una scuola. -Rispondo a costoro.= No!! - questo scrittore non ha scuola!! Né può chiamarsi tale quando per risultato produce quella razza di frutti aspri, selvaggi e velenosi!!! [....].[41]

Negli anni Cinquanta Pappalardo dedica una melodia per violoncello e pianoforte, *Il primo amore* inserito in *Tre Melodie senza parole* per violino (o violoncello) e pianoforte Op. 20, a Domenico Rotondo, probabilmente il medico al quale Paganini aveva chiesto «notizie degli amici di Napoli» ma soprattutto di Ciandelli[42] e forse avo di Rotondo. Per sco-

[39] *Fiori melodici*, Napoli, Cottrau, [1862?]. La recensione è in *Fiori melodici*, «Gazzetta musicale di Napoli», XI, n. 18, 17 maggio 1863, p. 71.

[40] I fratelli Boubée sono Alberto e Paolo Boubée, quest'ultimo è un violinista.
Il concerto comprende, fra l'altro, una *Fantasia per pianoforte* sulla *Lucrezia Borgia* di Sigismund Thalberg eseguita da Cesi, una *Polonesi* per flauto sui *Vespri siciliani* trascritta ed eseguita da Krakamp e una *Fantasia per contrabbasso* di Bottesini eseguita dall'autore che viene richiamato cinque volte nella sala, *Società del Quartetto* domenica 3 maggio 1863, «Rossini», II, n. 14, 7 maggio 1863, p. 2.

[41] S. Pappalardo, *I mercoledì dell'Artista III. Lux et veritas*, «La Patria», a. XIII, n. 48, 19 febbraio 1873, p. 1.

[42] Lettera di Paganini a Domenico Rotondo, Berlino il 27 febbraio 1829, R. Grisley, *Niccolò Paganini*, cit., p. 459.

pi didattici Pappalardo scrive il *Vertice del Parnaso. Bassi per lo studio dell'alta composizione* Op. 86, datato 26 settembre 1878.[43]

Pappalardo vive nel pieno clima risorgimentale. Ne è coinvolto e vuole esprimere con le sue musiche i sentimenti patriottici. Spesso le musiche sono accompagnate da precisi riferimenti storici. Di seguito alcuni esempi.

L'Op. 66 è una raccolta di *Tre melodie senza parole per violoncello e pianoforte*, di carattere politico-risorgimentale, scritte nel 1860 ma pubblicate a Napoli per i tipi di Federico Girard e C.°, dopo il 1874. La prima è *Il volontario del 1860* (scena drammatica alle falde dell'Etna), dedicata a Paolo Rotondo. Interessanti sono le indicazioni espressive: "con anima", "con ansia", "imitando il tamburo". La seconda, *La Bajadera*, è una "ballata orientale" dedicata a Federico Raffaele, un musicista dilettante.[44] La terza, *Sulla tomba di Cavour* è un "canto elegiaco" dedicato a Rosario Raffaele, anch'egli musicista dilettante. Il fatto che la prima sia stata dedicata a Rotondo, la cui famiglia è coinvolta nella causa italiana, come preciserò più avanti, e le didascalie delle tre melodie ci fanno supporre che anche i due Raffaele, probabilmente membri della stessa famiglia, abbiano partecipato attivamente alle lotte risorgimentali.

L'Op. 17, *Italia*, (già il titolo è eloquente) pubblicata a Milano per i tipi di Giovanni Ricordi, intorno al 1848, è una raccolta di tre melodie senza parole per violoncello e pianoforte: *La Preghiera*, dedicata a Giorgio Pagan, *La Profezia* "canto sacerdotale" e *La Gioja*. Forse Pappalardo aveva una predilezione per queste composizioni perché sul Catalogo si legge «cedo la Proprietà per la partitura di questo eccezionale lavoro». Nello stesso periodo pubblica, per i tipi di Giovanni Ricordi, altri due pezzi: il *Pièce fantasque ed allégorique* sul *Macbeth* di Verdi Op. 8 e lo *Scherzo* Op. 16.[45] En-

[43] *Il Vertice del Parnaso* fa parte del *Gran Quintetto per due violini, due viole e violoncello* op. 81.
[44] Laboccetta dedica a Federico Raffaele: *Notte del 24 dicembre* "andante per quattro violoncelli", datato Siviglia 24 ottobre 1855, MS; *Dodici romanze per violoncello* con accompagnamento per pianoforte del 1855 e *Cosetta per violoncello* e pianoforte, autografo datata S. Giorgio a Cremano 30 marzo 1876, MS. Raffaele Giannetti gli dedica una *Romanza per violoncello* MS, e Mercadante *Lo zampognaro napolitano fantasia a grand'orchestra*, datata Napoli -Giugno 1841 e stampata a Milano, per i tipi di Francesco Lucca, intorno al 1842.

trambi sono stati pubblicati prima di *Italia*, come attesta la numerazione. Si evince che negli anni tumultuosi del 1848 fra i due artisti -Pappalardo e Ricordi- si sia instaurata una collaborazione e un'amicizia consolidata dai comuni ideali patriottici e dal sodalizio che entrambi hanno con Krakamp, che in questi anni partecipa in prima persona alle battaglie risorgimentali. Pappalardo e molti esponenti della Scuola violoncellistica pubblicheranno ancora per i tipi di Ricordi. Alla morte dell'editore, Pappalardo scriverà *Un pensiero sulla tomba di Giovanni Ricordi*.[46]

Il *Gran Quintetto Politico - Italiano per due violini, due viole e violoncello* Op. 81, l'unico eseguito ai giorni nostri, ha una forte componente risorgimentale.[47] Ecco le indicazioni dei tre movimenti:

Lugubre Maestoso
Allegro assai
Andante maestoso assai

Ecco le didascalie sulla partitura:

Pregi e difetti dell'assolutismo
Condanna a morte dell'assolutismo
Costituzione!!! È sinonimo di confusione
Il Petrolio!!! - Sue Conseguenze!

Nel *Gran Quintetto* Op. 81 sono inseriti il *Canticum Simeonis – Nunc dimittis – Gran Corale alla Palestrina* Op. 17 e il *Gran Duetto per 2 violini* Op. 84, datato Napoli 2 dicembre 1877. Quest'ultimo consta di tre movimenti:

[45] S. Pappalardo, *Pièce fantasque ed alleghorique*: Trio pour violon (ou flûte), alto et violoncelle sur *Macbeth* di Verdi, Milano, Giovanni Ricordi circa 1847; Scherzo per 2 vlc, Milano, Giovanni Ricordi, circa 1848.
[46] Romanza senza parole per pianoforte, Op. 24 Milano, Tito di Gio. Ricordi [circa 1853].

Allegro Moderato
Adagio Religioso
Allegro alla Militare

Sul frontespizio della *Questura militare* Op. 54, detta anche *Guerriera* e scritta nell'agosto 1859, si legge «L'Esercito Italiano in marcia per la battaglia di Palestro» e sul frontespizio della Sinfonia (Ouverture), sempre dell'Op. 54, MS, «Concetto della Sinfonia: Un esercito in marcia che va a incontrare il nemico per battersi». In alto a destra invece "«E tutto si muove Galileo Galilei. Quindi un'intera misura del movimento presto equivale ad un quarto dell'andantino ¾. Lo stesso movimento al ritorno del primo».[48] L' Op. 55 è la *Questura istorica* «la Sicilia del 1860», la cui *Overtura Istorica*, «a movimento di valzer», per grande orchestra è in La bemolle.

Il trionfo del Campidoglio è una polka per pianoforte dedicata a Edoardo Pancrazi; *Venezia!!!* un «canto patriottico in dialetto napolitano» per coro, tenori e bassi con accompagnamento di pianoforte e *La Sensa a Venezia* Op. 73, canto patriottico coro a due voci soprani e contralti o tenori e bassi, poesia di Francesco Dall'Ongaro, maggio 1866, entrambi persi. L'*Inno Guerriero al Re d'Italia* per coro all'unisono con accompagnamento di pianoforte, su versi di Angelo Brofferio è stato scritto nel maggio 1866 e pubblicato a Napoli per i tipi di T. Cottrau, probabilmente nel 1866. Qualche tempo prima Pappalardo aveva composto il *I Gran Doppio Quartetto* Op. 69 per quattro violini, due viole e due violoncelli drammatico il primo, romantico il secondo in pari tempo. Il brano è formato da due quartetti posti in partitura l'uno sull'altro da eseguirsi contemporaneamente divisi in cinque parti intitolate. Nelle prime due parti i quartetti hanno titoli differenti:

[47] S. Lambiase, *Lo spartito ritrovato*, Corriere del Mezzogiorno inserto de «Il Corriere della Sera», 3 aprile 2011, p. 15.
[48] Pappalardo ha trascritto per pianoforte a quattro mani questa *Ouverture* per le figlie, Martina ed Emilia, pianiste, insieme con altri pezzi tratti da *Atrabilare*, come si legge dal frontespizio della trascrizione, MS.

1 La Sala del Castello (1° Quartetto) e La Festa del villaggio (2° Quartetto).
2 La prigioniera (1° Quartetto) e La Serenata (2° Quartetto)
3 Il Torneo
4 La Tenda del Guerriero
5 La Sommossa

La Polonia è un quartetto per due violini, viola e violoncello in Si bemolle, composto a Napoli nel 1845 e dedicato a Camillo Paternò Castello. Ciascuno dei quattro movimenti ha un titolo:

Il Comitato Nazionale in grave discussione
Il Popolo nel maggior tempio
I Contadini in giorno festivo
Il Ritrovo Generale

Inoltre vanno segnalati la *Gran marcia Trionfale* per pianoforte a quattro mani, il *Gran Duetto Istorico e militare* composto per due violoncelli concertanti e *La Battagliera* in Mi bemolle maggiore, Op. 90 del 1882, la cui Sinfonia si articola in tre movimenti:

Accampamento
Il Bivacco
La notte che precede la battaglia.

3. Paolo Rotondo

Paolo Rotondo, nato a Molfetta nel 1827, proviene da una famiglia titolare di una ditta di esportazione di cereali. Uno dei suoi fratelli, Beniamino (Molfetta, Bari 1823- Napoli 1910), fervente patriota, diventa cassiere di un Comitato promotore dell'arruolamento dei garibaldini. Scoperto dalla polizia austriaca, viene arrestato. Trascorre un lungo periodo da prigioniero, subendo gravi disagi. Dopo diverso tempo gli viene concessa la grazia. Riconquistata la libertà, si trasferisce a Napoli con il gio-

vane Paolo e un altro fratello. Nella Capitale borbonica i primi due diventano mecenati di pittori, scultori e musicisti.[49]

A Napoli, Paolo diventa consigliere della Camera di Commercio. Probabilmente sin dai primi tempi del suo arrivo in questa città entra a far parte dell'ambiente che fa capo a Ciandelli. La sua prima composizione, il *Capriccio* per violoncello con accompagnamento di pianoforte Op. 1, dedicata al padre Francesco, dovrebbe risalire al 1847 o poco prima.[50] Nel settembre del 1847 scrive uno *Studio d'armonia* restato manoscritto. In questi anni Pappalardo e Rotondo sono istruiti da Ciandelli. Le poche altre composizioni che ci restano di Rotondo sono cinque *Fantasie*, scritte molti anni dopo: la *1ª* (composta nel novembre 1870) la *2ª*, la *3ª* e la *4ª Fantasia* sul *Faust* di Gounod, la *5ª* sul *Don Giovanni* di Mozart. Inedite, tutte sono state scritte per violoncello, flauto, tre violini, viola, violoncello e contrabbasso o pianoforte.

Rotondo fa parte della Società del Quartetto sin dalla sua prima istituzione. Il 25 agosto 1863, inaugura il Circolo Bonamici -insieme con i fratelli Boubée e Krakamp- con un concerto nel quale esegue il *Quartetto* in Re n. 3 di Bottesini con lo stesso, con Paolo Boubée e Giuseppe Scielzi, il violinista che spesso si esibisce con gli esponenti della scuola violoncellistica. Gli ultimi due suonano il violino. Bottesini con questo *Quartetto*, composto a Napoli verso la fine del 1861.[51]

Rotondo spesso compie viaggi all'estero. In Francia frequenta il salotto di Rossini, col quale mantiene un solido e duraturo legame di amicizia e

[49] Nel Conservatorio S. Pietro a Maiella è custodito un ritratto di Beniamino. *Dal segno al suono. Il Conservatorio San Pietro a Majella. Repertorio del patrimonio storico-artistico e degli strumenti musicali* a cura di Gemma Cautela, Luigi Sisto e Lorella Starita, Napoli, Arte'm, 2012, p. 57.

[50] *Capriccio per violoncello con accompagnamento di pianoforte* Op. 1, Napoli, Girard e C.[i] [dopo il 1847].

[51] C. Lisel, *Giovanni Bottesini*, «Gazzetta musicale di Milano», a. XLI, n. 16, 19 aprile 1886, p. 123. Il *Quartetto* in Re, dedicato a Rotondo, conquista il primo premio al Concorso Basevi di Firenze del 1862G. Bottesini, *Quartetto*, Firenze, G. G. Guidi, 1862. F. Bonamici, *Circolo Artistico -Musicale Bonamici- Comunicazione del programma*, Apertura 25 agosto 1863 «Gazzetta musicale di Napoli», 16 agosto 1863 a. XI n. 24, p. 123.

di corrispondenza[52]. Anche Bottesini frequenta la casa del Maestro pesarese, come risulta dalla lettera del dicembre 1864, riportata nell'Appendice I. Nella stessa missiva Rossini chiede a Rotondo di verificare se l'impresario Pietro Barbaja abbia ricevuto una lettera.[53] Probabilmente nella stessa circostanza gli dona un suo ritratto con dedica e autografo, datato 20 dicembre 1864.[54]

In Inghilterra, in Spagna, in Germania ed in Austria Rotondo acquista libri, manoscritti, partiture di autori stranieri, anche in edizioni locali, non reperibili in Italia. Col tempo diventa un saldo punto di riferimento per i musicisti. Si fa apprezzare nei complessi da camera patrocinati da Mercadante, dal Conte di Siracusa, dagli Ardore, dai Maglione, dai Filiasi (come accennerò più avanti). Negli "incontri musicali" del venerdì, durati più di venti anni nella sua residenza, ospita, fra gli altri Camillo Sivori, Claudio Conti, Giuseppe Lillo, Cesi, Martucci,[55] Braga e Laboccetta.[56] Bottesini vi partecipa quando si trova a Napoli: alternandosi come secondo violino, violoncello o viola.[57] La corrispondenza epistolare fra Bottesini e Rotondo, preziosa anche perché offre degli squarci sull'ambiente musicale di Napoli, testimonia un solido legame di amicizia fra loro.[58]

[52] Giov. Rotondo- Gian. Rotondo, *Due mecenati napoletani*, Napoli, Arte Tipografica, 1990, p. 7.
[53] Lettera di Rossini a P. Rotondo datata Parigi 20 dicembre 1864 che si riporta in appendice.
[54] Per la foto del ritratto di Rossini cfr. Giov. Rotondo- Gian. Rotondo, *Due mecenati*, cit., p. 17.
[55] Acuto, *Necrologia*, «Gazzetta musicale di Milano», a. 51, 14 maggio 1896, p. 345; F. Perrino, *Giuseppe Martucci*, Novara, Centro Studi Martucciani, 1992, vol. I, pp. 134-135; F. Dell'Erba, *Il dono di una Galleria al Museo S. Martino di Napoli. I due fratelli Rotondo da mercanti a mecenati.* «Giornale d'Italia», 9 aprile 1916**,** p. 3.
[56] Fra altri, Braga dedica a Rotondo le *Quattro meditazioni*, Milano, Ricordi, circa 1875 e Claudio Conti *Spera?* Melodia per violoncello e pianoforte, Milano, F. Lucca, 1874 circa.
[57] Acuto, *Necrologia*, cit., p. 345.
[58] In molte missive Bottesini accenna ai fratelli Boubée, il cui salotto, a Napoli, è stato un importante punto di ritrovo (R. Di Benedetto, *Beethoven a Napoli*, cit., p. 203). Alberto Boubée, il violoncellista che ha sostituito il suo maestro all'inaugurazione della Società del Quartetto, rientra a buon diritto nella scuola violoncellistica cha fa capo a Ciandelli. Non abbiamo testimonianze circa una sua attività diretta agli avvenimenti risorgimentali però nella sua residenza si svolgono frequenti serate musicali alle quali partecipa pure Krakamp. Boubée frequenta la Società del Quartetto e il Circolo Bonamici.

Negli anni 1863-64 Rotondo si adopera per far assumere Bottesini come Direttore dell'Orchestra del Teatro di S. Carlo. Ma, allorché riesce nell'intento, Bottesini rifiuta. Ne consegue che il rapporto fra il mecenate e il contrabbassista si incrina per qualche tempo. Bottesini cerca di recuperare il legame col suo sostenitore fornendo varie giustificazioni al suo rifiuto: la prima causa attiene il profilo economico, ritenendo non adeguato il compenso di 400 franchi; la seconda verte sulla preparazione non ottimale degli orchestrali, la terza concerne i problemi con le cantanti e soprattutto i dissidi con Mercadante.[59]

Di diversa natura è il sodalizio fra Rotondo e Martucci, il suo allievo, seppure non "istituzionale".[60] Non a caso la prima produzione di Martucci è esclusivamente strumentale e il suo *Quintetto* Op. 45 è eseguito per la prima volta nella casa di Rotondo. Si tratta del *Quintetto* premiato dalla Società del Quartetto di Milano nel 1878, dopo essere stato sottoposto al giudizio di un ristretto gruppo di artisti, nel rispetto della prassi della Scuola violoncellistica.[61] Il *Quintetto* viene interpretato da Rotondo, violoncello, da Ferdinando e Salvatore Pinto (rispettivamente padre e figlio), violini, da Augusto Zingaropoli, viola, e dall'autore, pianoforte.[62] La composizione viene poi eseguita il 17 marzo 1878 a Milano[63] e pubblicata a Leipzig da Friedrich Kistner nel 1893. Dalla lettera del 18 giugno 1893

[59] Lettere di Bottesini datate Barcellona 3 giugno 1864, Parigi 24 luglio 1864 e Parigi 13 marzo 1865, Archivio privato della famiglia Rotondo.
Non sappiamo perché Mercadante, che era un'autorità riconosciuta nel Regno d'Italia, aveva sempre sostenuto Krakamp e aveva invitato spesso Rotondo ai suoi concerti privati, invece avrebbe attaccato duramente Bottesini.

[60] Il sodalizio artistico dura decenni, probabilmente fino alla morte di P. Rotondo. Infatti Martucci gli dedica la *Sonata in Fa diesis minore per violoncello e pianoforte*, Op. 52, Leipzig, Fr. Kistner, [fine 800] e la Raccolta di composizioni per pianoforte di celebri autori ridotte per pianoforte e violoncello, Milano, Lucca, dep. 1888.

[61] Così come Pappalardo e Rotondo, soltanto per citare i musicisti indicati nel presente studio, sottoponevano i loro lavori alla valutazione di Ciandelli.

[62] Si riporta nell'Appendice I la lettera di Martucci a Rotondo, datata Bologna, 18 giugno 1893.

[63] F. Perrino, *Giuseppe Martucci*, Novara, Centro Studi Martucciani, 1992, vol. I, p. 226.

(riportata nell'Appendice I) si è in grado di confermare l'anno preciso della pubblicazione.

Rotondo introduce Martucci nei salotti aristocratici ed intellettuali degli Ardore, dei Filiasi, dei Maglione,[64] molti di questi nobili mecenati sono musicisti. Ad esempio il principe d'Ardore, al quale Martucci dedica il citato *Quintetto* Op. 45, costituisce la Società Orchestrale napoletana diretta da Martucci. Luigi Filiasi è compositore, direttore e pianista.[65]

Rotondo muore nel 1896, lasciando una ricchissima biblioteca, molte opere d'arte e strumenti rari, fra cui 13 pregevoli violoncelli.[66] Uno, dopo la sua morte, è stato donato dai suoi eredi al Conservatorio di Napoli.

Rotondo nutriva un'autentica passione per i violoncelli, per i quali aveva sviluppato una buona competenza e non trascurava la qualità né degli strumenti né degli accessori. Nella sua collezione vi erano i violoncelli di Bergonzi, di Goffriller, di Teccler, di Vuillaume, di Alessandro Galiano, di Grancino, di Poppella e di altri.

Nel 1865 Bottesini, tramite Rotondo, chiede a Scielzi di procurargli una dozzina di cantini per il suo contrabbasso, sei seconde e tre terze per il suo contrabbasso. Per la misura, Bottesini si affida ad un tal Ruffini, che probabilmente è Giovanni Battista Ruffini, proprietario della Ditta Andrea Ruffini,[67] premiata nell'Esposizione di Vienna del 1873 con la medaglia del progresso ed una menzione speciale nella quale si dichiara che Ruffini è il migliore fabbricatore di cantini e di corde armoniche al mondo. Queste ultime «riuniscono resistenza, pura e robusta qualità di suo-

[64] Luigi Filiasi è compositore, direttore e pianista. Fra l'altro ha scritto la musica de *Il Menestrello*, operetta in tre parti su testo di Gaetano Del Pezzo, marchese di Campodisola, rappresentata prima a cura della Società Filarmonica nella primavera 1880, poi nel teatro Bellini. Il principe d'Ardore costituisce una sua orchestra diretta da Martucci, il quale gli dedica il suo *Quintetto* Op. 45. Per notizie sui Maglione cfr. C. Olcese Spingardi, *I Maglione. Mecenatismo e collezionismo nella storia di una famiglia del secondo Ottocento tra Genova e Napoli* in «Ottocento in salotto: cultura, vita privata e affari tra Genova e Napoli» a cura di C. Olcese Spingardi, Firenze, Maschietto, 2006, pp. 33- 37.

[65] A. Tarallo, *Ancora su circoli musicali e mecenati nella Napoli postunitaria*, p. 451.

[66] Acuto, *Necrologia*, cit., p. 345.

[67] Lettera di Bottesini a Rotondo datata Parigi 16 maggio 1865, cfr Appendice I.

no e trasparenza; conservandosi anche intatte per più anni sotto l'influenza di temperature diverse [...]».[68] Anni addietro pure Paganini si era rifornito a Napoli, commissionando più volte i cantini per il suo violino tramite il violinista Onorio de Vito.[69] Probabilmente Paganini, Bottesini e Rotondo- ma forse anche Pappalardo e i diversi esponenti della Scuola violoncellistica- si rifornivano dalla stessa ditta.

4. Emanuele Krakamp

Vita artistica e politica più movimentata ha avuto Emanuele Krakamp, patriota siciliano, massone, tenente e direttore di bande militari. Dal 1841 al 1848 è maestro di flauto e primo flauto nella "Musica" del Conte di Siracusa,[70] e insegna nel Conservatorio S. Pietro a Majella come sostituto - maestro.[71] Ma, a causa della sua attiva partecipazione alle lotte per l'indipendenza è costretto all'esilio.[72] Compie diversi viaggi in Paesi europei ed extraeuropei. Nel 1858 vive a Marsiglia, dove si esibisce in concerti e compone musica, conquistando l'entusiasmo del pubblico locale.[73] Dopo l'Unità d'Italia accetta l'invito di Mercadante a riprendere l'insegnamento nel Conser-

[68] S. De Castrone Marchesi, *Relazione [...] sugli strumenti musicali quali erano rappresentati all'Esposizione di Vienna del 1873*, Milano, dalla Regia Stamperia, 1873, pp.5-6.
[69] E. Donisi, *I rapporti di Nicolò Paganini con Gaetano Ciandelli e Onorio de Vito e una scuola di strumenti ad arco*, cit., p. 430. Ferdinando Pinto (più volte citato in questo lavoro) era allievo di Onorio de Vito. Entrambi avevano insegnato violino dell'Orfanotrofio di S. Lorenzo di Aversa. In questo Istituto Pinto fu invitato a valutare 10 archi di violino costruiti da uno studente, E. Donisi, *Le scuole musicali dell'Orfanotrofio di S. Lorenzo di Aversa*, cit. p. 87.
[70] M. Bignardelli, *Emanuele Krakamp*, cit., pp. 97, 13n.
[71] Lettera di Krakamp indirizzata al Cav. De Novellis, cit.
[72] M. Bignardelli, *Emanuele Krakamp*, cit., p. 97.
[73] Krakamp dedica al pubblico di Marsiglia il *Souvenir de Casino Variation pour flûte sur l'air de la Crinoline*, sul cui frontespizio si legge «Questo pezzo fu scritto da me il 1858 in Marsiglia ed eseguito per la prima volta al Casino con grande successo [...]», Marsiglia, 1858, MS, Milano, D. Vismara [2ª metà 19° secolo].

vatorio di Napoli perché, ci informa, «sebbene all'estero comodo era il mio stato non potei resistere all'amore della terra natale ed al 1860 fui di ritorno». Insegna presso il Conservatorio per oltre 30 anni.[74] Al suo benefattore, nel 1862, dedica l'*Umoristico*.[75] Nel 1862, raccoglie importanti consensi in Patria, ma non sempre con gli esiti desiderati. Scrive un inno, *Dio protegga Italia e il Re*,[76] dedicato a Vittorio Emanuele II che la stampa locale auspica che diventi l'inno nazionale italiano. Tuttavia il Re si limita a ricambiare donandogli una spilla in brillanti (com'era prassi dell'epoca).[77] Nonostante ciò, per Krakamp il 1862 è un anno proficuo: istituisce la Società del Quartetto; diventa socio protettore onorario della Società del Quartetto di Firenze.[78] Nello stesso anno Rossini, che ha avuto modo di conoscere la produzione e l'attività di Krakamp, così lo segnala ad Auber:

> «Io spero che in grazia della nostra vecchia amicizia voi farete tutto quello ch'è in vostro potere per essere utile a questa celebrità!»[79]

Probabilmente Krakamp dona e dedica a Rossini il suo *Metodo per flauto cilindrico alla Böhm*.[80] Quest'ultimo in una lettera indirizzata all'autore, loda il *Corso di perfezionamento per flauto* Op. 43:[81]

[74] Lettera di Emanuele Krakamp indirizzata al Cav. De Novellis, cit.
[75] *Romanza caratteristica per flauto e pianoforte* Op. 197, Milano, Tito di G. Ricordi, 1862.
[76] Napoli, Federico Girard e C.°, s.d.
[77] *Miscellanea*, «Gazzetta musicale di Napoli», a. X, n. 45, 19 ottobre 1862, p. 180.
[78] «I professori Bottesini e Kakramp sono stati annoverati fra i soci protettori della Società del Quartetto di Firenze», *Miscellanea*, «Gazzetta musicale di Napoli», 19 ottobre 1862 a. X, n. 45, p. 180.
[79] La Direzione, *Studio critico-artistico Sulle opere pubblicate e che si van pubblicando in Napoli e fuori. Il Metodo per flauto alla Böhm di Emmanuele Krakamp*, «Gazzetta musicale di Napoli» a. X, n. 12, 9 febbraio 1862, p. 47.
[80] Op. 103, Milano, Tito di Gio. Ricordi, circa il 1853. Nel 1860 il *Metodo* era già in uso nei conservatori di Bruxelles, di Parigi, di Milano e di Bologna ma non ancora nel Conservatorio di Napoli (La Direzione, *Studio critico-artistico.*, cit., p. 47.), probabilmente ciò è conseguenza della circostanza che l'autore fosse in esilio.
[81] *Il corso di perfezionamento per flauto*, Milano, Ricordi, [18...] è dedicato a Lorenzo Colonna di Stigliano, flautista dilettante al servizio del Conte di Siracusa.

> «Ho veduto ed esaminato il Corso completo di perfezionamento da voi scritto, esso non è utile soltanto a' flautisti ma bensì anche a' maestri, poiché in esso troveranno materia per le loro composizioni».[82]

Nel 1876 il *Corso di perfezionamento* è in uso nei conservatori di Milano, di Palermo[83] e di Napoli. Il suo autore scrive pure metodi per altri strumenti a fiato, ricevendo le lodi di Mercadante e di vari docenti.[84] Il metodo, *20 esercizi caratteristici per clarinetto* Op. 168, è premiato con medaglia d'argento all'Esposizione di Parigi del 1878 e adottato dal locale Conservatorio.[85] Nel 1872 pubblica il *Metodo per trombone e bombardino*, Op. 222.[86] Fino a questo anno si contano ben 246 sue composizioni.[87] La *Fantasia Brillante* Op. 234 e la *Fantasia brillante* sulla *Giovanna di Napoli* di Enrico Petrella sono dedicate a Gaetano Cosentino, deputato del Parlamento italiano e suonatore di flauto.[88]

Dei suoi canti patriottici alcuni riguardano la Storia d'Italia, come ad esempio *Inno a Roma*, la *Marcia trionfale a Vittorio Emanuele*, l'*Inno di guerra "Delle spade il fiero lampo"*; due vertono su Garibaldi: *Ricordo dell'ingresso di Garibaldi a Napoli il 17 settembre 1860* «pezzo da camera con pianoforte sulla canzone napoletana» e *Garibaldi*, una marcia funebre; una, *Addio all'Italia*, riflette il vissuto storico dell'autore.[89] Un particolare risalto andrebbe

[82] La Direzione, *Studio critico-artistico.*, cit., p. 47.
[83] Catalogo OPAC /SBN on line.
[84] Lettera di Krakamp indirizzata al cav. De Novellis, cit.
[85] E. Krakamp, *20 esercizi caratteristici per clarinetto: preceduti da un preludio[...]* Op. 168 Milano, Ricordi, Questo lavoro è stato premiato con medaglia d'argento all'Esposizione di Parigi del 1878, adottato dal conservatorio cittadino e dedicato a Antonio di Lupo Parra.
[86] «Adottato in tutti gli Stabilimenti e Bande Militari del Regno d'Italia», Napoli, Prop. dell'autore, 1872. Anche questo metodo è premiato con medaglia d'argento all'Esposizione di Parigi del 1878, come si legge sulla seconda edizione pubblicata a Milano, per i tipi di Ricordi, nel 1886.
[87] Lettera di Krakamp indirizzata al cav. De Novellis, cit.
[88] *Fantasia Brillante per flauto e pianoforte* Op. 234, Milano, F. Lucca, circa 1870; *Fantasia brillante* sulla *Giovanna di Napoli* di Enrico Petrella, MS.
[89] E. Krakamp, *Inno di guerra*, Napoli, Del Monaco e C., 1896; *Garibaldi*, marcia funebre per pianoforte, Napoli, B. Giannini, [2ª metà 19° secolo]; *Elegia per flauto e pianoforte* «Alla memoria di Giovanni Ricordi mecenate e incoraggiatore dei più belli talenti mu-

riconosciuto alla romanza *A te Adelaide Cairoli, madre dei martiri*, per soprano e pianoforte su testo di Francesco Serra Caracciolo (Presidente dell'Associazione Filodrammatica Napoletana), composta alla vigilia dell'impresa di Mentana (novembre 1867) e pubblicata nel 1888. Nella romanza sono inserite due lettere rispettivamente di Benedetto e Adelaide Cairoli a lui indirizzate (riportate nell'Appendice II). Particolarmente toccante è la lettera di Adelaide, scritta nel 1868.[90] Lei lo ringrazia della composizione dedicata ai figli morti per l'Indipendenza. Nella lettera si avverte il sentimento vivo delle lotte risorgimentali, il prezzo pagato, con la vita, dai giovani. La romanza, non musica d'occasione ma espressione di dolore autentico, fu interpretata da un'amica della dedicataria, dilettante di musica.

5. Le conclusioni... con Gioacchino Rossini

Dagli inizi degli anni Quaranta dell'Ottocento tre diversi fattori danno vita nuova alla musica da camera a Napoli: la scelta di Ciandelli di stabilirsi definitivamente in questa città, il trasferimento di Pappalardo e Rotondo e l'attività artistica ed organizzativa di Krakamp a Napoli. Grazie al suo caposcuola e al suo nucleo originario, la Scuola violoncellistica dà linfa alle varie realtà musicali che di volta in volta si formano nel corso dell'Ottocento, eleva la musica da camera facendosi apprezzare nel resto dell'Italia ed all'estero. Il sodalizio è formato da personalità di alto livello: Ciandelli, Bottesini (il quale ogni volta che si trova a Napoli si esibisce nella Società del Quartetto o in una ristretta cerchia di artisti) Krakamp, Pappalardo e Rotondo. Gli ultimi tre sono stati al servizio del Conte di Siracusa e sono stati attivi a Napoli fino agli ultimi anni del secolo XIX.

sicali», Milano, Tito di G. Ricordi, circa 1853; *Addio all'Italia per flauto e pianoforte* Op. 170, circa 1854; *Ricordo dell'ingresso di Garibaldi a Napoli*, M. Bignardelli, *Emanuele Krakamp*, cit. p. 45.
Krakamp si fa apprezzare anche in Egitto. Compone *Ricordo dell'Egitto fantasia per flauto e pianoforte su motivi arabi*, Milano, Tito di G. Ricordi, s.d.

[90] Napoli, Lit. Cardone, 1888.

La presenza di Rossini, non sporadica, è un punto di riferimento autorevole.[91] Anche Rotondo, col tempo, diventa un punto di riferimento come musicista, compositore e mecenate. Il sodalizio con Bottesini e Martucci rende conto della sua caratura artistica e ci permette di illuminare alcuni aspetti dell'ambiente cittadino.

Il compositore più prolifico è Krakamp, La maggior parte degli artisti innanzi menzionati ha scritto metodi didattici. Inoltre le trascrizioni da essi effettuate vertono in larga parte su opere di Verdi, Rossini, Gounod e Meyerbeer.

Per molti anni Krakamp e Ciandelli hanno insegnato nel Conservatorio S. Pietro a Majella formando intere generazioni di musicisti. Tuttavia, se Ciandelli si concentra nell'insegnamento pubblico e privato, senza nulla concedere a questioni di critica musicale né alla causa risorgimentale, Krakamp e Pappalardo, invece, sono aperti al confronto pubblico sui problemi musicali emergenti dal nuovo panorama italiano, pubblicando le loro opinioni e le loro proposte sulla stampa. Infatti entrambi sono anche critici musicali ed impegnati nella causa italiana, anche se in maniera diversa: sul versante politico, il primo partecipa alle lotte per l'indipendenza, il secondo proietta i sentimenti patriottici nella musica, dedicando molte sue composizioni agli avvenimenti dell'Unità d'Italia e accompagnandole con didascalie patriottiche.

Non è da escludere che gli incontri musicali organizzati nelle varie residenze citate siano in qualche modo una "copertura" per gli incontri clandestini dei patrioti, con l'unica eccezione dei "venerdì" di Rotondo il quale, a differenza del fratello, è interessato soprattutto alla musica. I suddetti "incontri musicali" non si limitano a Napoli e a Genova ma si svolgono nei diversi territori italiani. Né sembra incauto supporre che le notizie musicali- patriottiche circolino anche all'estero, forse veicolate da Alberto Boubée, esponente della Scuola violoncellistica stabilitosi a Londra. Sul punto, purtroppo, le fonti scritte sono pressocché inesistenti. Comunque auspico studi futuri a riguardo.

[91] Come ultimo esempio si veda la lettera che Rossini invia al contrabbassista, inserita nella lettera datata Parigi 24 luglio 1864, nell'Appendice I.

Infine va precisato che, a differenza di quanto è accaduto per Pappalardo e Rotondo, quasi dimenticati, Krakamp negli ultimi tempi ha polarizzato l'attenzione degli studiosi.

Emanuele Krakamp, *A te Adelaide Cairoli* "madre di martiri", Napoli, Lit. Cardone, 1888.

Appendice I

Parigi 20 dicembre 1864

Prego il Carissimo Rotondo verificare se Pietro Barbaja abbia ricevuta una mia lettera nella quale lo pregavo prendere informazioni

Gioacchino Rossini[92]

Parigi 3 dicembre 1865

Carissimo Paolo

Lascio sempre passare troppo tempo prima di scriverti ma devi perdonarmi la trascuranza a causa delle moltissime occupazioni che mi assediano. Scrivo sempre qualche nota a viaggio guadagnando di che pagare la mia nuova casa [...]. Ancora quattro mesi e poi avrò finito di pagare tutti i miei debitucci fra i quali ho l'onore d'annoverare quello verso di te. La Claudina ha avuto il colera ma ora sta meglio. Ti saluta. [...] Ieri suonai da Rossini con molto esito. Ho sentito con molto dispiacere la morte di Ciandelli. [...] Se vedi Scielzo salutalo e tu ricevi un bacio dal sempre tuo Aff. mo

Giovanni Bottesini[93]

18 giugno 1893

Carissimo D. Paolo,

Kistner ha pubblicato il mio quintetto, e mi farebbe assai piacere se ve ne faceste venire una copia!

Vi ricordate la prima esecuzione che ne facemmo in casa vostra con i Pinto e Zingaropoli?

Io non ho dimenticato nulla di quanto devo alla vostra affezione! Noi stiamo benissimo, ed ai primi di luglio ce ne andremo a Rimini, ove passeremo tutta l'estate. Vogliateci bene ed abbiatevi i nostri saluti affettuosi

Vostro aff.mo.

G. Martucci[94]

[92] Archivio Privato della famiglia Rotondo.
[93] Ibidem.
[94] Ibidem.

Appendice II

Presidenza del Consiglio dei Ministri
Egregio Signore

Consento volentieri al desiderio ch'Ella mi manifesta, di pubblicare per uno scopo filantropico colla sua romanza la lettera della mia buona Madre e vedrei certo con moltissimo piacere apposti sul frontespizio i ritratti dei miei cari fratelli.

Però non avendo qui alcuno di tali ritratti non potrò soddisfare alla gentile di lei richiesta se non quando mi fosse concesso dagli affari di recarmi alla mia villa di Gropello nella provincia di Pavia. Voglia intanto ricevere coi miei ringraziamenti l'assicurazione della mia particolare osservanza.

Roma 30 aprile 1881
suo Devot.°
Benedetto Cairoli

Preg.mo Sig. Emanuele Krakamp
Egregio Signore

Vorrei potervi esprimere la gratitudine con cui vi raggiungo nei miei supremi dolori, vagheggiando a me davanti la Romanza che aveste la bontà di dedicarmi. Ed ho, con quale ammirazione in mio cor quella vostra pietosa Dedica, con quella eletta Poesia, rileggo la lettera con cui favoriste di accompagnarmi il pregiatissimo dono. Essa rivela appieno la nobilissima anima vostra, e quella modestia che dà maggiore risalto al distinto merito per il quale il vostro nome ben lungi dall'essermi ignoto, era da me assai vantaggiosamente conosciuto siccome pure nella nostra Lombardia.

Io non so che ringraziarvi ottimo Signore, dall'intimo della desolata anima mia; per questo tratto di sì gentile pietà, col quale vi piacque di procurarmi un conforto che benedico, nel mio pianto, quale uno dei più eletti omaggi consacrato alla memoria del mio adorato Enrico!

Voi avete voluto, per colmo di gentilezza, procurarmi anche la soddisfazione di dividere il car.mo dono con alcune Amiche, fra le quali con una Distint.ma Dilettante di Canto di questa nostra Città che eseguiva quella musica con somma compiacenza, e che me ne parla, colle suddette altre mie care, con tanta ammirazione. Io spero di trovare colà, presso quel prediletto Santuario, dove riposano i mie tre Dilett.mi Martiri, e quegli altri amatissimi lontani ed ove mi recherò ben presto ad istallarmi per qualche tempo, la forza di eseguire quella romanza

cotanto gradita, o per dir meglio di accompagnarla alla Amica mia che sì bene sa tradurne, ne son certa. Accogliete, Illustre gent.mo Signore, l'espressione della mia alta stima, e della inalterabile mia riconoscenza, di cui vi porgo un simbolo che sarà accolto, (ne ho la dolce presunzione), all'ottimo vostro cuore: il ritratto del mio nuovo martire, protestandomi per la vita nel mio perpetuo lutto.

Pavia 3 Marzo 1868

Devot.ma obb.ma

Adelaide Cairoli Bono.[95]

[95] E. Krakamp, *A te Adelaide Cairoli* "madre di martiri", Napoli, Lit. Cardone, 1888.

Abstract

The Violoncello School of Naples, established during the period about 1830-1840, gave origin to the "Società del quartetto" and to several chamber music groups active in the second half of the 19th Century.
Gaetano Ciandelli was the leader. Salvatore Pappalardo and his pupil Paolo Rotondo (patron and music amateur) took part in the Violoncello School. Emanuele Krakamp, founder of the Società del quartetto actively participated in rebel movements for Italian Independence.
Pappalardo also wrote compositions on patriotic subjects. These musicians will continue to be active in composing and teaching during the new historical period of the Reign of Italy.

Giorgio Miceli, Paolo Serrao e Andrea Cefaly, due musicisti e un pittore calabresi sulla scena risorgimentale

Annunziato Pugliese

Giorgio Miceli[1] è un musicista che visse in pieno le vicende risorgimentali: nacque a Reggio Calabria il 21 ottobre 1836 e morì a Napoli il 2 dicembre 1895.

Suo padre, Domenico Miceli, «segretario d'intendenza», benché di nobile famiglia, aveva sposato la causa dei liberali e certamente non correva buon sangue con Francesco Maiolino, nuovo intendente di Reggio, subentrato nel 1846 a Roberto Betti, «uomo di sensi liberali e di vasta coltura».[2] Il nuovo arrivato, invece, era acerrimo nemico dei liberali e inviso anche agli stessi borboniani, tant'è vero che, in seguito alle lamentele esposte a re Ferdinando durante una visita in quella città, con decreto del 30 luglio 1847, fu rimosso da quell'incarico.

> [...] Ma prima di partire, il Majolino aveva già scoperto che in Reggio si apparecchiavano le armi per insorgere. Un delatore lo aveva detto ad un prete in confessione, dandogli licenza di riferire tutto alla polizia, ed il prete molto volentieri denunziava il fatto, pur tacendo i nomi dei cospiratori. Con rapporto del 21 luglio, l'intendente annunziava dunque al ministero "esistere una riunione settaria, composta di più di centinaia di persone, il cui fine è sovvertire l'ordine pubblico e cambiare la forma di governo; avere in serbo bandiere, coccarde tricolori ed armi

[1] Per notizie più approfondite su questo musicista si veda: *Giorgio Miceli e la musica nel Mezzogiorno d'Italia nell'Ottocento*. Atti del convegno internazionale di studi, Arcavacata di Rende 3-5 dicembre 2004, a cura di Maria Paola Borsetta e Annunziato Pugliese, Vibo Valentia, Istituto di bibliografia musicale calabrese, 2012.

[2] V. Visalli, *I calabresi nel Risorgimento italiano. Storia documentata delle rivoluzioni calabresi dal 1799 al 1862*, Cosenza, Brenner, 1989, ristampa dell'ediz. Torino, Tarizzo e figlio, s. d., vol. II, p. 58.

> per combattere, ed avere comprato ancora a Messina barili di polvere da sparo, di che formarono cartocci. Dipendere cotale assembramento criminoso da codesta capitale, ove si suppone il centro di siffatte tristi macchinazioni, e d'onde deve partire l'avviso per qui e per tutte le altre province, nel fine di agire di concerto nel giorno medesimo e nei modi stabiliti [...].[3]

E in effetti il 2 settembre la rivoluzione trionfava su Reggio, ma già il 4 le navi borboniche con i rinforzi erano nello stretto.

> [...] La reazione sorse violenta. Al grido «viva il re» si commettevano dai soldati e dagli urbani ribalderie senza nome. Le famiglie dei liberali erano fatte segno di a vituperii ed angherie [...] si flagellava chiunque fosse sospetto di d'aver pur con parole approvata la rivoluzione [...] Nella città, dichiarata in stato d'assedio, fu costituito un consiglio subitaneo di guerra che giudicasse con rito sommario [...] il 10 settembre dichiarano fuori legge diciotto cittadini, e promisero mille ducati a chi ne consegnasse uno vivo, trecento a chi lo consegnasse morto [...].[4]

Tra quei nomi, pubblicati l'11 settembre in un «manifesto» «a rullo di tamburo» c'era anche quello di Domenico Miceli.[5]

Il 30 settembre egli fu arrestato nei pressi di Locri mentre cercava di espatriare[6] e il 16 novembre condannato a morte; tuttavia, grazie anche alle pressioni della stampa – sia italiana che straniera –, con decreto del 20 novembre, la condanna venne commutata all'ergastolo[7] e ciò gli consentì poi di godere dell'amnistia del 1848, mentre gran parte dei suoi amici erano già stati giustiziati.

[3] Ivi, vol. II, p. 62.
[4] Ivi, vol II, pp. 77-78.
[5] V. Visalli, *Lotta e martirio del popolo calabrese (1847-1848)*, Cosenza, Brenner, 1987, ristampa dell'ed. Catanzaro, Guido Mauro, s. d., p. 169.
[6] Ivi, p. 205.
[7] Ivi, p. 253.

Non a caso, quindi, Carlo Michele Caputo, nel *Necrologio* di Giorgio Miceli ricorda che non solo l'infanzia del musicista reggino fu piuttosto agitata:

> [...] Si potrebbe dire che Giorgio Miceli, nei suoi 59 anni di sua vita, non abbia mai goduto di un istante solo di tranquillità. La sua fanciullezza, infatti, trascorse tra le ansie che gli eventi politici mantenevano vive nei suoi cari, quando suo padre – Domenico, uno dei grandi demagoghi del tempo, l'amico intimo di Mazzini, di Garibaldi e di tutti quegli illustri che spesero vita e sostanza per far l'Italia – condannato all'ergastolo, riusciva a stento a sfuggire agli sgherri del Borbone [...].[8]

Giorgio già da bambino aveva dato ampi segni di grande interesse per la musica, seppure coltivata nelle pareti domestiche – come si conveniva negli ambiti nobiliari – sotto la guida di un suo zio materno, e quando aveva appena dieci fu eseguita nel teatro reggino, con gran successo, una sua aria per tenore.[9]

Nel 1848 il padre, ormai libero, si decise a portarlo a Napoli per fargli approfondire gli studi musicali:

> [...] Un raggio di luce spuntò dopo l'amnistia del 1848, e Giorgio Miceli poté attendere in Napoli, con relativa tranquillità, agli studi dell'arte che egli prediligeva, sotto la guida amorosa di Nicola Gallo e di Giusepe Lillo. I progressi del giovanetto furono così rapidi e meravigliosi che, a soli 16 anni, nell'aprile del 1852, fu in grado di far rappresentare al teatro Nuovo di Napoli la sua prima opera comica, *Zoé*, la quale ebbe oltre 40 rappresentazioni [...].[10]

[8] M. C. Caputo, *Necrologio*, «Gazzetta musicale di Milano», L, 49-50, 12 dicembre 1895, pp. 812-814: p. 812.

[9] F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, III: *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con le biografie dei maestri usciti dai medesimi*, Napoli, Morano, 1882, p. 437.

[10] M.C. Caputo, *Necrologio*, cit., pp. 812-814: p. 812. Per quanto riguarda la *Zoé ossia l'amante in prestito*, si vedano A. Jacobshagen, *Debuttare a quindici anni: a proposito della*

Un magnifico esordio sulle scene teatrali, dunque, cui seguì, a distanza di appena un anno, un'altra opera: *Gli amanti sessagenarii*, data, sempre al teatro Nuovo, il 4 agosto 1854. L'esito non fu come quello della *Zoé*, e tuttavia essa rimase in cartellone per due settimane «con crescente successo»[11] e la stessa «Gazzetta musicale di Napoli», il primo ottobre 1853, annunciò che, grazie all'accoglienza riservata alle sue musiche, Miceli fu scritturato al teatro del Fondo per un'altra opera, *Ricciarda de' selvaggi*:

> Il giovane maestro Giorgio Miceli, che ben due volte si è prodotto con successo sulle scene del Teatro Nuovo di Napoli, venne ora scritturato per un'opera da darsi al Fondo nella vegnente primavera: la tragedia lirica che il detto maestro metterà in musica è di Ernesto Del Prete ed è intitolata *Ricciarda de' Selvaggi*.[12]

In realtà l'opera di Miceli che figurerà nel cartellone dei teatri reali non sarà *Ricciarda de' selvaggi*, ma *Il conte di Rossiglione*. Essa andò in scena il 14 maggio 1854 al teatro del Fondo, ma i giornali, non solo napoletani, incominciarono a darne notizia sin dai primi di aprile[13] e fin dalle prime recite il successo fu tale «[...] da far sì che quell'opera fosse tra le prescelte ad essere riprodotta sulle scene del San Carlo – secondo il costume del Tempo – nella stagione di carnevale-quaresima 1855 [...]»;[14] il 14 giugno

Zoé *di Giorgio Miceli*, in *Giorgio Miceli e la musica nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., pp. 211-233 e A. Pugliese, *Giorgio Miceli e la critica*, ivi, pp. 21-23.

[11] «Al Teatro Nuovo *Gli Amanti Sessagenari* del M° Miceli continuano a rappresentarsi con crescente successo. Molti pezzi che nelle prime rappresentazioni passarono inosservati, nelle successive, perfezionatasi l'esecuzione, furono applauditi unanimemente. [...]» («Gazzetta musicale di Napoli», II, 33, 13 agosto 1853, p. 261.

[12] «Gazzetta musicale di Napoli», II, 40, 1 ottobre 1853, p. 322.

[13] Cfr., per esempio, «L'Omnibus», XXII, 27, 5 aprile 1854, p. 108; 12 aprile 1854, p. 112; 22 aprile 1854, p. 128; 29 aprile 1854, p. 134; «Scaramuccia», I, 53, 2 maggio 1854, p. 3. Per approfondimenti su quest'opera si vedano A. Montesano, *Il conte di Rossiglione di Giorgio Miceli: introduzione all'opera*, in *Giorgio Miceli e la musica nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., pp. 249-280 e A. Pugliese, *Giorgio Miceli e la critica*, ivi, pp. 25-37.

[14] M. C. Caputo, *Necrologio*, cit., pp. 812-814: p. 812.

però «L'Italia musicale» – che si pubblicava a Milano – annunciò che l'opera era stata sospesa:

> Napoli – Nostra Corrispondenza. «Dal Teatro del Fondo è stato bandito il Conte di Rossiglione; taluni vogliono che sia stato il pubblico che abbia emanato questo plebiscito, ma io so da fonte certa che l'iniziativa l'ha presa l'autorità, proibendolo [...]».[15]

Nei giornali napoletani, per ovvie ragioni di censura, la notizia venne taciuta, mentre «Il Buon gusto», – che si pubblicava a Firenze – scrisse:

> Napoli
> *S. Carlo e Fondo* – Silenzio, squallore – lutto – Proibito *Il Conte di Rossiglione*. L'*Elena di Tolosa* – e l'*Elvina* non hanno avuto possa a chiamare la gente tanto che per due serate di beneficienza s'è dato il *Furioso*. Triste sorti dei nostri teatri di musica![16]

Bisognerà aspettare, però, gli scritti di Michele Carlo Caputo,[17] cioè oltre vent'anni, per conoscere i veri motivi della sospensione:

> [...] Sventuratamente, allorché dopo la settima rappresentazione, fu portato alla firma del prefetto di polizia – il Governa, famigerato satellite del re Bomba – il cartellone d'appalto del San Carlo, questi leggendo il nome Miceli, chiese a quale famiglia il maestro appartenesse. E, saputo che Giorgio era figlio di Domenico, il profugo amnistiato del 1848, non solo ordinò che quest'opera fosse esclusa dal cartellone del San Carlo, ma ne sospese sin dalla sera stessa la fortunata rappresentazione al teatro del Fondo.

[15] «L'Italia musicale», VI, 47, 14 giugno 1854, p. 185.
[16] «Il Buon gusto», III, 46, 2 luglio 1854, p. 183.
[17] Mi riferisco a M. C. Caputo, *Annuario generale della musica – volume primo dal 1° ottobre del 1873 al 30 novembre 1874*, Napoli, Salvatore de Angelis, 1875, pp. 142-143 e Idem, *Necrologio*, cit., pp. 812-814.

***

> Così la carriera del teatro che gli si spiegava dinanzi fulgida di gloria e di guadagni, rimase inesorabilmente chiusa al giovane Miceli [...].[18]

E qui, secondo Florimo, «[...] incominciano le dolenti note pel povero Miceli. Egli infatti trascinò la vita miseramente, dovendo chiedere pane al lavoro, vedendosi rotta ogni via [...]».[19] E in effetti, vistasi interrotta bruscamente, per motivi politici, la carriera di operista, fu costretto, per vivere, a dedicarsi alla didattica, senza comunque abbandonare la composizione: a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta incominciò a scrivere anche musica da camera, sia vocale che strumentale, e sacra, generi per i quali ha avuto comunque ampi e gratificanti riconoscimenti:[20]

> [...] scoraggiato per un momento, trovò nella coscienza del suo proprio valore e nell'affetto intenso dei suoi, la forza di dedicarsi alla vita monotona e piena di abnegazione dell'insegnante. Pianista di prim'ordine, dotato di una simpatica voce di tenore educata a tutte le più squisite finezze dell'arte del canto, egli riuscì in breve a formarsi una larga schiera di discepoli, che adoravano il maestro e facevano onore alla sua doppia scuola.
>
> E quando dopo una faticosa giornata di lavoro esauriente, egli si ritirava a sera tra le pareti domestiche, in mezzo all'amore della sua ottima madre, della sua impareggiabile sorella Giuseppina – che tanta parte è stata della vita domestica ed artistica di Giorgio – e, più tardi, di una consorte esemplarmente affettuosa, modello delle spose e delle madri – quando, dicevo, Giorgio si riduceva a casa stan-

[18] M. C. Caputo, *Necrologio*, cit., pp. 812-814: p. 812. Cfr. anche M. C. Caputo, *Annuario generale della musica*, cit., p. 142.
[19] F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, III, *Cenno storico*, cit., p. 437.
[20] Un suo *Quartetto vocale* e il *Trio in re minore* furono premiati nel 1864 al concorso del «Municipio di Napoli» organizzato dal Circolo Bonamici; il *Quartetto in la maggiore* per pianoforte, violino, viola e violoncello, Op. 3, vinse il prestigioso concorso Basevi di Firenze (cfr. A. Pugliese, *Giorgio Miceli e la critica*, cit., pp. 13-106: 42-48 e, in particolare per quanto riguarda il *Quartetto in la maggiore*, J. Rosenberg, *Il concorso Basevi e il Quartetto per pianoforte e archi di Giorgio Miceli*, in *Giorgio Miceli e la musica nel Mezzogiorno d'Italia*, pp. 159-170).

co e sconfortato dalla vita uniforme e poco gradita del pedagogo, invece di starsene in ozio a godersi quelle poche ore di libertà che la sua professione gli consentiva, egli passava le sue serate accanto al pianoforte, o gittando sulla carta quei tesori d'ispirazione che, in breve, formano la infinita collezione di *Melodie per camera* le quali, isolatamente, o in raccolte, percorsero tutti i salotti d'Europa e d'America, attraverso i torchi di tutti gli editori del mondo.
Non le cito, perché, per farlo, dovrei copiare centinaia di cataloghi e perché, i titoli di quelle composizioni sono troppo noti ad artisti e dilettanti.

***

Accanto a quelle composizioni vocali, egli coltivò con molto onore il *Trio* e il *Quartetto* strumentali, riportandone premi nei concorsi indetti al circolo Bonamici di Napoli e alla Società del Quartetto di Firenze nel 1865.[21]

Ma il genere preferito da Miceli era quello operistico; nel 1858 aveva pronta un'altra opera: *Isabella dal Fiesco / Tragedia Lirica in quattro atti di Domenico Zerbi / Posta in musica da / Giorgio Miceli / 1858*, di cui però ci resta solo il libretto con la relativa autorizzazione alla rappresentazione firmata dal soprintendente, il duca di Satriano, ma con la seguente annotazione: «Si può permettere purché si osservino le correzioni e le cancellature / Napoli 30 giugno 1858 / Filippo Cirelli / B. Anselmi / N. Corcia». L'opera, però, non fu mai rappresentata: saranno state le «correzioni e le cancellature» a indispettire Miceli e Zerbi?

Il 31 luglio dello stesso anno andò invece in scena, al teatro del Fondo, *La fidanzata del Tirolo*, che però, probabilmente anche per la pessima esecuzione, non ebbe successo e lo stesso Miceli, dopo la prima, non volle che fosse più rappresentata.

Venute meno le «ire del governo borbonico» contro la famiglia Miceli, le cose per il musicista calabrese incominciarono a cambiare. E certamente, non a caso, l'Associazione italiana di mutuo soccorso degli scienziati, letterati e artisti, nel 1861, affidò proprio a Miceli, insieme a Enrico Bevignani e a Pasquale Traverso, l'incarico di celebrare l'anniversario

[21] M. C. Caputo, *Necrologio*, cit., pp. 812-814: p. 812.

dell'entrata a Napoli di Giuseppe Garibaldi. Lo fecero con la cantata, *Dall'Etna al Vesuvio*,[22] su un testo di Giovanni Florenzano – dove sono chiarissimi i riferimenti alla spedizione dei mille – che fu eseguita il 6 settembre 1861, al teatro S. Carlo di Napoli.[23]

La cantata è divisa in due parti; nella prima scena della prima parte l'Italia, vestita a lutto, lamenta la propria condizione di sofferenza e di schiavitù, che comunque incita tutti i suoi figli a ribellarsi e liberarsi:

[...]
Se mi poso sull'Alpi o sul mare,
Odo un gemer di cupi lamenti,
Ed un suon di catene frementi
Da le cento mie belle città.
Volgo il guardo e rivedo i miei figli
A un mercato straniero venduti,
E in un ozio codardo perduti,
Obliar la mia splendida età.
Destatevi, o figli, di un secolo infido,
Coi brandi nudati, con l'ira nel cor,
Da l'Alpi ai Vulcani vi chiama il mio grido
Di guerra e vendetta, di patria, d'amor.
[...][24]

[22] Per quanto riguarda la cantata *Dall'Etna al Vesuvio*, cfr. L. Pati, *Le cantate di Giorgio Miceli:* Dall'Etna al Vesuvio *e* La leggenda di Pisa, in *Giorgio Miceli e la musica nel Mezzogiorno d'Italia*, cit., pp. 297-310.
[23] Cfr. P. Maione - F. Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli Cronologia degli spettacoli (1851-1900)*, vol. III, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999, p. 341.
[24] *Dall'Etna al Vesuvio*, cantata in due parti di Giovanni Florenzano, eseguita dalla sezione di musica dell'Associazione italiana di mutuo soccorso degli scienziati, letterati e artisti, nel real teatro S. Carlo la sera de' 6 settembre 1861, Napoli, stabilimento tipografico del cav. Gaetano Nobile, 1861, pp. 5-6.

Nella seconda scena Garibaldi, il «Genio della Libertà», chiede alla «Bella infelice» di dirgli chi fosse e l'Italia si presenta:

[...]
Io sono Italia, e un dì temuto
Era il mio nome dal mondo intero
[...]

Ed or mi cingon
Sol ceppi e maglie,
Son mie dovizie
Queste Gramaglie.
[...][25]

Garibaldi la saluta promettendole vendetta e libertà:

Spera alfin – I pianti toi
Io fra poco tergerò,
E un esercito di eroi
Sol, che il voglio, accanto avrò.
Dall'Adriatico al Jonio lido,
Se tromba squillerà,
Udrai levarsi un grido,
Di vendetta e libertà.
[...]

Ivi da l'Etna al Vesèvo
Freme la terra e il mar,
La gloria di due popoli
Io corro a vendicar.
[...][26]

[25] Ivi, p. 7.
[26] Ivi, pp. 8-9.

La prima scena del della seconda parte è dominata da un coro di garibaldini che intona l'inno *Si scopron le tombe, si levano i morti*, festeggiando, insieme al popolo, l'entrata di Garibaldi a Napoli.

Nella seconda scena Garibaldi, rivolto a coro, dice:

Qual suono ascolto!
È il canto di Varese, e di Marsala,
Che i miei prodi ripetono –
Oggi godete, o fidi,
Nel bivacco, e il suon di carmi,
Siccome jeri nel fragor de l'armi. –
[...][27]

Nella terza scena l'Italia, vestita a festa, corre ad abbracciare il suo liberatore e Garibaldi le racconta le imprese dei Mille:

[...]
Con mille spade nel suol d'Imera,
Un'oste intera – vinsi, e fugai –
Nasceva Italia sull'Etna appena,
E il Vesèvo lontan ruggì. –
Fremeva il calabro da l'altra sponda
E vincitor toccai quell'onda
Fuggì la larva de la Sirena,
E l'Italia crebbe l'istesso dì.
[...][28]

Nella quarta e ultima scena l'Italia vuole incoronare Garibaldi, ma lui dice che la corona è per Vittorio Emanuele, preannunciando, inoltre, non solo la conquista di Roma, ma anche quella di Venezia:

[27] Ivi, p. 10.
[28] Ivi, p. 12.

Italia [...]
Ecco – un eterno lauro
La madre tua ti dona;
Di cento re l'invidia
Sarà questa corona,
Che sacra Italia libera
Al primo suo guerrier. –

Garibaldi
O madre mia, perdonami
Se questo allor non voglio –
Un altro capo cingerne
Dovrai nel Campidoglio,
Nel dì ch'io stesso aggiungere
Due fronde vi potrò.

Sarai da l'Alpi a Trapani
Libera, forte e una –
Risuoneranno i Vespri
Sul Tebro e la Laguna,
Ebbi Palermo e Napoli,
Roma e Venezia avrò. –

Quando spuntar la libera
Alba vedrò di Roma,
Del mio fedel Sabaudo
Ne cingerò la chioma,
E tremeranno i despoti
Di questo santo allor.[29]

[29] Ivi, p. 14.

Varie sono poi le composizioni che Giorgio Miceli dedicò alla regina Margherita di Savoia, al Re d'Italia o a varie istituzioni, tra cui segnalo:

Delle ridenti aiuole. *A. S. M. / Margherita di Savoia / Regina Regina d'Italia / Coro / scritto in occasione della visita fatta dalla gentile / Sovrana al 1.o educandato il 22 Novembre 1878 / da / Giorgio Miceli*. Coro, 2 S e 2 pianoforti. Testo di Luigi Landolfi. Partitura, 12 cc., 260x330 mm., I-Tr, ms cp 10;[30]

Il fiore d'Amalfi. C e pf. Parole di G. Rovito, in *Album della regina*. 40 serenate del golfo, Napoli-Londra, Teodoro Cottrau, [1878], pp. 71-73. Album offerto a sua Maestà la Regina d'Italia pel suo compleanno il 20 Novembre 1878;

Inno / Parole di Eliodoro Lombardi / Musica di / G. Miceli / Riduzione per Canto e Pianoforte dell'Autore / Palermo 24. Novembre 1891 Originale. Spartito autografo, 8 cc., 270x210 mm. Dedicato alla regina Margherita, I-Rc, G.Mss.3388;

Inno della Guardia Municipale Napolitana, per banda. Riduzione per pf, in *Album della regina* ..., cit., pp. 141-143;

Serenata. *L'acque del lago increspi*. C e pf. Parole di Luigi Carrer. Dedicata a Sua maestà Margherita di Savoia regina d'Italia, in *Rapimenti del passato* ..., lastra 1333, pp. 1-4;

Rapimenti del passato. Album vocale di Giorgio Miceli, Roma, L. Franchi e C., [dopo 1870], lastre 1333-1338. Dedicato a Margherita di Savoia, Regina d'Italia;

Canto dei marinari della flotta italiana. C e pf. Parole di Jeronimo Testa. Musica di G. Miceli, Napoli, R. Stabilimento Tito di G. Ricordi, [seconda metà XIX secolo], lastra 39652, 3 pp. Dedicata al Re d'Italia;

Serenata per istrumenti d'arco ed a pizzico scritta espressamente per le feste dell'Esposizione di Palermo 1891-92. Riduzione dell'autore per pianoforte solo, Milano, Giovanni Ricordi & C., [fine XIX secolo], lastra 94865.

[30] Cfr. I. F. Data, *L'encomio discreto. Catalogo delle musiche encomiastiche e celebrative della Biblioteca reale di Torino*. Torino, Centro studi piemontesi, 1991, p. 49. Non figura nell'opac SBN.

Nella Biblioteca reale di Torino, figurano, inoltre, alcuni brani (*Serenata*, *A Maria* e *Ave Maria*) ristampati da Ricordi [1891] e rilegati in un unico volume (I-Tr cp 123/1,2,4), con dedica in oro alla regina Margherita di Savoia, anche se alcuni, nelle precedenti edizioni hanno altri dedicatari. Nella stessa raccolta si trova anche *Estasi*, nell'edizione, Napoli, Società musicale napoletana, [1891] (I-Tr cp 213/3).[31]

Un altro musicista calabrese che visse in pieno i moti risorgimentali fu Paolo Serrao, nato a Filadelfia (Catanzaro) l'11 aprile 1830 e morto a Napoli il 17 marzo 1907.

Durante la rivolta del 15 maggio 1848 egli era dietro le barricate di via Toledo insieme ai suoi fratelli Gaspare e Mariano e al noto pittore Andrea Cefaly, che era il capitano della Guardia nazionale:

> [...] Negli avvenimenti politici del 1848, seguendo l'andamento dei tempi, ed all'insaputa dei superiori del Collegio, si arrolò come volontario nella Guardia Nazionale di Napoli del quartiere Stella, e non saprei dire se fosse per ispiccato amor di patria o per seguire la sua naturale irrequietezza, si vide combattere sulle barricate in via Toledo. Terminata quella tristissima e dolente scena, egli non si mostro più, e nascosto o quasi dimenticato restò nel privato domicilio di qualche amico. Trascorsi alquanti mesi da tale malaugurato avvenimento, i superiori del collegio, avendo in pregio il suo talento, lo ammisero di bel nuovo come alunno, ed egli allora fu contentissimo di lasciare la divisa di Guardia Nazionale per la modesta uniforme che gli alunni del Collegio vestivano. Scevro quindi delle idee bellicose, riprese più alacremente i suoi studi musicali [...][32]

per concluderli nel 1849 con il massimo dei voti, ma senza rinunciare alle sue idee politiche – come farebbe capire Florimo –, anche se non si arruolerà tra i garibaldini, come invece fece il suo amico e conterraneo Andrea Cefaly.

[31] Ivi, p. 366.
[32] F. Florimo, *La scuola musicale di Napoli*, III: *Cenno storico*, cit, p. 413.

Cefaly, era nato a Cortale, un paesino che dista dodici chilometri da Filadelfia, il 31 agosto del 1827 (poco meno di tre anni prima di Serrao) e lì è morto il 4 aprile 1907, a distanza di 18 giorni di Paolo Serrao. I due conterranei, e quasi coetanei, condivisero gli ideali politici e risorgimentali e frequentavano gli stessi ambienti culturali: facevano parte del cenacolo di artisti che aveva come punto di riferimento la casa Saverio Mercadante, il quale era stato anche maestro di Caterina Pigonatti, madre di Andrea Cefaly. Il rapporto di grande amicizia tra il maestro di Serrao e i due giovani calabresi emerge chiarissimo da alcune lettere, come, per esempio, quella del 13 agosto 1859, nella quale Mercadante scriveva a Cefaly:

> [...] Immensa gioia ha cagionato a me e a tutti i miei, nonché agli amici, la vostra affettuosa letterina, invidiata da Serrao, perché più diffusa di quella diretta a lui. Lo stesso avendo per istinto di volere pratticare quanto dall'universo si prattica, mancò poco non si fracassasse il capo, gettandosi da sopra una loggia de' bagni al mare che avendo poco fondo, l'obbligò a picchiare il capo sulla rena. Per buona sorte, dietro l'applicazione di mignate, purghe, diete, letto; in pochi giorni si è riavuto in salute [...].[33]

Oltre al tono confidenziale e ironico, specialmente sull'incidente di Serrao, Mercadante fa capire che egli sapesse anche quanto Serrao fosse stizzito per le brevi o mancate risposte di Cefaly alle sue lettere. Dopo il '48 i due patrioti calabresi erano nel mirino della polizia borbonica, tant'è vero che Cefaly fu costretto a tornare al paese, mentre Serrao rimase, tra mille difficoltà, a Napoli. Da qui il carteggio che, seppure incompleto e oggi inaccessibile nelle fonti originali,[34] oltre a fare luce su alcune vicende risorgimentali, sia napoletane che calabresi, dà spunti per delineare le figure dei due giovani amici di Mercadante: impulsivo e forse poco prudente Serrao, più attento e di poche parole Cefaly. Serrao incomincia quasi sem-

[33] A. Frangipane, *Lettere di Paolo Serrao*, «Brutium», VIII, n. 2, 28.2.1929, p. 111.
[34] Per fortuna gran parte di esso risulta pubblicato da Frangipane nella rivista «Brutium», da lui diretta, da cui cito.

pre le sue lettere rimproverando la mancanza di risposta alle sue, ma poi non esita a fare riferimenti, talvolta espliciti e spesso in tono ironico, a persone e a situazioni inerenti a problematiche risorgimentali:

> Caro Andrea
> Io non so capire perché agisci in modo niente regolare verso di me; ti ho scritto tante lettere e non ti sei degnato di rispondermi, che solo due volte. Perché? .. Perché? Perché? .. sei corrucciato con me che ho tenuto il tuo scudiero Antonello? Sei in collera per altra ragione? Via dunque rispondimi e parlami chiaro. Io non posso credere che sei stato occupato per l'esecuzione della grande Sinfonia, perché il maestro è ancora assente, e senza la sua battuta son sicuro, che non entrereste a tempo.
> Il prode Migliaccio questa notte parte per Catanzaro te lo raccomando caldamente se lo stesso si mischia in qualche fatto d'armi, abbi la precauzione di mettergli due pietre grosse nelle saccoccie, acciò possa mantenersi fermo a terra, e non essere esposto ai' soffi del levante.
> Io non so cosa fare! In Napoli non si guadagna niente, tutti hanno paura e fuggono in campagna e nell'Estero, i soldati ci guardano con occhi di iene ... quando sono molti, e quando sono pochi fanno il liberali!!!!! L'amico «Ceraso» non viene, il governo diffida, noi diffidiamo, ed in questo stato di cose, il meglio sarebbe di ritirarmi in Calabria, ma la bimba?.. e la musica?.. e la casa?.. oh Dio!!! Io sono in un pelago, e non avrò pace fintantoché non si prende una risoluzione, risoluta da risolvere con ottimi risolventi la risolubile libertà, che per ora ne abbiamo il nome soltanto.
> D. Michele Cefaly predica?.. Io vorrei proprio vederlo; mi sembra di sentirlo perorare in mezzo ad una immensa assemblea, se lo vedi porgergli i miei saluti.
> Tu cosa fai?.. hai un cavallo?.. hai un cuore?..
> Vedremo.
> Tanti saluti a tutti di casa.
> Napoli 28 luglio 1860
> Tutto tuo
> Paolo Serrao

P.S. – Falcone tiene la podagra. Furno qui presente ti saluta. Conti parte per Capralatta, Antonello è il direttore di tutte le guardie Nazionali alle quali impara gli esercizi di Halbreuner, io sto paccariato. Addio.[35]

In realtà Cefaly in quei giorni era impegnato a organizzare la rivolta di Maida («la grande Sinfonia»?) insieme al maggiore Francesco Angherà, che era stato appositamente mandato da Garibaldi, e il 27 agosto, insieme a suo fratello Raimondo – che fu ferito – era in prima fila nella battaglia sul ponte Turrina e poi a Soveria Mannelli; seguì, quindi, Garibaldi tra le truppe calabresi comandate da Francesco Stocco, prendendo parte alla battaglia di Capua e a quella di Caserta dove fu ferito a una mano.[36] E le vicende garibaldine saranno subito fonte d'ispirazione di suoi vari quadri, tra cui *La battaglia di Capua* (che gli fu commissionata da Vittorio Emanuele II) e *La battaglia di Benevento*, che si conservano rispettivamente nel Museo Nazionale di Reggio Calabria e in quello provinciale di Catanzaro.

È probabile, comunque, che Serrao fosse in qualche modo informato di quanto Cefaly, insieme ad Angherà, stavano preparando in attesa dell'arrivo di Garibaldi, («il maestro» che avrebbe dovuto dare la «battuta» per entrare «in tempo»), ma era ansioso di saperne di più e il pittore probabilmente gli aveva dato ulteriori informazioni, tant'è vero che il 16 agosto Serrao esprime la sua soddisfazione per come procede «il concerto della gran Sinfonia» e incoraggia l'amico a farsi onore:

Mio caro Andrea,
finalmente ho avuto il piacere di avere una tua, dopo quattro lettere che ti ho inviato: dalla stessa ho rilevato che il concerto della gran Sinfonia procede alacremente; ti raccomando di non lasciarti sfuggire questa bella occasione onde farti onore. [...].[37]

[35] A. Frangipane, *Lettere di Paolo Serrao*, cit., p. 111.
[36] M. P. Di Dario, voce *Cefaly, Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, XXIII, 1979.
[37] *Ibidem.*

Nella stessa lettera lo informa di un tentativo, forse dello stesso Garibaldi, di portare via un vascello in costruzione a Castellamare:

> [...] Sere fa, doveva in Napoli scoppiare una reazione terribile; ma grazie a D. Liborio Romano, attuale Ministro dell'Interno, tutto è svanito. La Guardia Nazionale è in gran movimento. Martedì scorso a mezzanotte si presentò un vapore a Castellamare e gli uomini che lo guidavano scesero in due lance, tagliarono le gomene del Vascello a due punti e mezzo che trovasi in costruzione, e volevano rimorchiarlo, una immensa catena di ferro a cui era affidato ha impedito il temerario colpo. Vi fu grande combattimento dal Forte e dal Vapore, e dopo due ore il Vapore prese il largo e sparì. Si dice che abbia lasciato 8 palle di grosso calibro nelle coste del Vascello e si pretende che sia stato Garibaldi il condottiero del Vapore, ad ogni modo è stato un colpo d'immensa temerariatà.
> Addio. Amami e credimi. Antonello sta bene e saluta tutti, io nel fare lo stesso mi segno per la vita
> Tutto tuo
> Paolo Serrao
> Napoli 16 Agosto.
>
> A Sua Eccellenza Il Sig. Andrea Cefaly. Nicastro per Cortale.[38]

E l'11 settembre 1860, dopo la consueta battuta ironica sulla reticenza di Cefaly – probabilmente Serrao ancora non sapeva che l'amico era stato ferito – gli comunica l'entrata di Garibaldi a Napoli:

> Mio caro Andrea.
> Giusta il solito la podagra ti ha impedito di scrivermi. Peppe e fra noi, l'odiato Borbone è partito, le feste sono all'ordine del giorno, ecco lo stato morale e fisico della Capitale. Ti pregavo di mandarmi quei pochi Dj che rimanevano pendenti, cioè 16 Dj ed altri 3 per le mesate del fratello di Cammarano, e non ti sei dato pena; mentre i tempi, per quanto siano belli in politica, per altro sono orridi in guadagni.

[38] *Ibidem.*

> Quando ritorni?
> S. Elmo è caduto in potere di Garibaldi, come tutti gli altri castelli della città, e questo senza tirare una sola fucilata. Egli si è presentato alle porte da solo, e tutti hanno abbassato le armi ed eseguito la sua volontà.
> Antonello ti saluta: io ti abbraccio, e senza speranza di risposta mi dico
> Tutto tuo
> Paolo Serrao
> Napoli 16 Agosto 1860.[39]

Ovviamente anche Paolo Serrao subì le «ire del governo borbonico»: *L'Impostore*, opera scritta nel 1852 esplicitamente per il teatro del Fondo, su segnalazione di Mercadante, sarebbe dovuto andare in scena nel 1852, ma, per esplicito divieto della polizia, non fu poi rappresentata; così pure *Leonora dei Bardi*:

> [...] Nel 1853 scrisse l'opera seria in quattro atti *Dionora* [*sic*] *de' Bardi* sopra parole di Lorenzo Badiali; ma questa seconda opera neppure poté essere sottoposta all'esperimento del pubblico suffragio, perché alquanto sospetto al governo pei suoi principi liberali, non era possibile che le sue opere trovassero accesso nei teatri di Napoli [...].[40]

Altre sue opere, come per esempio, *Giovan Battista Pergolesi* (teatro del Fondo, 1857) o *La duchessa di Guisa*, rappresentata al S. Carlo nel 1866, ebbero un discreto successo, ma in realtà, dopo i divieti del 1852 e del 1853, Serrao aveva puntato essenzialmente sulla didattica: fu maestro di composizione a S. Pietro a Majella e dalla sua scuola uscirono, per citarne solo alcuni, musicisti come Francesco Cilea, Luigi Denza, Umberto Giordano, Ruggero Leoncavallo, Alessandro Longo, Giuseppe Martucci, Leopoldo Mugnone, Florestano Rossomandi e Luigi Torchi.

Scrisse comunque molta musica (anche per orchestra), sia sacra che profana, e anch'egli fu coinvolto negli omaggi in onore della nuova situazione politica italiana:

[39] *Ibidem*.
[40] Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli* ... III: *Cenno storico* ..., cit, p. 413.

> [...] Per la venuta in Napoli di S. M. Vittorio Emmanuele [*sic*] II, il quale vi si recava per assistere alla distribuzione de' premi concessi agli espositori della Mostra Internazionale Marittima, il Serrao ebbe l'incarico dall'impresario Trisolini di scrivere un *Inno* al Re per la serata di gran gala. L'*Inno*, eseguito dall'intera massa del teatro e dagli artisti principali, riuscì graditissimo e fu accolto con unanimi applausi, e S. M. il Re manifestò la sua approvazione al Trisolini, regalandogli una magnifica spilla di brillanti [...].[41]

In realtà, in questo caso, si tratta però di un Inno di Saverio Mercadante, su testo di Luigi Tarantino, orchestrato da Paolo Serrao nel 1862. Ecco il testo estratto dal manoscritto della partitura che si conserva presso la Biblioteca del conservatorio S. Piatro a Majella di Napoli:

Vieni novel Messia
Te tutt'Italia acclama
Maggior della tua fama
Giungi aspettato o Re

Ah! vieni dall'alpe a Trapani
Dall'adrio all'altro lido
Uno e concorde è il grido
Viva viva l'Italia in te

La voce de' popoli è voce di Dio
Fu l'eco gigante d'un solo desio
Sia grande l'Italia sia libera ed una
Sia duce tu solo di nostra fortuna

La croce sabauda ci spinga in un patto
Sia pegno ella sola del nostro riscatto
Sia grande l'Italia sia libera ed una
Sia duce tu solo di nostra fortuna

[41] Ivi, p. 415.

Col nome temuto d'un Re Galantuomo
Europa commossa plaudir si ve[drà] te
Sia grande l'Italia sia libera ed una
Sia duce tu solo di nostra fortuna

Col nome temuto d'un Re Galantuomo
Europa commossa plaudir si vedrà
Concorde ed uno è il grido
Vive vive l'Italia in te

Sia grande l'Italia ...
Vieni vieni ah vive l'Italia in te.[42]

[42] *Inno a Vittorio Emmanuele / Composto dal Cav. S. Mercadante / Orchestrazione di P. Serrao*, Napoli 27 Agosto / 1862 / Paolo Serrao, Napoli (I-Nc, 10.7.7(7)).

Abstract

This paper highlights events pertaining to the lives of three Calabrian artists and musicians during the period of the Risorgimento.
After Giorgio Miceli's career as a writer of opera was rudely interrupted in 1854 when his father Domenico, a patriot, was condemned to death, he became involved in the composition of the cantata *From Etna to Vesuvius* in honour of Garibaldi which made clear reference to the expedition of the Mille.
Paolo Serrao and Andrea Cefaly were behind the barricades in Via Toledo in 1848. Serrao was also subjected to censure by the Bourbons and neither of his first two operas were staged. Andrea Cefaly is known for his paintings with Risorgimento themes, including *The Battle of Capua* and *The Battle of Benevento*, which he witnessed in the field of battle.

Mito e coralità nell'*Assedio di Firenze (1856-1860)* di Giovanni Bottesini

Francesco Bissoli

Negli anni Cinquanta dell'Ottocento l'opera italiana giunse al suo picco di produttività, con una media di nuovi lavori per stagione di cui si fatica a trovare un corrispettivo in altri periodi del secolo. Eppure il panorama operistico nel quale Verdi, dopo la scomparsa di Donizetti, stava consolidando il suo primato indiscusso, appare oggi una sorta di brulicante sottobosco, piuttosto misterioso, anche se in grado di restituire talora partiture di buon livello artistico, come l'*Assedio di Firenze* del cremasco Bottesini. Al di là delle specifiche considerazioni di natura estetica, il soggetto e la tipologia del lavoro consentono la sua rivalutazione in un ambito critico di più ampia portata. Dopo la reazione critica di alcuni musicologi nei confronti del luogo comune opera-risorgimento,[1] la storiografia ha assunto il melodramma fra le componenti fondamentali del discorso nazionale, per la sua capacità di alimentare il sentimento identitario italiano, con una pervasività paragonabile a quella del romanzo popolare in altri paesi.[2] Alberto Mario Banti e Carl Ginsborg addirittura associano la diffusione del

[1] Si vedano in particolare le indagini su come l'idealizzazione post-unitaria del ruolo di Verdi abbia falsato i dati storici di B. Pauls, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos in Prozeß der Nationenbildung*, Berlino, Akademie, 1996, e di R. Parker, *«Arpa d'or dei fatidici vati»: The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1997.

[2] Ad esempio il volume assai citato di A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, e il più specifico studio di C. Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001. In quest'ultimo si dimostra che la capillare presenza di sale teatrali sul territorio indica come l'opera sia stata un aspetto fondamentale della vita culturale italiana. Il pubblico della più multimediale delle forme di espressione artistica dell'epoca, infatti, non aveva paragoni, per ampiezza numerica ed estensione socio-culturale, con quello dei lettori.

melodramma alla mobilitazione dal basso e alla tradizione urbana del centro-nord, come combinazione di elementi che distingue il Risorgimento.[3] È perciò necessario allargare la prospettiva, focalizzando l'attenzione pure su lavori oggi non più rappresentati, di autori considerati 'minori', che possono tuttavia contribuire a una definizione più precisa del quadro storico.[4] Anche in tal senso desta interesse l'opera già citata di Bottesini, tratta dal romanzo omonimo di Guerrazzi.

Attraverso un campione di trentatre memorie ed epistolari di esponenti del Risorgimento, Banti ha stilato un catalogo di testi che furono fonte di illuminazione patriottica, nel senso che riuscirono a proiettare su un piano emotivo e simbolico l'idea della nazione e a convicere molti ad «agire pericolosamente in suo nome, rischiando l'esilio, la prigione, la vita».[5] Si va dalle opere poetiche e storiche, ai saggi politici, ai melodrammi, ai romanzi. Tra questi ultimi viene ovviamente elencato il celebre 'libro-battaglia' di Guerrazzi. Nell'*Assedio di Firenze* fatti storici lontani nel tempo (la nota vicenda fiorentina risalente agli anni 1529-30) acquistano un senso in quanto 'figure', in senso auerbachiano, di un evento che deve ancora compiersi. Nell'età della Restaurazione l'episodio fu esaltato come estrema fiammata del furore italico prima di una prolungata inerzia (Guerrazzi parla di Firenze come «ultimo santuario della italiana libertà» e lo stesso Mazzini ribadisce il concetto nel frammento di lettera premesso all'edizione parigina del '40, del romanzo). Grazie infatti ad alcune opere storiche, il 1530 assunse un carattere periodizzante all'interno del panorama storico italiano e la strenua difesa tentata dai fiorentini fu trasformata in testimonianza e simbolo del coraggio italico al punto da assurgere a un valore mitico.[6] Dal momento che «ogni sistema semiologico è un sistema

[3] A. M. Banti – C. Ginsborg, *Per una nuova storia del Risorgimento*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi (Annali, 22), p. XXIV.

[4] Cfr. P. Gossett, *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, in «Il Saggiatore Musicale», XII, 2, 2005, pp. 339-387: 375.

[5] A. M. Banti, *La nazione*, cit., pp. 54-55.

[6] In particolare *Storia delle repubbliche italiane nel medioevo* (1844) di J. C .L Sismonde de Sismondi, *Storia dei popoli italiani dall'epoca della loro grandezza ai tempi dei romani*

di valori», Roland Barthes ha insegnato che «il consumatore del mito prende la significazione per un sistema di fatti: il mito viene letto come un sistema fattuale mentre è solo un sistema semiologico».[7] Circostanze come l'esistenza di una nazione e il suo riscatto o, viceversa, la sua oppressione diventano così paradigmatiche e acquisiscono un'aura sacrale (nel caso italiano poi, l'efficacia del discorso risorgimentale, con i suoi elementi di rigidità, sembra essere stata la ragione delle sue debolezze, perché le risorse retoriche dispiegate mal si adattarono alla variegata realtà politica e socio-economica del nuovo stato).

Scritto nelle prigioni di forte Sella a Portoferraio, il romanzo fu osteggiato dalla censura e quindi pubblicato a Parigi nel 1836, sotto lo pseudonimo di Anselmo Gualandi.[8] Ottenne presto un successo clamoroso, come testimoniano le successive numerose edizioni e le traduzioni. Anni dopo, l'autore, pensando alle difficili circostanze in cui l'opera vide la luce, ricorda che essa fu scritta «come una protesta di anima [...] come si combatte una battaglia», poiché gli parve che «prima di fabbricare il nuovo edificio di ragione e libertà avesse a rovesciarsi lo antico di terrore e di servitù».[9] Il suo scopo principale fu «tentare se scintilla alcuna restasse nel corpo della patria per accendere di vita le presenti e le future generazioni», ritenendo «carità adoperare tutti i tormenti praticati dagli antichi tiranni, e dal Santo Uffizio ed altri ancora più atroci inventarne per eccitare la sensibilità di que-

fino al 1814 di C. Botta (1847), *Storia degli italiani* di C. Cantù (1859), *L'assedio di Firenze illustrato con documenti inediti* di E. Albero (1840), *Pensieri dulla storia d'Italia* (1858) di C. Balbo, *Notizia intorno ai discorsi che seguono* (1842, «Archivio storico italiano») di G. Capponi, *Storia d'Italia dal cominciamento delle repubbliche marinare fino alla riforma del Savonarola* (1849) di P. Villari. Tali storici sono accumunati da una posizione fortemente critica nei confronti della Francia e dal costante richiamo alla figura di Savonarola. Cfr. I. A. Romeo, *Il mito dell'assedio di Firenze del 1530 nell'età della Restaurazione*, tesi di laurea, Università degli studi La Sapienza, Facoltà di scienze politiche, rel. prof. F. M. Leonardi, A.A. 2001-02.

[7] R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 212.

[8] Nello stesso anno vide la luce *Filosofia della musica* di Mazzini.

[9] *A Giuseppe Mazzini scritto di F.D. Guerrazzi intorno all'Assedio di Firenze*, Bastia, Fabiani, 1848, p. 94.

sta Patria caduta in miserabile letargia».[10] Infatti fra quanti dolori, ingiustizie e disgrazie dovette patire in quel periodo, «nessun affanno superò quello di vedere le catene della Patria ribadite, gli animi rassegnati alla servitù, gli amici politici rettileggianti intorno al potere».[11] Perciò si immerse nella stesura «palpitante e lacero con gli artigli dei persecutori nel petto», conscio di realizzare «la opera più efficace per la Patria che mai potesse farsi per virtù d'inchiostri», come ha poi dimostrato l'entusiasmo della «gioventù italiana» che leggendo le sue pagine «vi si trovò come inchiodata sopra, e vergognò, e fremè» e la persecuzione che i governi le scatenarono contro come fosse «un contagio», pur dovendosi rassegnare di fronte «agli uomini animosi» che la ristamparono e ai «popoli fremenți» che la lessero «tra gli artigli delle Polizie».[12] Consapevole della caducità degli scritti prodotti dalla passione («a guisa di Giove che arde Semele incenerisce la opera che balenò nei suoi delirii»), a differenza di quelli «tessuti con la mano dell'Arte», che sono destinati a più duratura fama, a Guerrazzi interessa solo aver contribuito a «destare dal letargo l'Italia» con un'«opera generosa» e «sacrificando la fama dei posteri al dovere attuale».[13] Dopo lunghe meditazioni, la tipologia narrativa prescelta da Guerrazzi, quella del «poema epico popolare», gli permise di sostituire un popolo e una città «al pallido personaggio destinato dal sistema dello Scott a pronubo dei casi storici esposti nelle inclite sue opere».[14] Ai moduli nar-

[10] Ivi, p. 96.

[11] Ivi, p. 101. La celebre frase vergata all'inizio dell'*Assedio*, «eterna unica musa dell'Uomo è il dolore» (p. 7) trova eco in una lettera di Giuseppe Giusti a Verdi (*I copialettere*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, 1913, pp. 449-450): «Tu sai che la corda del dolore è quella che trova maggior consonanza nell'animo nostro, ma il dolore assume carattere diverso a seconda del tempo o a seconda dell'indole e dello stato di questa Nazione o di quella. La specie di dolore che occupa ora gli animi di noi *Italiani*, è di dolore d'una gente che si sente bisognosa di destini migliori; 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; fa di nutrirlo, di fortificarlo, di indirizzarlo al suo scopo».

[12] *A Giuseppe Mazzini*, cit., p. 102.

[13] Ivi, p. 104.

[14] Ivi, p. 105.

rativi lo scrittore associa invero procedimenti, stilemi e strutture mutuate dal cronotopo teatrale, conseguendo una singolare duplicità stilistica.[15] Lo sfoggio di retorica melodrammatica (che riflette la nuova estetica della politica esaminata da Mosse)[16] per un verso favorì la lettura popolare dell'*Assedio* e per un altro fu la ragione prima dell'entusiasmo dimostrato dalla giovane intellettualità italiana, animata da fervore patriottico. Tuttavia, quando il singolare doppio registro impiegato non riuscì più a soddisfare le aspettative culturali e letterarie dell'Italia post-risorgimentale, il testo guerrazziano conobbe un repentino tracollo: Croce ricorda che l'opera del livornese «uscì via via dall'interessamento artistico propriamente detto per trapassare e sopravvivere ancora qualche tempo presso i lettori incolti, ristampata e illustrata con spettacolose incisioni a cura di editori popolari».[17] Può essere interessante notare che, parallelamente, in seguito all'Unità, si registra il calo della centralità dell'opera nel sistema teatrale nazionale, dopo che era stata la colonna sonora della fase eroica della redenzione patriottica.

Il successo editoriale del romanzo guerrazziano non propiziò altrettanta fortuna teatrale. Sappiamo tuttavia che Verdi, intorno al '48, in preda a una sorta d'invasamento per *L'assedio di Firenze*, vagheggiava di trarne «un dramma caldo, di passioni forti e patetiche». Abbiati collega l'esaltazione del bussetano per il romanzo con le delusioni per i disastri dei moti insurrezionali.[18] Oltre a definire Ferruccio «un personaggio gigan-

[15] Cfr. G. Rosa, *Il romanzo melodrammatico. F.D. Guerrazzi e la narrativa democratico-risorgimentale*, Firenze, La Nuova Italia, 1990; M. Biondi, *La tradizione della patria*, I, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009, p. 102.

[16] Cfr. G. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*, Bologna, Il Mulino, 1975; C. Sorba, *La melodrammatizzazione della politica*, in *Storia d'Italia*, cit., pp. 482-483.

[17] B. Croce, *Gli ultimi romanzi di F.D. Guerrazzi*, in *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari, Laterza, 1943, p. 44.

[18] «Appunto per non piangere di rabbia e per non impazzire, Verdi si rituffò nel romanzo di Guerrazzi. Si imprigionò nel salottino di Peppina tutta una sera, tutta una notte e il giorno seguente. *Ferruccio* doveva nascere presto, nascere subito per vivere e rivivere nella musica: sfida all'Austria, sfida al Papato, sfida ai pavidi, reazionari maramaldi dell'ora che volge. [...] Tutta una sera, tutta una notte e il giorno di poi, Verdi stette inchiodato sull'abbozzo del *Ferruccio*,

tesco», Verdi lo considerava «uno dei più grandi martiri della libertà italiana»,[19] ampliando la prospettiva rispetto all'originaria cornice fiorentina e sottolineando così implicitamente il carattere periodizzante del 1530 e dell'avvenimento. Mentre però Guerrazzi nell'*Assedio* aveva esortato all'azione, dopo secoli di torpore, nel seguito della sua lettera a Piave il musicista insisteva maggiormente sul concetto di tradimento, perché, dopo le sciagure patite a causa delle discordie e delle rivalità (la divisione aveva di fatto favorito l'oppressione), sapeva che in quel momento era fondamentale la cooperazione. Il progetto fu coltivato per qualche mese, ma nella primavera del '49 la censura napoletana si espresse negativamente su *Maria de' Ricci* (da notare il prudente titolo anti-censura), ritenendolo un soggetto inopportuno «nelle attuali circostanze d'Italia, e massime di Firenze», come Cammarano riferiva dispiaciuto al maestro.[20]

Sin da *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* amore romantico e patriottico si sovrappongono: nel canovaccio sul quale sarebbe tornato più tardi a lavorare Bottesini, i contrasti tra Firenze e la corte romana fanno da cornice alla vicenda di due uomini, Giovanni Bandino (traditore, passato nelle file degli imperiali) e Lodovico Martelli (dalla parte della Repubblica), che amano e si contendono la medesima donna (Maria), arrivando per lei a sfidarsi in campo aperto.[21] Il secondo di Martelli, Dante da Castiglione,

melodramma che non avrebbe mai visto la luce della ribalta ma che allora, nelle ore nefaste, costituì la più luminosa e necessaria delle creazioni d'arte» (Lettera a Piave, Parigi, 22 luglio 1848, cit. da F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, I, Milano, Ricordi, 1959-63, p. 751).

[19] Ivi, p. 754.

[20] Lettera di Salvatore Cammarano a Verdi, Napoli, 10 aprile 1849, ivi, II, p. 7. Cfr. C. M. Mossa, *A Monk and at Least Some New Things: Verdi, Cammarano e "L'assedio di Firenze"*, in *Verdi's Middle Period 1849-1859: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di M. Chusid, Chicago, University Press, 1997, pp. 96-126.

[21] Nel romanzo Maria, moglie di Niccolò Benintendi, è corteggiata da Lodovico Martelli. Prima di convolare a nozze era però innamorata di Giovanni Bandini (figura inizialmente positiva). Sposò quindi Benintendi solo perché ingannata dal padre, il quale le fece credere che l'amato fosse morto a Roma. Questi amore, rifiuta in quanto madre di una bambina che Giovanni non accetta. Furente per il diniego, l'uomo, che nel frattempo si è arruolato nelle schiere imperiali in cerca di vendetta, sospinge l'Orange all'assalto. Lodovico lo sfida in campo aperto ma ha la peggio.

uccide sul posto il compagno di Bandino, ma il traditore prevale su Lodovico. Si ripresenta insomma la triade ricorrente (si veda pure il fortunato *Niccolò de' Lapi* di d'Azeglio)[22] che vede al centro della vicenda l'innamorato infelice che va incontro al sacrificio (tenore), la bella, sotto la quale si cela la patria oppressa (soprano) e il vile traditore che insidia l'onore familiare e nazionale (baritono). I capitoli del romanzo, dai quali è ritagliato l'intreccio, sono essenzialmente sei (VIII, IX, XII, XIX, XXI, XXII). Proprio da quel filone, estrapolato fra le battaglie, le crudeltà atroci, «i mostri stupendamente orribili» ammirati da Carducci, le storie d'eroismo e i tradimenti dei quali *L'assedio* è intessuto, lo stesso Guerrazzi ricavò la tragedia storica *Lodovico Martelli* (anche qui è da sottolineare la titolazione), pubblicata a Genova nel '52.

Nel panorama operistico italiano erano stati rappresentati altri lavori con una cornice simile, *L'assedio di Corinto* (Rossini), *L'assedio di Calais* (1836, Donizetti), *L'assedio di Leida* (1856, Petrella), ma nessuno ricavato dal romanzo di Guerrazzi. Sarebbero successivamente apparsi *Niccolo de' Lapi ossia L'assedio di Firenze* (1863) di Francesco Schira (ma la fonte è il testo di d'Azeglio), e *L'assedio di Firenze o I Palleschi e i Pignoni* (1883), di Eugenio Terziani.

L'assedio di Bottesini è un caso raro di opera nella quale i sentimenti politici sono apertamente proclamati. Come Gossett puntualizza, i momenti in cui si abbandonarono le metafore in favore dei discorsi espliciti furono veramente pochi.[23] Pensiamo al breve periodo dell'allontanamento delle truppe austriache dopo le Cinque giornate, al quale risalgono le «edizioni distrutte» di inni (prese in esame dallo studioso) e la *Battaglia di Legnano*, rappresentata a Roma il 27 gennaio, nell'atmosfera della repubblica retta dal Triumvirato, dopo che, come s'è ricordato, Verdi aveva messo provvisoriamente da parte il progetto di scrivere un'opera tratta proprio dall'*As-*

[22] Il romanzo di d'Azeglio suscitò largo interesse anche all'estero e fu ripreso in alcuni melodrammi, però senza risultati degni di nota. Fu dell'autore l'idea del pellegrinaggio a Gavinana (inaugurato nel 1838 e diffusosi negli anni '40), gesto simbolico per conferire all'idea di nazione una connotazione sacra.

[23] Cfr. P. Gossett, *Le «edizioni distrutte»*, cit., p. 341.

sedio di Guerrazzi.[24] *La battaglia di Legnano* (che nel 1860 ebbe una ripresa a Parma con il sottotitolo *La sconfitta degli Austriaci*) trova non pochi echi nell'*Assedio* bottesiniano: l'articolazione del primo atto; il senso di minaccia dell'oppressore straniero che nella seconda versione dell'*Assedio* si materializza in scena; l'intrigo amoroso che vede tre uomini, uno dei quali erroneamente ritenuto morto, ruotare attorno alla protagonista (nella *Battaglia* Rolando, Arrigo, Marcovaldo e Lida); infine l'ampliamento e l'approfondimento del ruolo del coro, in linea con gli auspici di Mazzini.

Dopo aver conseguito una celebrità internazionale grazie al suo strabiliante virtuosismo, dal 1855 Bottesini era direttore d'orchestra al Théatre des Italiens di Parigi, dove, nel febbraio dell'anno successivo, portò in scena il suo *Assedio di Firenze*, scritto in collaborazione col poeta Carlo Corghi per l'impresario Calzado. Il ruolo di Lodovico fu affidato al famoso tenore Mario, mazziniano, iscritto alla Giovane Italia, che contribuì a tener desto negli italiani esuli, specialmente a Parigi, il culto della nazione (possiamo immaginare che, in questo caso, abbia infuso particolare vitalità drammatica nella sua *performance*). È fin troppo scontato considerare che in quel periodo sarebbe stato impossibile veder figurare il nuovo titolo di Bottesini su un cartellone italiano, dati i potenziali elementi di ricezione politica che contiene: contrapposizione tra due popoli, uno dominatore e l'altro oppresso; divisione interna degli sconfitti, segnata dalla presenza del traditore; slancio di riscatto, rappresentato dal sacrificio dell'eroe, secondo l'analogia, indicata da Banti, col 'modello cristologico'.

Basata sulla tradizionale organizzazione formale, di derivazione rossiniana, l'opera non fu accolta con particolare entusiasmo dalla critica e dal pubblico parigino, principalmente a causa del libretto, giudicato «un coacervo di scene incoerenti e noiose»[25] che si incentra eccessivamente sul concetto di libertà (del resto non sorprende il fatto che il lemma ricorra più di duecen-

[24] Cfr. R. Mellace, *"La battaglia di Legnano". Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di M. Tatti, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 131-143.

[25] L. Escudier, *Théatre Impérial Italien*, in «La France musicale», XX, 8, 1856, p. 57.

tocinquanta volte nel romanzo). Fu apprezzata la sottolineatura del ruolo storico svolto da Michelangelo («il genio custode della città», secondo la definizione di Guerrazzi), al servizio della sua patria come ingegnere militare, ma si ritenne che sarebbe stato meglio legare il personaggio all'azione «con un interesse più diretto e più vivo».[26] Fu ancor più criticata la condotta del personaggio di Maria che sembra sospirare per Lodovico, ma si trattiene perché impegnata con un altro uomo, mentre poi si scusa con Bandino per essersi legata ad altri, dopo l'inganno dalla falsa notizia sulla sua morte. Dal momento che la donna non dimostra con chiarezza quale sia l'uomo che ama realmente, non ha modo di svilupparsi, secondo le aspettative, la vicenda passionale, cioè la componente fondamentale del melodramma italiano dell'Ottocento. L'opera fu comunque considerata unica nel suo genere, perché, come alcuni arrivarono a sottolineare, l'intrigo amoroso è importante ma il cardine del dramma risulta, sin dal titolo, il fatto storico (al quale, ricordiamolo, lo stesso Guerrazzi, per la versione teatrale aveva derogato in favore del nome del protagonista), assieme all'amor di patria dei fiorentini e alla difesa accanita che preparano.[27] Giudicato musicista solido e abile orchestratore, ma non entusiasmante in termini di invenzione melodica, Bottesini, al suo secondo tentativo operistico, poté contare su un allestimento di lusso, su scene e costumi nuovi e molto eleganti, su orchestra e coro ben preparati, anche se gli interpreti principali non furono tutti all'altezza della situazione (oltre al già citato Mario, nel *cast* figuravano la Penco, Graziani, Angelini, Zucchelli, Rossi). Migliorato

[26] *L'assedio di Firenze (le siège de Florence)*, in «Revue et gazete musicale de Paris», XXIII, 8, 1856, p. 58. Parve anche strano che nella scena dello studio di Michelangelo, si fosse scelto di far figurare il Mosè e la cupola del Vaticano, perché «quelle due opere del gran maestro eterno furono concepite ed eseguite a Roma: ma certi anacronismi possono passare quando non servono che di episodi al dramma». M. F., *Parigi 20 febbraio*, in «Gazzetta musicale di Milano», XIV, 8, 1856, p. 61.

[27] «... e questo è espresso con nobili parole ed eroici sentimenti» (*ibid.*). Lo stesso recensore avanza dei dubbi sulle possibilità di circolazione dello spartito nei teatri della penisola, dal momento che il libretto «è tratto da un romanzo di fama universale, ma che disgraziatamente non poté correre tutte le contrade d'Italia; quindi temo forte che il dramma sia un ostacolo a far correre la musica in Italia tutta».

il livello dell'esecuzione durante la seconda recita, alla terza, per rialzare le sorti del suo lavoro, il 'Paganini del contrabbasso' pensò bene di accattivarsi il favore del pubblico suonando tra un atto e l'altro fantasie virtuosistiche sulla *Sonnambula* e sul *Carnevale di Venezia*. Così, quando si ripresentò sul podio per continuare a dirigere la sua opera, fu accolto da un tripudio generale.

Facendo tesoro delle riserve espresse dalla critica francese, Bottesini tornò a mente fredda sulla partitura per ridurla a sedici numeri e fondere gli ultimi due atti (i meno apprezzati dai recensori) in uno, in vista della ripresa scaligera del settembre 1860 che si tenne pochi giorni prima della battaglia di Castelfidardo.[28] Pur apprezzata, l'opera non entusiasmò il pubblico per l'eccesso di parti in recitativo e arioso e per l'esecuzione «riprovevole» che non permise di gustare i pregi dell'opera (nelle vesti dei personaggi principali figuravano la Fiorentini, Valentini, Dalla Costa, Cotogni).[29] Tuttavia sulla «Gazzetta musicale di Milano» *L'assedio* fu riconosciuto «uno dei più rimarchevoli lavori musicali prodotti dalla nuova generazione dei compositori».[30] Il confronto tra i due libretti della *première* parigina (1856) e della ripresa scaligera (1860) consente di apprezzare tutta una serie di cambiamenti che naturalmente comportarono una significativa trasformazione della partitura.

[28] Le truppe di Vittorio Emanuele II prevalsero sull'esercito pontificio il 18 settembre, conseguendo così l'annessione delle Marche e dell'Umbria. Solo dopo la vittoria di Castelfidardo si poté pensare alla proclamazione del Regno d'Italia, in quanto fu possibile unire politicamente le regioni settentrionali e centrali al meridione, definitivamente sottratto ai Borbone. Il nuovo clima politico ebbe immediate ricadute anche sulla produzione operistica. In quell'anno, ad esempio, Carlo Angeloni realizzò l'opera a sfondo patriottico *Alisa di Foix* per il Teatro Comunale di Camerino.

[29] *L'assedio di Firenze*, «Gazzetta musicale di Milano», XVIII, 37, 1860, p. 249.

[30] *Ibid.* Precedentemente, sempre sulle favorevoli colonne della testata di casa Ricordi, si era espresso l'auspicio che quest'opera si affermasse «per la maggior gloria dell'arte italiana. Un sol maestro è poco per l'Italia, e la gloria di questi di già adulta e vigorosa non sarà mai eclissata se un'altra ne sorge al lato; che anzi non farà che ingrandirsi, poiché non si potrà più dire dai maligni che Verdi ha gloria perché solo a brillare». M. F., *Parigi 20 febbraio*, «Gazzetta musicale di Milano», XIV, 8, 1856, p. 61.

Titolo	*Le siége de Florence* Drame lyrique	*L'assedio di Firenze* Dramma lirico
Atti	4	3
Città	Parigi	Milano
Teatro	Imperial Italien	Scala
Stagione	1855-56 (21 febbraio 1856)	Autunno 1860 (8 settembre)
Editore del libretto	Lévy	Ricordi
Proprietà	Calzado (direttore del Théâtre Imperial Italien)	Lucca/ Ricordi (pubblicò sei numeri dello spartito)
Dedica	principe Giuseppe Poniatowski	
Parole	Carlo Corghi	Carlo Corghi
Fonte letteraria	*Maria de' Ricci*, «saggio di lavoro drammatico» in quattro atti di Filippo Manetta di New York, tratto dall'*Assedio di Firenze* di Guerrazzi, rifuso «totalmente» e adattato alle «esigenze delle scene europee»	non specificata
Personaggi	MARIA DE' RICCI, consorte a Nicolò Benintendi, inviato della Repubblica Fiorentina LODOVICO MARTELLI MICHEL-ANGELO BUONARROTI GIOVANNI BANDINO DANTE DA CASTIGLIONE BERTINO ALDOBRANDI GINEVRA, fantesca di Maria Militi fiorentini, archibugieri, araldi, paggi, statueri, popolo, ancelle	MARIA DE' RICCI, moglie di Nicolò Benintendi LODOVICO MARTELLI MICHELANGELO BUONAROTTI GIOVANNI BANDINO DANTE DA CASTIGLIONE BERTINO ALDOBRANDI FILIBERTO DI CHALONS, Duca d'Orleans MORENO GINEVRA BINDO DI MARCO Militi fiorentini, archibugieri, araldi, paggi, statueri, popolo, ancelle, soldati imperiali, spagnuoli ecc.
Ambientazione	Firenze, 1529-1530	Firenze, 1529-1530

	1856	**1860**
Libretto/ Partitura	Sinfonia	Sinfonia Andante C Mi min.; Allegro vivo C Mi; Andantino 3/8 Sol; Allegro 2/2 Mi
Atto, scena Numero Incipit	I,1 *Frema, frema l'etrusco Leone*	I,1 1. Preludio e introduzione *Ruggi, fremi, o Leone d'Etruria*
	2-3 *Cielo d'Italia mia...Scellerato! Ei mortal guerra*	2-3 2. Scena e duetto (Lodovico, Michelangelo) *Cielo d'Italia mia... Scellerato! E mover guerra*
	4 *Ella fra poco a noi verrà... Tu sei leggiadra e bella* *Non più, dilette amiche... Chi si confida al labile*	4 3. Coro di damigelle e Cavatina (Maria) *Trista e pensosa sempre... Vieni, leggiadra e bella* *Ah! nol poss'io... Ah, così potessi anch'io*
	5 *Eccola... Vico, di casta vergine*	5 4. Scena e duetto (Maria, Lodovico) *Eccola... A te di pura vergine*
	6-7 *Qualcun si avanza... La patria adoro... e presto*	6-7 5. Terzettino e finale primo (Maria, Lodovico, Michelangelo, Dante, coro) *Qualcun si avanza... Taci a pugnar son presto*
	II,1-2 *Chi va là?... Di Michel-Angelo* *Di sangue ostil... All'eccidio, allo sterminio*	II,1-2 6. Coro e aria (Michelangelo) *Chi va là?... Di Michelangelo* *Di sangue ostil... All'eccidio, allo sterminio*
	3 *De' domestici altari... Te vidi appena... e splendere*	3 7. Scena e romanza (Lodovico) *All'altare prostata... Vidi tua bella immagine*
	4 *Questa è la via*	4 8. Recitativo e romanza (Bandino) *Questa è la via... Io credea da te lontano*
	5-6 *Questa sacrata terra... Volge omai la quarta luna*	5-6 9. Coro, scena e duetto (Maria, Bandino) *Questa infelice terra... Volge omai la quarta luna*
	III,1 *All'opra, all'opra*	7 10. Coro *All'opra, all'opra*
	2-4 *Mi salva se il puoi* *Tu sei desso!... sei Vanni Bandino*	8-9 11. Finale secondo *(Oh voi felici!) Mi salva, mi ascondi* *Tu sei desso, sei Vanni Bandino*

	IV,1 Recit. e romanza Bandino *Ebben, che fu?... Dentro al mio sen si destano*	III,1-4 12. Duetto (Maria, Lodovico) *Vico, la sorte... Invan celar tu tenti*
		5 13. Coro e canzone (Bandino) *Su tocchiamo: il loco ameno... Cinta la chioma di vividi allori*
	2 *Teco, Bandin, son io... Del tuo labbro l'arcana favella*	6 14. Pezzo d'assieme *I benvenuti siate... Del tuo labbro l'augusta favella*
	3 Cavatina (Maria) *Qual ignoto poter... Ciel! che ascolto!... È questo il gemito*	
	4 Duetto (Maria, Lodovico) *Giusto ciel! che veggio!... Il destin spietato e rio*	
	5 *All'armi! All'armi!...*	7 15. Scena finale *Gran Dio!... Vico!...*

Il processo evolutivo che collega le due versioni dell'opera è testimoniato dalla partitura autografa conservata nell'Archivio storico Ricordi di Milano. Alla fonte principale si aggiungono il manoscritto, pure autografo, conservato nella Biblioteca di San Pietro a Majella,[31] della romanza *Vidi tua bella immagine* e le riduzioni a stampa dei nn. 2, 3, 4, 7, 8, 9.[32] Apprezzabile per la cura della veste orchestrale e per una certa originalità formale, la partitura si compone anzitutto di vari pezzi strumentali, cioè la sinfonia iniziale e alcuni interludi, che da un lato rivelano l'inventiva timbrica e ritmico-melodica del futuro fondatore della Società del Quartetto di Firenze ('63) e dall'altro sono i riflessi delle esperienze maturate a contatto, in particolare, con la musica francese.

Nella prima scena i fiorentini, intenti a prepararsi «ad una ostinata difesa», cantano il severo coro d'introduzione *Ruggi, fremi, o Leone d'Etruria*. Sulle note di un breve interludio, Lodovico entra in scena esaltando il «cielo d'I-

[31] I-Nc 9.8.6[2]. Si tratta di una riduzione per voce e pianoforte.
[32] Milano, Ricordi, n.e. 12822-4, 12827-9.

talia» che infonde all'anima «poetica dolcezza», e sospirando per l'amata. Michelangelo, con altra disposizione d'animo, gli comunica in stile di 'parlante' che Giovanni Bandino, da tutti creduto morto, è passato dalla parte del nemico. Dopo il cantabile (*Sciagurato! Il suo destino*) la conclusione evita la consueta stretta in favore di un'opportuna ripresa del 'parlante' iniziale.

La scena si trasferisce nel palazzo di Maria. Per calmare le sue pene, le ancelle cantano un brano corale (*Vieni, leggiadra e bella*) d'incantevole dolcezza, che per la sua qualità musicale è uno dei momenti più alti di tutta la partitura. Assorta nella lettura di un libro, Maria si scuote ed esprime in recitativo il tormento del suo animo, mentre la confidente Ginevra tenta di rincuorarla. Nell'Andante (*Ah, così potessi anch'io*) la protagonista confessa la vera ragione della sua mestizia, ossia la sua incapacità di dimenticare Bandino. L'annuncio del sopraggiungere di Lodovico segna il passaggio alla cabaletta (*Raffrena, o core, il palpito*), di taglio piuttosto convenzionale. Il duetto seguente si trasforma presto in terzetto con l'arrivo di Michelangelo, e l'atto si conclude con un largo di notevole effetto. Lodovico, nominato capitano del popolo dal Consiglio dei Dieci, riceve dalle mani di Maria la spada con la quale dovrà compiere la sua valorosa missione.

Anche il secondo atto si apre con un brano corale, seguito dalla cavatina di Michelangelo, per il quale alcuni critici avrebbero desiderato un linguaggio musicale più duttile. Funzionale alle convenienze teatrali, il pezzo è decisamente accessorio in relazione allo svolgimento drammatico. La scena successiva prevede un nuovo cambio di ambientazione. Nei pressi del palazzo di Maria un nuovo interludio strumentale introduce la Scena e romanza di Lodovico (*Vidi tua bella immagine*).

Giovanni, accompagnato da Bertino Aldobrandi, giunge travestito da frate francescano e, dopo aver cantato la romanza *Io credea da te lontano*, reclama un colloquio segreto con Maria. In una scena dalla complessa articolazione, il traditore racconta alla donna le sue disavventure, senza ancora palesarsi. Di fronte all'accusa di aver mancato alla parola, ella risponde di aver ceduto agli ordini del padre, dopo essere stata ingannata con la falsa notizia della morte di Bandino. Allora l'uomo si toglie il saio. Un colpo di tamburo lo arresta nel momento in cui sta per avventarsi su Maria con un pugnale. Il coro lontano di voci che ripetono il ritornello *All'opra, all'opra, ar-*

dir! O vincere, o morir, nella prima versione segnava l'inizio del terzo atto, mentre nella seconda funge da intermezzo prima del finale concertato. Giovanni si rifugia nell'oratorio di Maria e la supplica di proteggerlo. Sopraggiunto Lodovico, assieme a Michelangelo, Dante da Castiglione, soldati e cittadini armati, i due rivali si trovano faccia a faccia e si sfidano a duello.

La riduzione a uno degli ultimi due atti della versione parigina giovò notevolmente al ritmo drammatico dell'opera. Dopo un breve dialogo fra Michelangelo e Lodovico, sopraggiunge Maria che ha così modo di cantare un duetto con l'innamorato (*Invan celar tu tenti*) e di superare l'incertezza sentimentale che la caratterizzava nella prima versione. Come suggerito dai critici parigini, nella seconda versione, la scena si sposta quindi all'accampamento degli imperiali, nei pressi di Firenze. Qualcosa di simile aveva ipotizzato Verdi, nel pieno delle Dieci giornate bresciane, elaborando la selva dell'*Assedio* per Cammarano. Il bussetano indugia nella descrizione di un campo d'armata, affollato di «soldati, vivandiere, zingari, astrologi», ricordando la scena analoga del Wallenstein schilleriano, con quel suo «misto di comico e terribile (a uso Shakespeare)», che secondo Abbiati anticipa nell'immaginazione l'accampamento militare della *Forza*.[33] Dopo il coro degli assedianti (*Su tocchiamo: il loco ameno*) è la volta della vivace canzone-brindisi di Bandino (*Cinta la chioma di vividi allori*).

L'arrivo di Michelangelo, Lodovico e Dante fornisce l'occasione per un nuovo brano d'assieme, prima del fatidico duello. A questo punto nella versione parigina era prevista un'impegnativa aria di Maria, espunta dalla seconda versione dove è invece inserito un breve interludio per caratterizzare musicalmente il combattimento. Tutta declamata, pur con qualche sprazzo lirico, la conclusiva scena della morte di Lodovico destò non poca sorpresa negli spettatori.

Non è un caso che nell'insieme dei brani dell'*Assedio* il numero dei cori (quattro) corrisponda a quello dei pezzi solistici e dei duetti (ad essi si aggiungono tre *ensemble* per più di due voci). Quando Mazzini auspica l'avvento d'«un nuovo mondo musicale»,[34] invitando allo «studio de' canti nazionali» e «delle sto-

[33] Lettera a Cammarano, Parigi, 24 marzo 1849, cit. da F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., II, p. 5.
[34] G. Mazzini, *Filosofia della musica*, a cura di A. Lualdi, Roma-Milano, Bocca, 1954, p. 185.

rie patrie»,[35] a un maggior sforzo di caratterizzazione dell'ambiente e dei personaggi, al rinnovamento delle forme musicali e all'aggiornamento dello stile vocale, sottolinea la necessità di approfondire il ruolo del coro in modo da renderlo incarnazione del «popolo di ch'esso è interprete nato» e da conferirgli «vita propria, indipendente, spontanea».[36] L'impiego del coro nell'*Assedio* rispecchia tale indirizzo, sin dal magnifico brano introduttivo, il cui testo fu radicalmente modificato nella seconda versione per conferirgli maggiore incisività.

I,1 – Coro generale

Parigi, 1856	Milano, 1860
Frema, frema l'etrusco Leone, Sciolga all'aure l'irsuta sua chioma; Ma Fiorenza, a dispetto di Roma, Presta all'armi intonando qui sta: Viva la Libertà!	Ruggi, fremi, o Leone d'Etruria, Sciogli all'aure la fulva tua chioma; Ché Firenze alla perfida Roma Questa sola risposta darà: Viva la Libertà!
Stretti siam da quell'orda spietata Che qui traggi, o Signor di Lamagna; Ma il tuo gufo dall'unghia grifagna Altro grido qui alzar non udrà: Viva la Libertà!	Benché stretta d'assedio dai barbari Che Lamagna ed Iberia raduna, Anche in mezzo all'avversa fortuna Alto grida l'eroica città: Viva la Libertà!
Ha Fiorenza, inumano Clemente, Della stola le folgori a scherno; Al fischiar d'un ingordo serpente Qual è a darsi risposta ben sa: Viva la Libertà!	Omai scagli, o mitrato Pontefice, contro noi le tue folgori invano; Fin nel covo del tuo Vaticano Questo grido tremar ti farà: Viva la Libertà!
Di Fiorenza oppressori tremate: Minacciosa già alzata è la mano: Vendicata dal popol sovrano Tant'infamia, tant'onta sarà. Viva la Libertà!	Paventate, o tiranni, d'un Popolo Che con tanto valore si desta. Oh, per voi l'ultim'ora fia questa! Tutta Italia con noi griderà: Viva la Libertà!

[35] Ivi, p. 186.
[36] Ivi, p. 169.

Nella versione milanese, assieme al gioco delle rime (ABBCc, DEEFf, ecc.), rimane inalterata la struttura metrica, formata da quattro quartine di decasillabi anapestici (come i più famosi cori verdiani degli anni Quaranta), più un settenario tronco a mo' di *refrain* (*Viva la libertà!*), dove si concentra lo spunto ideologico. In entrambe le versioni, all'incitamento delle prime due strofe segue un'invettiva nella terza e un monito finale. Il livello lessicale è però interessato da sostanziali trasformazioni che conferiscono al testo una maggiore funzionalità ideologica, calandolo nello spazio della cronaca politica coeva.

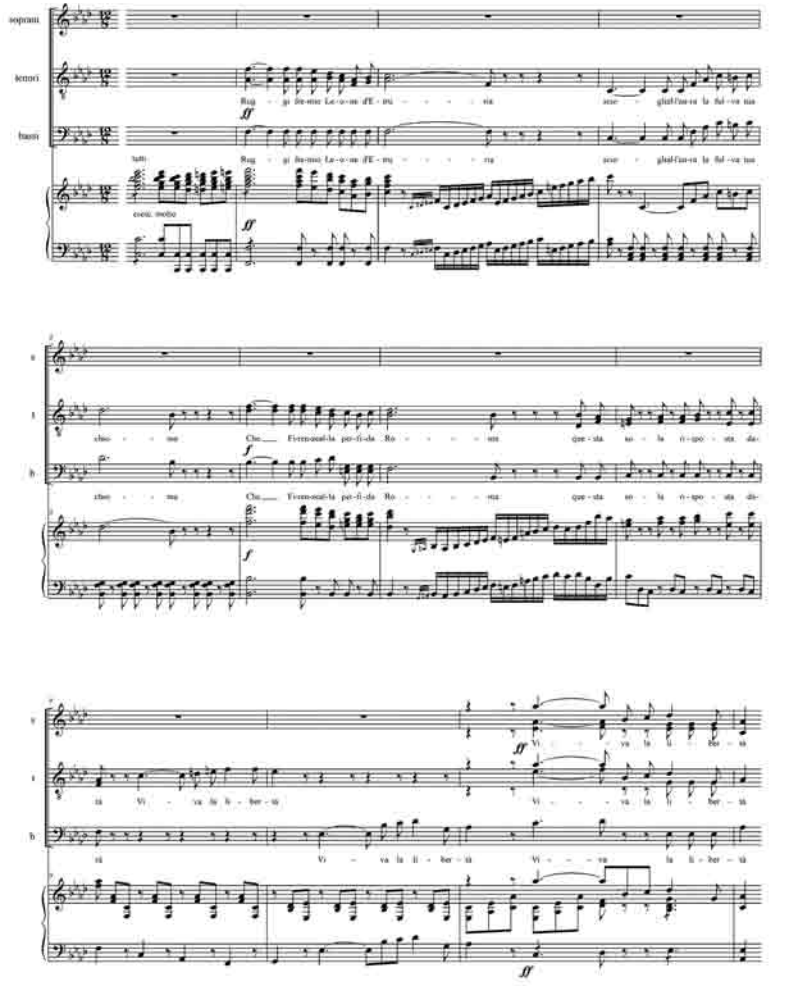
Già nel primo verso la reduplicazione iniziale («Frema, frema») è sostituita con l'*isocolon* («Ruggi, fremi») e si passa dalla terza alla seconda persona che rende più diretta e ardente l'apostrofe, anche grazie all'allitterazione. La successiva prosopopea, derivata dalla chimera, simbolo degli etruschi, e reminiscenza del verdiano «Leon di Castiglia», è rafforzata dalla pertinenza del verbo incipitario e dal riferimento geografico che prende il posto dell'aggettivo, come pure dal latinismo «fulva», relativo alla «chioma», che ne mette in luce lo splendore rispetto all'asprezza dell'originario «irsuta» e crea un'analogia col motivo dell'eroismo e del valore evocato nella seconda e nell'ultima strofa. A differenza del movimento nazionale germanico, quello italiano è frutto di un empito volontaristico, come rivela anche il coro iniziale della *Battaglia di Legnano*. Ora inoltre l'Italia, simboleggiata da Firenze, non è più costretta alla sola difesa, perché, raggiunto l'obiettivo del suo riscatto dalla servitù alle potenze straniere, può finalmente alzarsi e rifulgere orgogliosa. Uno scarto ancor più netto si ha dal terzo verso, nell'enfasi della connotazione negativa di Roma («perfida»). L'assedio di Firenze del 1529-30 sancì il predominio spagnolo in Italia e si verificò perché Carlo V, senza troppo entusiasmo, fu costretto a ristabilire i Medici sul trono ducale per farsi perdonare il sacco di Roma e l'attacco a Clemente VII. Mentre il testo parigino nomina quel papa nella terza strofa, la perifrasi della seconda versione («mitrato Pontefice») si apre a una possibile interpretazione dell'invettiva in chiave attualizzante. Com'è noto, Pio IX fu assai inviso ai patrioti italiani, per l'ambiguità e il cinismo dimostrati in varie occasioni: nel '48, dopo aver inviato un corpo di soldati regolari in Lombardia in occasione delle Cinque giornate, si era

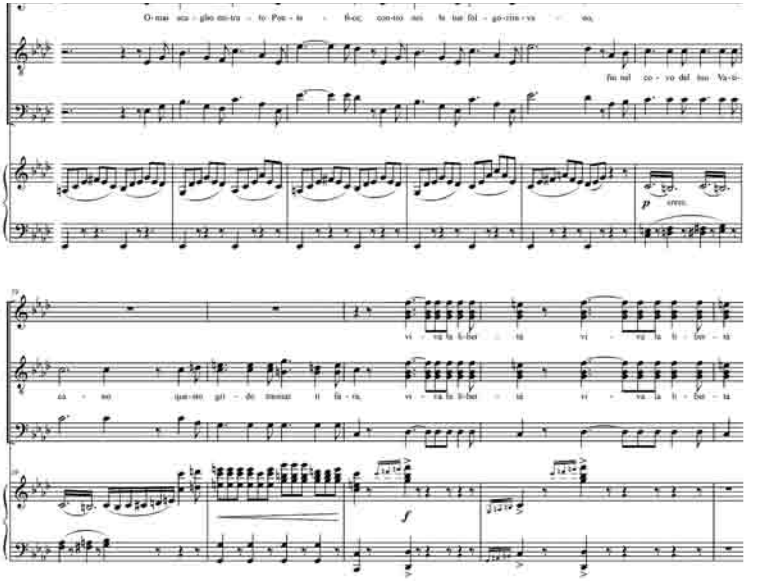
sganciato dalla coalizione, pentito di essersi schierato contro la cattolica Austria; nel '50, ripreso il potere in seguito alla fase della Repubblica romana, aveva abrogato la Costituzione emanata dal triumvirato; nel '52 aveva ordinato la sconsacrazione di don Enrico Tazzoli, permettendo così alle autorità austriache di eseguire la sua condanna a morte; nel '59 aveva duramente represso l'insurrezione di Perugia, inviando truppe di mercenari svizzeri per riportare la città entro i confini del dominio della Chiesa. Proprio nelle settimane della rappresentazione scaligera dell'*Assedio*, il territorio posseduto dal Pontefice, dopo la battaglia di Castelfidardo, si ridusse al solo Lazio, ma Vittorio Emanuele II prese l'impegno con il Re di Francia di non attaccare Roma. Nella terza strofa del coro la sintassi e la significazione della seconda versione concorrono a una più efficace espressione dell'invettiva: l'immagine contenuta nell'anastrofe dei primi due versi è più chiara e, nei successivi, l'originaria metafora del «serpente» suggerisce quella del «covo», in cupa assonanza con «tuo Vaticano». Infine la «risposta» della prima versione diventa un «grido» di libertà che, intensificato dal deittico, diventa più di un avvertimento per il Papa.

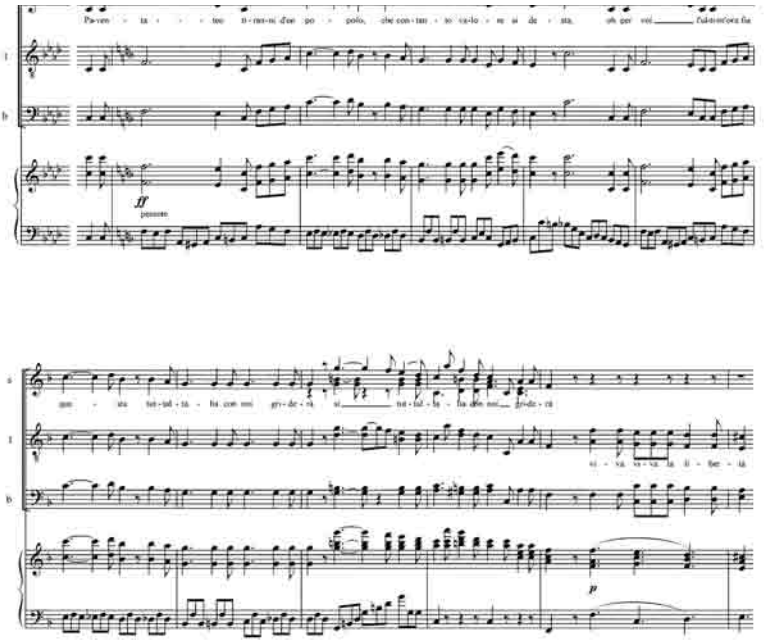
Nella seconda strofa è rievocato l'episodio dell'assedio: già nella versione parigina l'«orda spietata», con mirata trasposizione storica, è riferita al «Signor di Lamagna», anziché all'atteso Carlo V, ma è migliorata con il grecismo «barbari», assai evocativo nel rappresentare ogni forma di oppressione straniera. L'anelito che sostiene «l'eroica città», colpita dalla sventura, è qui rafforzato dall'enallage «alto» che si collega alla tendenza di tutto il rimaneggiamento a esaltare la gloriosa fase finale della redenzione italiana. Una trasformazione ancor più significativa interessa la conclusione: l'originario richiamo a «Fiorenza» lascia il posto a «un Popolo», scolpito nell'ipotiposi «che con tanto valore si desta», e il monito nei confronti dei tedeschi, degli spagnoli e del Vaticano, si trasforma in un nuovo, fragoroso grido, lanciato a ogni tirannide da «tutta Italia», giunta finalmente a essere in larga parte unificata, proprio nel periodo in cui si preparava l'allestimento scaligero dell'*Assedio*.

La veste musicale echeggia l'andamento ternario (12/8) e il carattere del *Giuramento* nel terzo atto della *Battaglia di Legnano*. Anche qui un impetuoso crescendo di tutta l'orchestra prepara l'attacco in fortissimo del

coro su una nota tenuta che ripiega poi in una linea discendente, subito compensata da una vigorosa proiezione di semicrome (es. 1). Le prime due strofe ricevono l'identico trattamento musicale in Fa minore e il *refrain* è significativamente intonato tre volte, prima dai tenori, poi dai bassi e infine da tutta la compagine corale. Nella terza strofa si modula a Mi bemolle (es. 2), ma la minaccia delle parole «questo grido tremar ti farà» è sottolineata dallo slittamento di terza a Do. Nella conclusione la fierezza del monito ai «tiranni» è scandita dall'approdo al modo maggiore della tonalità di partenza (es. 3).

Es. 1

soprani
tenori
bassi
tutti
coro, molto
Rug - gi fio-rosi La - o - na fE - mi - nia
asce - ghid'in-va la fol - va sua
chio - ma
Che Fiem-osal-la per-fi-da Ro - ma
que - sta so - la ri-spo - sta da-
Vi - va la li - ber - tà
Vi - va la li - ber - tà

Es. 2

O mia sca - glio mi-tra - to Pon - te
fu sul co - vo del tuo Va-lo-
p cresc.
za - no qua-no gri - do tiranni il fa - ra,
vi - va la li - ber - tà
vi - va la li - ber - tà
f

Es. 3

Pa-ven - ta - - - teo ti-ran-ni d'un po - polo, che con-tan - to ca-lo - re si de - sta, oh per voi _____ ch'io m'ar-da
ff
pesante
qua - sta tri-bu-ta - ta con mi gri-de - rà si _____ tri-bu - ta - ta da noi _____ gri-de - rà
vi - va, vi - va, la li - ber - tà
p

Abstract

After the critical reaction on opera-risorgimento stereotype, the historiography acquired the melodrama between national question's essential parts, because of its capability for inciting italian identity feeling, pervasively as popular novel in other countries. Therefore it's necessary to widen the perspective, also focusing on works, of lesser authors, not performed today, but able to chiping in a clearer definition of the historical picture. Thus arouses interest Bottesini's *L'assedio di Firenze*, inspired by Guerrazzi's well-known novel.

Dibattito politico e melodramma risorgimentale
L'esempio del tema del perdono*

Antonio Rostagno

I – Il dibattito politico e artistico nella "età del dubbio"

Indicativamente intorno all'anno 1835 sembrano infittirsi le intenzionali relazioni fra melodramma, dibattito politico e azione patriottico-liberale. Nel 1834, con il fallimento della spedizione in Savoia, Mazzini e la Giovine Italia subiscono una battuta d'arresto e inizia il periodo della cosiddetta "tempesta del dubbio". E proprio il "dubbio" sembra divenire il tratto distintivo di tutta quella generazione che, nata intorno all'anno 1800, si affacciava alla storia; la generazione di Mercadante (1795), Donizetti (1797), Bellini (1801), Rosmini (1797), Garibaldi (1807), la principessa di Belgiojoso (1808), Cavour (1810), Gioberti (1801), Ugo Bassi (1801), Angelo Brofferio (1802), Francesco Dall'Ongaro (1808), Giuseppe Giusti (1809), Massimo d'Azeglio (1798), ma anche Carlo Alberto di Savoia (1798), Leopardi (1798), Francesco Domenico Guerrazzi (1804), Niccolò Tommaseo (1802), Giovanni Ruffini (1807) e ovviamente Mazzini stesso (1805); chi vuole continui.

Nella storia del melodramma quest'età del "dubbio" viene all'indomani dell'interruzione precoce della produzione melodrammatica di Rossini, che lascia spazio a soluzioni più individuali e divergenti, come il Mercadante fino alla "riforma"[1] e l'ancor più sperimentale Donizetti, o a solu-

* Questo scritto presenta una ampiezza forse inusuale per una raccolta di Atti; ciò è dovuto alla necessità di accogliere e svolgere alcune sollecitazioni emerse dalla discussione successiva alla lettura in sede congressuale. A ciò si aggiunge la volontà di abbracciare testimonianze di livello e provenienza disparate, com'è necessario alla prospettiva adottata.

[1] La cosiddetta 'riforma' di Mercadante, dal punto di vista tecnico-compositivo, ha ricevuto recente interesse da parte della musicologia: per Karen Bryan, *An experiment in Form.*

zioni neoclassiche come per Bellini, o ancora a soluzioni più dichiaratamente fedeli ai modelli rossiniani come quella di Pacini. La stessa molteplicità si trova nel coevo dibattito politico; a fianco dell'idealismo mazziniano, prendono nuovo vigore nel periodo del "dubbio" diverse ipotesi alternative: dall'ormai datato ideale della dittatura giacobina (il vecchio Filippo Buonarroti e il giovane Bianco di S. Jorioz), a nuove vie come il federalismo (Gioberti e Cattaneo[2]), il neoguelfismo (Cesare Balbo, Mamiani, ancora Gioberti), il neo-ghibellinismo monarchico (Guerrazzi, Giovanni Battista Niccolini), altre ipotesi repubblicane (come quel Giuseppe Massari, che poi finirà fedelissimo cavouriano) o democratiche liberali che non condividevano idee e metodi di Mazzini. Si può dire quindi che se il 1834 fu una disfatta sul piano pratico, riaprì il dibattito e l'azione soprattutto nell'ampia comunità di esuli italiani a Parigi e nella Milano restaurata.

Sembra quindi difficile comprendere la scelta di alcuni soggetti d'opera, senza tenere conto di questa situazione a Parigi come a Milano. E sarebbe facile e ingenuo dire semplicemente che si tratta di casualità; è vero che dal 1836 la Scala è diretta da Bartolomeo Merelli, un impresario dotato di grande intuito negli affari, e dichiarato filo-austriaco (né potrebbe essere di-

The reform operas of Saverio Mercadante (1795-1870), Ann Arbor Mich., UMI, 1994, titolo che testimonia quanto lontana, seppur importantissima e ricca di risultati, è la prospettiva da quella che desidero proporre qui.

[2] Il federalismo (certo inteso in senso ben diverso dagli attuali sedicenti eredi, che preferiscono anche a livello verbale un atteggiamento più bellicoso, rispecchiato dall'eloquente preferenza per il termine "secessionismo") avrà tenaci sostenitori anche dopo la scelta annessionista monarchica; per esempio Marco Minghetti, pur lasciando indiscussa l'unità nazionale, manifesterà opinioni federaliste ancora quando, il 13 marzo 1861, presenterà in parlamento una proposta di legge sulle autonomie regionali, battuta tuttavia a larga maggioranza (il racconto di queste vicende si legge in M. Minghetti, *Discorsi parlamentari*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1888, vol. I, pp. 88-95). Ancora nel 1881 Verdi, nel secondo *Simon Boccanegra*, sentirà l'obbligo di urlare, attraverso la voce del suo protagonista, i potenti versi di Boito "Fra due liti d'Italia erge Caino/ la sua clava cruenta! – Adria e Liguria/ hanno patria comune" (e, come sempre, il quinario finale ha un peso gigantesco), per tentare di arginare con la persuasione dell'arte una nuova ondata di separatismo, che riemergeva da varie regioni della penisola.

versamente, dato che l'"Imperial Regio Teatro" è finanziato in larga parte dal governo viennese). Ma sappiamo anche che, dal Conte Bolza a Radetzky, lo stesso governo centrale era consapevole che Milano poteva essere governata più attraverso la Scala che con la forza pubblica. Per cui una certa permissività nei soggetti faceva parte di una strategia per evitare che i sudditi italiani non avvertissero la repressione anti-liberale. Questo stato di cose spiega la presenza nei programmi scaligeri di soggetti allusivi al dibattito politico in corso, a volte anche di soggetti problematici, soprattutto dopo il 1835. Il Carnevale-Quaresima 1836 è la prima stagione progettata interamente da Merelli: arrivano alla Scala *I puritani* di Bellini e *Giovanna Gray* di Vaccai, entrambi su libretto di Carlo Pepoli, uno dei mazziniani della prima ora; di Donizetti vanno in scena *Maria Stuarda* e *Belisario* con ben 32 repliche; infine cade in questa stagione la prima italiana della musica del *Guillaume Tell* di Rossini (dico "la musica" perché si trattava di un *contrafactum* con testo nuovo adattato da Calisto Bassi con il titolo *Guglielmo Vallace*) anch'esso giunto al considerevole numero di 32 repliche. Nell'autunno del 1837 arriva poi la prima locale del *Marin Faliero*, opera di byroniana denuncia politica, il che non le impedisce di raggiungere il numero record di 39 recite, ineguagliato attraverso tutto il decennio.

Questa è la situazione negli anni del "dubbio"; è chiaro, mi sembra, che qualcosa cambia non solo nelle forme del melodramma, nelle convenzioni e nei loro usi. Qualcosa cambia nella mentalità della nuova generazione; e anche il melodramma post-rossiniano trova collocazione organica in questa nuova generazione di italiani che giungono a prima maturità intorno al 1830. I vari indirizzi, in politica come in arte, sembrano condividere una nuova idea di nazione ricca di figure da costruire discorsivamente (più spesso "ricostruire"), una nuova collocazione del popolo-nazione, che da questa generazione viene sentito come protagonista di una rigenerazione imminente; è quella idea che proprio in questo decennio viene sempre più spesso chiamata "risorgimento".[3]

[3] Sono argomenti che nella ricorrenza del centocinquantenario dell'Unità sono stati ampiamente trattati; siano sufficienti pochi riferimenti bibliografici fra i più recenti, conte-

Nel campo dell'opera, finito il regno assoluto di Rossini, il panorama italiano viene occupato da quattro autori di punta, Bellini, Donizetti, Pacini e Mercadante, senza che nessuno ottenga una schiacciante supremazia, come avverrà con Verdi. Si direbbe, passando attraverso le evoluzioni del dramma donizettiano e la cosiddetta "riforma" di Mercadante, che ritiratosi Rossini a lungo non sia emerso con chiarezza un indirizzo unanimemente riconosciuto come prevalente: anche in questo campo, quindi i Trenta sono anni di dubbio, di pluralismo, anche di strade sbagliate, e proprio per questo sono tanto interessanti. Sono gli anni in cui il nuovo spirito liberale-borghese riprende lentamente il sopravvento dopo l'interruzione metternichiana. La nuova classe che lotta per l'egemonia, soprattutto in Francia, esprime la propria forza motrice del progresso storico, come presto avvertì Heinirich Heine, dopo un quindicennio di Restaurazione (più intenzionale che reale, a dire il vero), grazie alle speranze che la Rivoluzione di Luglio ha aperto. Il costituzionalismo riprende vigore, dalla costituzione dello stesso Luigi Filippo (che tuttavia già nel 1835 modifica profondamente in senso centralista la sua stessa impostazione statuale, con le leggi sulla libertà di stampa e la riforma della giustizia), alle interessanti costituzioni italiane, come quella del Governo delle Province Unite a Bologna nel 1831. Quest'ultimo fu un interessante esperimento, breve ma capace di produrre una Costituzione di rara chiarezza e sintesi, di cui probabilmente Mazzini non si dimenticherà diciotto anni più tardi nella redazione della Costituzione repubblicana di Roma del 1849.[4]

nenti bibliografie aggiornate, che permetteranno al lettore interessato di approfondire: M. Verga, *Decadenza* e F. Sofia, *Progresso/incivilimento* in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 5-18 e 19-32; S. Patriarca *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010; L. Riall, *Il Risorgimento. Storia e interpretazioni*, Roma, Donzelli, 2007; e infine il più ricco di idee e di bibliografia, *Storia d'Italia. Annali*, 22 ("Il Risorgimento"), a cura di P. Ginsborg e A. M. Banti, Torino, Einaudi, 2007.

[4] Queste costituzioni, entrambi davvero d'avanguardia a ancor oggi ammirevoli, possono leggersi nel sito del Dipartimento di Scienze Giuridiche dell'Università di Torino, Archivio delle Costituzioni Storiche (http://www.dircost.unito.it/cs/paesi/italia.shtml).

Con il costituzionalismo riprendono vigore la riflessione e il dibattito sulla forma da dare allo stato, sullo stato-nazione, sulla divisione dei poteri, sulle cariche elettivi e/o di nomina governativa, sulla relazione stato-chiesa ecc. Insomma, tutte le linee progressiste che dal triennio giacobino e dall'esperienza napoleonica erano state tracciate, ma che dopo il 1814 avevano subito una brusca frenata. La storia del melodramma della "generazione del dubbio" non è concepibile senza collegamenti diretti a quella nuova apertura nella storia del pensiero e dello sviluppo sociale.

Certo, l'abitudine dello storico a parlare di generazioni come se il flusso delle nascite andasse ad onde non rispecchia l'ovvia constatazione che si nasce di continuo, a uguale cadenza, non per gruppi cronologicamente divisibili; eppure i tagli generazionali hanno spesso qualcosa di legittimo poiché nella maggioranza dei casi un periodo e una generazione si raccolgono, si coagulano, trovano elementi di unificazione intorno ad argomenti o ad atteggiamenti largamente condivisi.

La generazione di cui stiamo parlando, in tutte le sue manifestazioni (culturali, sociali, politiche o artistiche), è caratterizzata dalla multiformità e dalle incertezze, dai dubbi e dai tentativi, più che da acquisizioni o traguardi forti; questa è la sua vitalistica qualità distintiva, poi proiettata nei vari campi. Nel melodramma, espressione quanto nessun altra centrale per affrontare l'esame della mentalità di questi decenni turbolenti, è del tutto evidente il medesimo "dubbio", il medesimo ondeggiare fra elementi conservativi (ossia rossiniani), aperture alle culture internazionali, sperimentazione stilistica, e soprattutto un rinnovamento dei soggetti, che nel lungo termine porta ad affiorare in modo sempre più esplicito contenuti patriottici, se non più apertamente politici, fino a prefigurare in alcuni casi l'atteggiamento che più tardi si definirà "militante".

E allora diviene difficile scorgere cosa in quella generazione "del dubbio" ha avuto maggiore rilievo, cosa è stato più rappresentativo, o più "storicamente rilevante". Non occorre dire che la storia non si fa (o almeno non solo) con il senno di poi, e che quindi la minor incidenza, i minori esiti su ciò che si è verificato in seguito, diversamente da una *Wirkungsgeschichte* intesa in modo categorico, non deve significare un minor interesse storiografico né

tantomeno estetico. La stessa storia degli effetti ha in sé larghe maglie aporetiche, larghi margini di contraddizione, tanto da mettere in dubbio la pertinenza dei suoi stessi risultati. Per esempio, per una valutazione in base agli effetti storici di questo decennio "del dubbio", ci si aprono due vie contrastanti entrambe sostenibili, ma entrambe parziali e non esaurienti. Da un lato, se per "effetto storico" della melodia belliniana accettassimo l'ottica wagneriana-schumanniana, questo ci porterebbe a esaltare la "naturalezza" di quella melodia come espressione "naturalmente" irraggiungibile a un tedesco, connaturata ad un'altra famiglia umana (quindi un dato implicitamente razziale), e proprio per questo degna di somma considerazione estetica e di importanza storica. D'altro lato, se acquisissimo l'opposta ottica italocentrica, dovremmo dare una preminenza in quel decennio turbolento e contraddittorio al dramma donizettiano, indiscutibilmente più fecondo di influenze sul giovane Verdi di quanto lo sia stato il melodramma belliniano. Quindi anche la storia degli effetti dipende da quali di questi "effetti" sono scelti come dirimenti; e questa scelta storiografica, per il "decennio del dubbio", per la "generazione di mezzo", è impossibile da stabilire senza parzialità.

Per definire quindi le caratteristiche di quella generazione, occorrerebbe trovare elementi distintivi trasversali e comuni. "Vana impresa sarebbe", tuttavia, o forse ci porterebbe solo a vuote tautologie; gli elementi distintivi sono infatti il dubbio, la molteplicità, l'intreccio di opzioni e opinioni, che si collocano sul piano della storia della cultura o meglio della storia sociale. Anzitutto allora direi di definirne i limiti. L'anno simbolico di inizio è il 1830, primo anno di inattività di Rossini, primo anno di attività di Schumann, del primo maturo traguardo di Donizetti (*Anna Bolena*), della Rivoluzione borghese che porta Luigi Filippo sul trono di Francia e che provoca in Italia una nuova ondata di movimenti. Il 1830, in sintesi, apre un processo di profonda mutazione che segna il superamento della Restaurazione nella direzione del liberalismo borghese.

[5] Sebbene con obiettivi e significati molto diversi, sorgono più o meno allo stesso tempo ma in completa autonomia la *Junge Deutschland*, la *Jeune Suisse*, la *Jeune France* che pur

Questa generazione, non solo in Italia,[5] si riconosce in alcuni campi semantici simbolici, fra cui il più incisivo è certamente quello della "gioventù",[6] segnata da quell'entusiasmo vitalistico così descritto da Massimo d'Azeglio:

> [nello stato] artistico del paese v'era [dall'inizio degli anni Trenta] una vitalità tutta nuova, che durò una decina d'anni e presentò talvolta i caratteri d'un vero furore.[7]

A questo atteggiamento consegue la convinzione che la storia sarà segnata dalla gioventù, con i suoi tempi rapidi, le sue esigenze d'immediatezza, l'aspirazione al cambiamento per il cambiamento anche senza una compiuta idea del nuovo mondo che si vuole costruire. Manca quindi una uniformità sugli intenti, sui metodi, sugli obiettivi, ma ciò che accomuna a questa giovane generazione è il bisogno di fare presto, di rovesciare il mondo con gesti subitanei, realizzare un cambiamento in tempi rapidissimi, nel nome della nazione;[8] è la volontà e la fretta di cambiare, di get-

non avendo nulla in comune, rappresentano sintomi di quella mentalità giovanile che forse per la pria volta si affaccia alla storia in modo tanto capillare.

[6] Nella produzione mazziniana di questi anni si affollano articoli e scritti politici in cui il riferimento alla gioventù è costante: dai fogli costitutivi e programmatici della Giovine Italia alle due lettere *Alla gioventù italiana* (giugno 1834; ora in Giuseppe Mazzini, *Opere politiche*, a cura di Terenzio Grandi e Augusto Comba, prefazione alla seconda Edizione di Maurizio Viroli, Torino, Utet, 2005, pp. 374-386) e *Ai giovani. Ricordi* (18 novembre 1848, *ibid.*, pp. 596-632). Roland Sarti (*Giuseppe Mazzini. La politica come religione civile*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 92) ricorda una lettera a Melegari in cui Mazzini scrive: "Non basta insorgere, bisogna essere certi di insorgere *giovenilmente*" (Edizione Nazionale, vol. XI, pp. 3-6, 30-31).

[7] Massimo d'Azeglio, *I miei ricordi*, a cura di Carlo Calcaterra, Torino, Società Editrice Nazionale, 1938, p. 286.

[8] Sul concetto di nazione ha suscitato grande discussione e dissensi M. Viroli, *Per amore della patria. Patriottismo e nazionalismo nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2001; vedi anche R. Koselleck, *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, Bologna, Il Mulino, 2009 (ed. or. Frankfurt a.M., 2006), in part. Il cap. Sesto ("Patriottismo"), pp. 111-132; G. Rutto, *Nazione*, in *Alla ricerca della politica. Voci*

tarsi alle spalle il "tempo lento" del tentativo restaurativo.[9] Per tali aspetti questa nuova generazione ha realizzato un radicale contrasto con il realismo concreto di quelle precedenti e successive, sia con l'onda di costituzionalismo di ispirazione napoleonica, sia con il disincantato pragmatismo politico e sociale dei governi post-unitari. Nasce intorno a questo 1830, soprattutto negli scrittori d'ispirazione mazziniana come Giuseppe Ricciardi o Carlo Bianco di S. Jorioz, una nuova idea di "popolo" ben diversa dalle precedenti concezioni di Foscolo o Berchet;[10] ed emerge l'idea di nazione (non ancora di nazionalismo); infine, con l'emergere del terzo stato sia burocratico sia economico, trovano sempre maggior diffusione le idee democratiche e non infrequentemente repubblicane. E se questo fenomeno è per ora circoscritto, lasciando fuori ampie sezioni sociali urbane e quasi interamente le popolazioni extra-urbane, è indiscutibile che i movimenti cospirativi e intellettuali, negli anni dei moti del 1831, sono incomparabilmente più capillari, condivisi e penetranti dei movimenti del 1821, davvero ristretti a una piccola cerchia di élite intellettuale localizzata. E questa situazione trova a mio avviso una chiara manifestazione anche nella storia del melodramma.

Il giovane Mazzini predica come necessità inderogabile l'associazionismo, il bisogno di creare luoghi e occasioni in cui le idee possano circolare non solo per via scritta, ma per diretto confronto e dialogo. E possano circolare trasversalmente, senza dividere la società in classi o fasce distinte, che è per lui un'inaccettabile settorializzazione dell'Umanità armonica e pa-

per un dizionario, a cura di A. D'Orsi, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 141-167; e infine Jürgen Habermas, *Cittadinanza e identità nazionale*, in "Micromega" 5 (1991), pp. 123-146.

[9] Marco Meriggi, *Gli stati italiani prima dell'Unità*, Bologna, Il Mulino, 2011, cap. IV "I tempi lunghi delle monarchie amministrative (1815-1848)", pp. 115-154.

[10] È noto che Berchet nella *Lettera semiseria di Giovanni Grisostomo al figlio* indica il "popolo" come quella categoria socio-culturale in grado di leggere, comprendere e riflettere; in sostanza una fascia sociale limitata, che esclude le plebi (parola che almeno fino a metà Ottocento indica qualcosa di nettamente distinto dal "popolo") ma non chiusa in cerchie sprezzantemente d'élite: insomma una classe che un secolo dopo si definirà alto-borghese.

cificata, che egli predica con sempre maggiore chiarezza.[11] Questi argomenti sono sintetizzati in una sua lettera a Tommaseo del 1834:

> Quanto al parlare al popolo, avete ragione – e parlerei; ma le vie mancano ed erriamo per entro a un cerchio senza inoltrare. Il popolo non può leggere, o non sa leggere – dove l'apostolato verbale trova la forca, non sono a sperare apostoli.[12]

Non per caso uno storico moderno, Marco Meriggi, ha rilevato che in questi anni Trenta si sviluppa in Italia una "frenesia" di rinnovamento sociale, manifestantesi in un inedito "spirito di associazione".[13]

Sembra difficile che un giovane attivo fra la Milano del *Conciliatore* e di Manzoni, la Napoli di Guglielmo Pepe, di Settembrini, di Vincenzo Cuoco, e la Parigi di Cristina di Belgiojoso e delle numerose associazioni di patrioti italiani in esilio, come è stato Donizetti, sia rimasto costantemente e ermeticamente refrattario a tutto questo movimento tellurico.[14] Eppure tante analisi condotte negli ultimi decenni, per lo più

[11] Almeno in nota, sembra opportuno ricordare che proprio sulla avversione alla lotta di classe, vista come pericoloso strumento di disgregazione della Umanità armonica, si consuma l'allontanamento fra Mazzini e Marx.

[12] A. M. Banti, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 66.

[13] M. Meriggi, Milano borghese. Circoli ed élites nell'Ottocento, Venezia, Marsilio, 1992, p. 96; dello stesso autore cfr. anche Dalla Restaurazione all'età liberale. Per una storia del concetto di associazione in Italia, in R. Gherardi, G. Gozzi, *I concetti fondamentali delle scienze sociali e dello Stato in Italia e in Germania tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 87-106. Non si può trascurare il fatto che proprio il diritto di associazione sia uno dei pilastri che Mazzini poneva a fondamento della sua ipotesi politica (cfr. soprattutto *Fede a avvenire*).

[14] Forse può trarre in inganno la lettera che Donizetti scrive al padre Andrea da Roma il 15 febbraio 1831: "Io sono un uomo che di poche cose s'inquieta, anzi di una sola, cioè se l'opera mia va male. Del resto non mi curo, vivo perché mi lascian vivere" (G. Zavadini, *Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 281). Ma è difficile vedere in questa lettera più che un modo per tranquillizzare la famiglia e rassicurare eventuali controlli della corrispondenza, all'indomani dell'arresto di Ciro Menotti a Modena (3 febbario) e dell'insurrezione a Bologna (4 febbraio), che por-

sulle solite forme, hanno potuto ignorare e annullare d'un tratto, con una scelta di metodo storiografico non sempre ben chiarita, la possibilità stessa che tali legami siano esistiti, considerando implicitamente (e dogmaticamente) fuori gioco la possibilità che quei legami con il pensiero politico coevo siano strumenti necessari nella indagine sulla produzione donizettiana.

Pur nella scarsezza di testimonianze circa i contatti fra i tre, non sembra che possa considerarsi una pura coincidenza l'esatta contemporaneità del *Rinnovamento della filosofia in Italia* (1836) di Rosmini, della *Filosofia della musica* di Mazzini (1836) e delle tre opere più "impegnate" (direi "mazziniane", se ne chiarirà il senso nelle pagine seguenti) di Donizetti, *Marin Faliero*, *L'assedio di Calais*, *Poliuto* (1835-38).

Ho già trattato l'ovvia convergenza fra la prima opera scritta per Parigi da Donizetti, il *Marin Faliero* (da Byron), e la *Filosofia della musica* (1836), nella quale Mazzini parla a lungo di questo melodramma.[15] Vorrei qui fare il passo ulteriore e gettare uno sguardo sulla successiva produzione donizettiana, iniziando con *L'assedio di Calais*, pensato ancora per le scene di Parigi, sebbene poi il progetto sia fallito e l'opera sia rimasta in una versione forse non rispecchiante l'idea originaria dell'autore.[16]

Sarà qui sufficiente un minimo riassunto delle posizioni mazziniane intorno al 1835-36, necessario a dimostrare che l'*Assedio* è l'opera più direttamente e consapevolmente mazziniana di Donizetti (il quale ripiegherà poco dopo su posizioni politicamente più moderate e finalmente filo-asbur-

ta le Legazioni a costituirsi nel Governo delle Province unite, autonome da Roma e anzi intenzionate a marciare sulla capitale per renderla libera e repubblicana. E anche in questo frangente, quindi, Donizetti si trova al centro di un ambiente saturo di discussione politica.

[15] A. Rostagno, *Gaetano Donizetti*, in *Vite per l'Unità*, a cura di B. Alfonzetti e S. Tatti, Roma, Donzelli, 2011, pp. 51-65. La bibliografia sull'argomento non è trascurabile, sia sufficiente qui riferire la più recente pubblicazione in merito: *Mazzini pensatore, umanista, musicista amatore*, a cura di F. Ballardini e F. R. d'Ettorre, Lucca, Lim, 2012.

[16] Donizetti pensava, dopo la prima napoletana, ad un riadattamento libero da rischi di censura per il Teatro Italiano di Parigi, ma il progetto non si realizzò.

giche, con rabbia e sdegno dei mazziniani). Mazzini nella *Filosofia della musica*, come già poco prima nel saggio *Del dramma storico* (1831) e poco dopo in *Pittura moderna italiana* (1840), propone pochi ma fondamentali elementi della sua filosofia dell'arte.[17] Per Mazzini l'arte deve avere come requisiti inderogabili: il "concetto sociale", l'"utile" per la collettività, l'"interesse".[18] La nuova "missione" civile dell'arte troverà la sua massima efficacia nel melodramma, la forma d'arte che meglio saprà diffondere il "concetto sociale" (167) "progressivo" (36). E dopo aver accusato di individualismo e materialismo (qui sinonimo di formalismo) tanto Rossini quanto Bellini, scrive:

Manca alla musica italiana il concetto santificatore di tutte le imprese, il pensiero morale che avvia le forze dell'intelletto, il battesimo di una *missione*" (145).

Ricollegandosi ai pensieri espressi nel 1816 da Ermes Visconti sul *Conciliatore*, Mazzini procede poi a una sostanziale e argomentata condanna del classicismo come prospettiva estetica (156), a sostituir la quale invoca un'idea di "arte sociale immedesimata con il moto progressivo dell'universo" (151). Sinteticamente, a p. 163, Mazzini definisce i suoi principi:

1) la ragione storica
2) l'estetica del concetto
3) l'educazione (civile) del pubblico.

Per concludere sulla *Filosofia delle musica*, sono sufficienti due lapidare sentenze: l'arte dovrà prefiggersi "un alto intento sociale", l'artista divenire "sacerdote di morale rigenerazione" (p. 42).

Anche Niccolò Tommaseo, pensatore forse più dogmatico e meno interessante di Mazzini, ma altrettanto attivo sul versante patriottico so-

[17] Non solo "estetica della musica", ma realmente "filosofia dell'arte", dato che Mazzini la inserisce in un disegno sistematico, ed è il primo in Italia che lo faccia parlando di musica.
[18] G. Mazzini, *La filosofia della musica*, a cura di Stefano Ragni, Pisa, Domus mazziniana, 1996, p. 36; d'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione, indicandone solo il numero di pagina.

prattutto durante la permanenza a Parigi negli stessi Trenta, dove è in strette e prolungate relazioni con la Belgiojoso, ripete più o meno le stesse considerazioni:

> Del dramma cantato non parlo. Per mortificare con pena spaventevole i ribelli, e domarli, dovrebbero i principi invece di carcere condannarli alla quotidiana lettura d'un libretto d'opera. [...] Si cantino le opere meno scipite; e opere nuove si ordiscano sopra parole men triste; e s'accomodino alla vecchia musica parole che dicano se non più poetici, meno stolti concetti. La scienza e l'eloquenza e la poesia saranno nello illustrare il cristianesimo a nuova vita suscitate. [...] Il cristianesimo ci mostrerà che venerabile cosa sia la bellezza; [...] niente detratto al vero, e niente aggiunto; l'*utile* contemperato al piacere in modo che sieno una cosa; né la mente né il cuore né la fantasia soverchianti; severo il *concetto*, l'affetto abbondante; forte lo stile, soave il linguaggio; non un apice inutile, non una voce mal posta; calcolo i ragionamenti, scultura le immagini, musica i suoni.[19]

Ma prima di loro era stato Alessandro Manzoni, nella Prefazione alla prima stesura del *Fermo e Lucia*, ad esporre idee simili, sebbene non sul melodramma, bensì sulla letteratura:

> se le lettere dovessero avere per fine di divertire quella classe di uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbero la più frivola, la più servile, l'ultima delle professioni.[20]

Solo una settimana più tardi, dopo aver completato quella prima stesura del romanzo, Manzoni torna sull'argomento nella lettera del 23 settembre 1823 a Cesare d'Azeglio, padre di Massimo (la cosiddetta *Lettera sul Romanticismo*): la letteratura, scrive, deve porsi "l'utile per iscopo, il vero per

[19] N. Tommaseo, *Dell'Italia*, Torino, Utet, s.d. [1939], Vol. II, Libro Quinto ("Rimedii"), Parte seconda, Cap. decimoquinto ("Arti"), pp. 137-138.
[20] G. Abergoni, *Letterati, lettere, letteratura*, in *Atlante culturale del Risorgimento* cit., pp. 86-100: 91.

oggetto, l'interessante per mezzo".[21] E pochi anni prima, ancora una Prefazione, quella al *Conte di Carmagnola* (1816-1819), già conteneva i principali argomenti di nostro interesse: il teatro, contrariamente alla convinzione dei *Philosophes*, deve seguire "un sistema conducente allo scopo morale".

Più o meno tutti coloro che, in Italia, dal 1810 al 1850 circa parlano del teatro confermano questa decisa convergenza dell'arte verso i contenuti civili, verso l'interesse e l'utile pubblico, verso l'impegno; dall'articolo *Del teatro educatore*, che l'attore Gustavo Modena pubblica nel 1836 sul giornale mazziniano di Parigi *L'Italiano* (lo stesso che ospita negli stessi mesi la *Filosofia della musica* di Mazzini), a scritti meno noti come i *Discorsi intorno al teatro* di Giuseppe Ricciardi, uscito sul suo periodico napoletano *Il Progresso* nel 1833. Ricciardi, in questi anni personalmente legato a Mazzini, ne riprende le idee: il teatro, arte aristocratica e selettiva per tradizione, e per questo screditata come espressione di egoismo (il deprecato individualismo di Mazzini) e di mollezza dei costumi (la "effeminatezza" che Bianco di Saint Jorioz e Vincenzo Gioberti sentivano come una macchia gettata sull'onore della nazione italiana dal resto d'Europa), in tempi come il presente può diventare utile proprio a quelle "nazioni corrotte" (com'è ancora, sottintende Ricciardi, quella italiana). Ma per realizzare questi scopi, dice Ricciardi, il teatro dovrà essere animato da intenzioni civili, da impegno sociale e politico, tanto da farlo diventare "scuola di puro e alto sentire". Ricciardi mostra poi una posizione che ci riporta a atteggiamenti del *Conciliatore* e della polemica anti-classicista: Alfieri è stato il principale e forse unico iniziatore di questa nuova idea di teatro, "ben vide lo *scopo* della vera tragedia e, miratovi energicamente, in modo glorioso il raggiunse", contemporaneamente liquidando una lunga residuale e colpevole tradizione arcadica, che ancora appesantiva (e appesantisce ancora, lascia intendere Ricciardi) la letteratura e il teatro italiani.[22]

[21] Quando Manzoni ripubblicherà la *Lettera* nel 1871 rivedrà la frase e lascerà solo "il vero come oggetto", eliminando quindi ogni riferimento anti-kantiano all'utile e all'interessante.

[22] "Giuseppe Ricciardi", in *Democratici premazziniani. Mazziniani e dissidenti*, a cura di Franco Della Peruta, Torino, Einaudi, 1979, pp. 149-196: 150.

Che il teatro dovesse avere di mira l'utile, come reazione alle "mollezze arcadiche" del passato letterario, come rinascita da una decadenza effeminata, come modello di "rivirilizzazione" collettiva, diventa presto un'esigenza largamente condivisa.[23] E la cosa ha una sua logica: man mano che si afferma l'idea di nazione come entità universale, che comprende l'intero 'popolo' senza distinzioni di ceto o classe o regione, anche il teatro deve rivolgersi a questa nuova famiglia nella sua integrità. Di qui la critica alla figura del letterato isolato dall'universo sociale, umanisticamente sprezzante e dedito a studi severi, eruditi, per pochi iniziati. Di qui il romanzo storico nell'idea di Manzoni, di qui il teatro educatore di Modena, di qui la popolarizzazione del melodramma come teorizzata da Mazzini. Questa generale tendenza 'ecumenica' provocò un profondo dibattito sulla lingua italiana da impiegare nella letteratura; è altamente probabile che il medesimo problema sia stato sentito anche nel campo del melodramma. Ed è chiaro allora il perché almeno nel suo periodo "mazziniano" (intorno al 1835), il linguaggio musicale di Donizetti si faccia più semplice, "meno raffinato", più incline a "effetti alquanto plateali" di quello di Bellini, come è stato detto da un punto di vista tuttavia molto diverso dal mio.[24] Concludere una valutazione, o semplicemente constatare questo fenomeno senza collegarlo alla nuova temperatura politica nazional-popolare sarebbe fuorviante; la differenza di stile e di linguaggio impostata da Donizetti rispetto ai predecessori (senza la quale Verdi sarebbe inimmaginabile) ha a che fare direttamente con quella mentalità che ha condotto il dibattito sulla lingua come strumento di educazione e di unificazione popolare; quel dibattito

[23] La critica all'effeminatezza, alla letteratura "arcadica" (che non intende particolarmente l'Accademia, quanto un modo autoreferenziale di esercitare le lettere), la ri-virilizzazione sono termini che ricorrono nella pubblicistica censita da Patriarca *Italianità* cit., cap. I ("Ozio e rigenerazione"), in particolare p.31; Id. *Italiani/Italiane*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 199-213.

[24] F. Lippmann, *Donizetti e Bellini. Contributo all'interpretazione dello stile donizettiano*, in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani*, Bergamo, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1983, pp. 179-199: 192).

che per quasi tre decenni ha occupato le menti migliori della cultura italiana.[25] E questo è in ulteriore elemento utile a configurare quella mentalità della giovane generazione, con le sue esigenze di tempi rapidi, di repentini cambiamenti, di alto idealismo, con la critica al pragmatismo utilitaristico, che è alla base del rinnovato dibattito politico della giovane generazione, con i "dubbi" e le "contraddizioni" di cui s'è parlato, ma capace tuttavia di affermare i nuovi concetti di liberalismo, popolo, nazione, costituzione.

Nessuno storico della letteratura italiana con un minimo di coscienza si sognerebbe di valutare la lingua di Manzoni isolandola dal clima di accesa polemica sulla rifondazione del linguaggio nazionale, popolare, unitario e unificante, quindi con obiettivi esclusivamente estetici, senza tenere conto del contesto sociale, politico e culturale; e invece è del tutto ovvio e comunemente praticato che Donizetti e Verdi vengano indagati *in abstracto*, in senso a-storico; viene spesso condotta un'analisi delle loro grammatica e sintassi esattamente con gli stessi metodi e gli stessi presupposti epistemologici con cui si analizzano Beethoven o Brahms. È indiscutibile che questa mentalità metodica abbia apportato concreti risultati, utili e pienamente condivisibili; ma limitarsi a questa pratica, con l'implicito principio che esista *una* sintassi e quindi *un* metodo d'indagine valido per tutto ("metodico" in accezione cartesiana, appunto), non sembra del tutto soddisfacente. Mi sembra che questa prospettiva non sia sufficiente, lasci in ombra troppe cose, troppe intenzioni, troppi principi necessari all'indagine su questo repertorio.

Eppure se spingiamo lo sguardo a pochi anni prima dell'esordio di Donizetti, emerge un profondissimo moto di riforma dell'estetica e dell'etica teatrale, la cui diffusione fu tanto profonda da far ritenere radicalmente impossibile concepire l'opera donizettiana al di fuori di questo quadro. Alle

[25] La bibliografia va da S. De Stefanis Ciccone, *La questione della lingua nei periodici letterari del primo Ottocento*, Firenze, 1971 a C. Marazzini, *La lingua come strumento sociale. Il dibattito linguistico in Italia dal Manzoni al neocapitalismo*, Torino, Marietti, 1977 e il più suo recente *Da Dante alla lingua selvaggia. Sette secoli di dibattito sull'italiano*, Roma, Carocci, 2009.

testimonianze fin qui ricordate, aggiungerei in estrema sintesi una panoramica del processo di chiarificazione dell'idea di "arte impegnata" in Italia, idea che ha radici nei primissimi anni del secolo e certo non circola solo fra i rivoluzionari giacobini né i liberali repubblicani, ma sembra decisamente trasversale, coinvolgendo i conservatori come i moderati, il gruppo del *Conciliatore* come Ugo Foscolo, Giovanni Berchet come Paride Zajotti e la *Biblioteca italiana*. Già nel fatidico 1789 Vittorio Alfieri riconosceva come scopo delle "lettere" quello di

> sviluppare il cuore dell'uomo, indurlo al bene, distornarlo dal male, *ingrandir le sue idee, riempirlo di nobile e utile entusiasmo*, inspirargli un bollente amore di gloria verace, *fargli conoscere i suoi sacri diritti*".[26]

E nel 1806 Vincenzo Cuoco, pur mettendo nelle parole del suo Platone un aperto scetticismo verso i poeti, li considerava tuttavia "necessari e *utili* [...] alla cura gravissima di *educar* la gioventù".

Quindi l'arcinoto scritto di M.me De Staël *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, uscito sulla *Biblioteca italiana* nel gennaio 1816, oltre a quanto dichiarato nel titolo, oltre all'accusa alle lettere italiane di classicismo chiuso e conservatore (De Staël stranamente non parla di melodramma, negli anni in cui per esempio Berchet ne parla spesso), indica una nuova via al teatro italiano. Non che l'articolo contenesse grandi idee, la sua portata andrebbe forse un poco ridimensionata, se non fosse per l'enorme dibattito che suscitò, evidentemente indotto da un contesto già in ebollizione, in cui l'articolo funzionò semplicemente da detonatore. De Staël sollecitava in conclusione che le arti in generale assolvessero anche in Italia una funzione civica, e più in generale la funzione di "educare il pubblico". Anche se non in modo esplicito, data la fama di liberale che accompagnava la nobildonna, il governo austriaco e i giovani intellettuali milanesi lessero in questa sollecitazione un indirizzo liberale (e ovviamente

[26] V. Alfieri, *Del principe e delle lettere* (1789), ora in *Scritti politici e morali*, a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, pp. 113-254: 120.

patriottico). De Staël infine auspicava che soprattutto il teatro divenisse quella forma civile, atta a unire ed elevare la collettività, quella funzione che in Germania era stata l'obiettivo comune tanto di Schiller quanto di Schlegel.

Berchet, Ermes Visconti, Pellico, i pittori sociali Francesco Hayez e Pelagio Palagi, Mazzini stesso e finalmente Donizetti, in modo più o meno evidente e diretto, sono conseguenze di questi movimenti, che hanno radici lontane ma che solo con quell'"anno di nascita del liberalismo borghese", il 1830 appunto, giungono a una chiarificazione collettiva e sempre più largamente condivisa.[27]

II - ...e il melodramma

Stringendo ora l'obiettivo sulla storia del melodramma, propongo un esempio che credo significativo; naturalmente non parlerò di forme ma di tematiche generali, anzi di elementi trasversali che ricorrono in più opere e che per questo possono dirsi comuni al "discorso risorgimentale". Con il sintagma "discorso risorgimentale" intendo non quella serie di ambiti riconducibili a nazionalismo, patriottismo, e tutta la serie di luoghi comuni (sangue alla patria, fratellanza, bacio alla bandiera ecc.), che la retorica da Crispi a Mussolini ha reso insopportabilmente vuota e populista. Gli elementi di quel discorso, nel loro nascere in questi decenni del "dubbio", sono da intendersi come parti costituenti della formazione di una morale pubblica, collettiva, esempi di comportamento anche quotidiano che, ci piaccia o no, hanno rappresentato una base di emulazione per le generazioni allora giovani. Se i luoghi comuni sopra accennati hanno forse una valenza più mitografica che pragmatica, altre situazioni tipologiche nel melodramma

[27] Per una sintetica panoramica su questi argomenti, più dal punto di vista politico che artistica e proprio perciò utile al presente obiettivo, è utile il capitolo IV ("Restaurazione, romanticismo e rivolta 1815-1830") in C. Duggan, *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 83-103.

di questo periodo sono invece tutt'altro che mito, tutt'altro che trasposizioni emotivamente ridondanti, tutt'altro che semplificazioni populiste. Diverse situazioni e diverse figure sono invece altamente morali e intenzionalmente trattate con intenti politici e sociali: fra queste, per esempio, le scene di processo, di condanna, di carcere, di perdono. Per ognuno di questi temi è facile trovare paralleli celeberrimi nella letteratura italiana coeva; il processo condotto su basi testimoniali e su procedure ingiuste è il problema centrale della *Storia della colonna infame*; condanna e carcere sono i temi che hanno fatto di *Le mie prigioni* il *best-seller* senza rivali per quasi due decenni; il perdono è *il* tema manzoniano per eccellenza, nel *Carmagnola* come nell'*Adelchi*, e non occorre ricordare l'esempio maggiore del romanzo.

Un esempio significativo: il tema del perdono

Il tema del perdono ricorre anche nel melodramma fra Donizetti e il primo Verdi; un tema che diviene simbolo di tutta la prospettiva etico-sociale fin qui tracciata.

Il tema è manzoniano, come appena accennato; ma è più che legittimo derivarlo da un senso di umanità rintracciabile anche nel secondo Mazzini, dopo la tempesta del dubbio. Il perdono è sempre inserito in una configurazione culturale articolata, estratto dalla quale, considerato a sé, esso perderebbe significato. Il perdono assegnato *in extremis* sia da chi muore verso chi resta, sia viceversa (più raramente) si connette strettamente a una più generale discussione sulla giustizia, che sostanzia gli scritti di tutti i pensatori politici italiani del primo Ottocento. In questa discussione, che ha radici nei padri della moderna speculazione etico-politica, da Locke a Rousseau, da Montesquieu a Kant, si individuano diversi campi di riflessione. Qui ne interessano due soprattutto: 1) il rapporto fra giustizia naturale, giustizia legale e giustizia divina; 2) la gestione della giustizia terrena, che a sua volta si divide in diversi aspetti parziali come l'ordinamento giudiziario, l'esercizio della pena, la divisione del potere giudiziario dall'esecutivo, la divisione della giustizia penale da quella amministrativa. Sono

argomenti largamente dibattuti in sede filosofica fra fine Sette e primo Ottocento; è chiaro che il melodramma non può trattare tali temi con la profondità dei grandi pensatori. Eppure ogni componente della configurazione sopra riassunta è facilmente rintracciabile anche nel palcoscenico d'opera. Anzi direi che quanto più numerosi sono quei temi in un'opera, tanto più essa risulta significativa del clima etico-politico nel quale essa è nata. Con tale prospettiva, l'indagine sulle forme del melodramma rimane sì necessaria, ma diviene parziale e insufficiente.

Il tema del perdono nel melodramma è da situare nel cuore della relazione fra giustizia amministrata e giustizia divina: per Mazzini la seconda deve rimanere l'unico termine di relazione, al di là di ogni uso terreno di codici e tribunali autoritari, l'unico obiettivo certo che deve regolare ed esaurire ogni comportamento e ogni scelta. È l'idea di una giustizia trascendente che risulta più strettamente organica ai fondamenti della sua predicazione, da quello della "fratellanza universale" a quello di "Umanità" senza divisioni e illuminata dalla fede. In molti dei casi che ora esporrò, l'eroe o l'eroina in punto di morte sente di avere regolato i suoi conti con la giustizia terrena, nella maggioranza dei casi arbitraria e imposta da un potere assoluto che emana la legge penale, emette la sentenza e esegue la pena, spesso senza processo e senza che il potere esecutivo riceva l'esito di un regolare processo da un potere terzo, il giudiziario, autonomo. In altri tempi, e ancora nell'età rossiniana, questo non sarebbe stato un evento degno di nota, non sarebbe stata una situazione molto lontana da quella dei governi restaurati, in Italia e fuori. Ma con il 1830 le cose cambiano rapidamente, la predicazione mazziniana penetra molto a fondo, le idee liberali trovano espressione e più o meno tutti i monarchi italiani restaurati si trovano davanti a un crescente bisogno di costituzionalismo espresso dai sudditi. Il processo, la gestione della giustizia legale, diviene un problema via via crescente, anche per la memoria dell'età repubblicana-giacobina e poi napoleonica. L'eroe che subisce le vessazioni dispotiche e anti-democratiche dei regimi assoluti sul palcoscenico d'opera, esercita in punto di morte la sua unica libertà attraverso il perdono, ossia il ristabilimento dell'armonico ordine garantito solo dall'appello alla giustizia divina.

L'errore della giustizia terrena viene così idealmente emendato appellandosi alla giustizia divina; e il perdono ne è la formula rappresentativa e simbolica sulla scena. Come a significare: quando la giustizia divina, altruista e non individualista, umanitaria e non utilitaristica (per usare il vocabolario mazziniano) si potrà affermare anche nella e sulla giustizia terrena, quando l'ordinamento sociale sarà ordinato sull'ordine divino, allora si sarà realizzata la giustizia perfetta. Però nelle opere più accese di Donizetti, come *Marin Faliero*, *Maria Stuarda*, *Poliuto*, non si tratta affatto di una rinuncia al mondo verso una fideistica armonia ultraterrena, non è un semplice abbandono del mondo corrotto e perverso, ma è una aperta denuncia di un errore radicale, che il martirio e il perdono sul palcoscenico hanno lo scopo di redimere, di emendare, suscitando un moto emotivo, che unisca l'umanità verso un futuro da realizzare. Idealismo, emotività irriflessa, forse anche velleitarismo; forse; ma proprio questa è la caratteristica della "mentalità" giovane (il "giovanilmente agire" di Mazzini), dominante in quel decennio del "dubbio".

Il perdono è quindi l'esatta raffigurazione scenica, il modello etico, che il melodramma dell'età di Donizetti porta al pubblico attingendolo da alcuni coevi pensatori politici; e che questa sia una chiave di lettura legittima, anche se non esistessero documenti che attestassero simili intenzioni negli autori, è garantito da almeno due buoni motivi:

1) sul piano teorico storiografico: la storia delle mentalità non studia *solo* ciò che giunge a lasciare documenti, testimonianze, concrete prove ritenute "indiscutibili"; nella storia delle mentalità rientrano anche e soprattutto i moventi emotivi collettivi, le spinte spesso rimaste nell'ombra dell'inconsapevolezza di un'intera società; proprio quegli elementi che spingono i gruppi e gli individui a compiere azioni al di là di precise intenzioni. E nulla meglio dell'arte permette di entrare in questa difficile dimensione emotiva-inconsapevole collettiva

2) sul piano pratico, queste idee sulla giustizia e sulla sua gestione/separazione dal potere politico dagli anni Trenta penetrano molto a fondo nel sistema sociale e nella vita privata nei vari centri della penisola. In una gran-

de città come Napoli, centro italiano della Carboneria, non occorre avere documenti per ipotizzare che Donizetti e i suoi librettisti (Cammarano soprattutto) abbiano incrociato più volte e a più livelli queste discussioni, tanto più vive nella città di Pagano, di Cuoco, di Puoti e poco più tardi di Settembrini e De Sanctis (ossia coloro che impianteranno il paradigma storiografico, *ex post facto*, della "letteratura del dovere").

Tema del perdono, quindi, come simbolico ristabilimento di quella "armonia sociale" che Mazzini pone al vertice del suo sistema; perdono come simbolo scenico di grande effetto emotivo, ma che sotto questa efficacia emozionale nasconde il "concetto sociale" principale di tutto il sistema mazziniano, quello di "umanità" come armonia universale umana. Potrebbe sembrare che l'universalismo umanitario di Mazzini sia in contrasto con la celebre pentiade Libertà-Eguaglianza-Umanità e Indipendenza-Unità, che campeggia per molti anni sulla propaganda della Giovine Italia.[28] La chiave sta nei due altri concetti base del mazzinianesimo, la parentela e la famiglia: la nazione è una famiglia allargata (e lo vediamo, trasposto sul palcoscenico d'opera, dall'*Assedio di Calais* alla *Battaglia di Legnano*), che riceve garanzie di salvaguardia solo dal rispetto verso e da parte di tutte le altre individualità parentali, le altre famiglie, le altre nazioni. Laddove un popolo occupante, una legge imposta, un governo autoritario, una occupazione territoriale da parte di una famiglia-nazione ai danni di un'altra non permettono queste garanzie, ecco emergere una contraddizione, un errore etico prima che politico; è la violazione di un dovere di rispetto reciproco:

> Adoro la *mia* patria, perché adoro la Patria; la *nostra* libertà, perch'io credo *nella* Libertà; i *nostri* diritti, perché credo *nel* Diritto.[29]

[28] Per esempio la troviamo in testa agli scritti *Istruzione generale per gli affratellati nella Giovine Italia* (1831), nel manifesto della rinascita intitolato *Giovine Italia* (1840), o nella *Circolare dell'Unione degli operai italiani* (1841); tutti questi scritti si trovano in G. Mazzini, *Opere politiche*, a cura di T. Grandi e A. Comba, Torino, Utet, 2005[2].
[29] Viroli, *Per amore della patria* cit., p. 149.

La liberazione del territorio nazionale è allora motivata non da una razzistica, biologica percezione di *proprietà* del territorio stesso, ma dalla esigenza superiore, umanitaria e divina al tempo stesso, di garantire ad *ogni* famiglia-nazione autonomia e indipendenza, in armonia con le famiglie-nazioni circostanti. E questo basta per quanto riguarda il concetto mazziniano di umanità, senza il quale non sarebbe comprensibile tutta la speculazione sulla giustizia, fino al tema del perdono.

Anna Bolena

La storiografia donizettiana usa indicare nella *Bolena* l'inizio della maturità del compositore.[30] La decisione con cui Donizetti affronta e risolve le situazioni, con soluzioni musicali forti e personali è indiscutibile. Ma oltre alle questioni di tecnica compositiva e di forma musicale la novità della *Bolena* si vede anche nelle scelte dei temi da trattare; in quest'opera infatti troviamo, più o meno posti in evidenza, più o meno sottolineati dalla musica e dalla collocazione drammatica, molti dei temi che i pensatori discutevano in quel momento, ed è probabilmente per questo che Mazzini la considerò la prima opera di riferimento per quel processo verso il teatro "di morale rigenerazione" di cui ho parlato prima. Ecco dunque un elenco degli argomenti e delle situazioni che, già oggetto di discussione comune, Donizetti affronta nella *Bolena*:

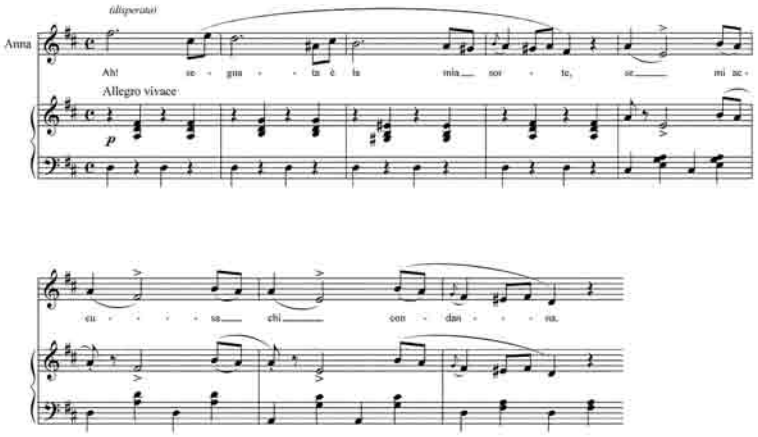
[30] Mi riferisco ai fondamentali studi di P. Gossett (*"Anna Bolena" and the artistic maturity of Gaetano Donizetti*, New York, Clarendon, Oxford University Press, 1985; Id., *"Anna Bolena" e la maturità di Donizetti*, in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani*, Bergamo, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1983, pp. 247-310), che rintraccia motivi tecnico-formali tali da confermare la tradizione critica che vede nella *Bolena* la "svolta cruciale" verso la maturità artistica di Donizetti. Tanto quanto la prospettiva di Gossett è convincente, altrettanto spostandoci alla prospettiva dei contenuti e delle situazioni tipologiche questa "svolta cruciale" viene confermata: la *Bolena* contiene infatti quasi tutti i temi e le situazioni che definiscono la costellazione politica del nostro decennio del "dubbio". Altro su quest'argomento nel mio *Temi del dibattito politico-costituzionale nell'opera risorgimentale. Il processo e la separazione dei poteri*, in *Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d'Italia,* a cura di E. Imbriani, Lecce, Università del Salento, 2013, pp. 265-311.

- *Processo*; scena del giudizio, rappresentazione di implicita accusa all'esercizio illiberale della giustizia
- *Carcere*; conseguenza dello stesso problema politico (la giustizia gestita dallo stesso potere che esercita il potere politico e militare-poliziesco in modo autocratico)
- *Separazione dei poteri*: diverse scene donizettiane alludono al sopruso subito dall'eroe/eroina, che viene accusato/a, giudicato/a dallo stesso potere che fa le leggi e che esegue materialmente la condanna. L'allusione va a uno dei fondamenti del costituzionalismo democratico, la autonomia dei poteri esecutivo, legislativo, giudiziario e della gestione della forza pubblica (la "legittima forza" di polizia e di milizia). Di separazione dei poteri si era cominciato a parlare nelle costituzioni del periodo napoleonico, e nel 1831 il Governo delle Province Unite a Bologna la ribadisce; entrerà poi nella Costituzione della Repubblica romana di Mazzini nel 1849
- *Giustizia divina – giustizia terrena*; tema del rapporto fra la giustizia superiore, della quale l'uomo non è responsabile, e della giustizia amministrata, tema caro a Mazzini e, ovviamente, a Manzoni
- *Perdono*; per lo più da parte del/della condannato/a; naturalmente il perdono maschile e quello femminile hanno risonanze diverse, ma non è questa la sede dove approfondire (per esempio cfr. Anna Bolena, *Spartito per canto e pianoforte*, Milano, Ricordi, 45415, p. 179 - 182 - 277; perdono in punto di morte di Anna alla "coppia iniqua" Enrico-Giovanna)
- *Pazzia*; questo è tema assai indagato e confinato quasi esclusivamente al genere femminile; ovviamente ci sono le eccezioni, la più rilevante delle quali mi sembra essere il *Nabucco* verdiano, dove la ragione è perduta sia pur momentaneamente proprio dal monarca più spietato. Qui nella *Bolena* l'alterazione coscienziale, più frequente in Bellini che in Donizetti, giunge a riportare un ordine superiore, cancellando il disordine che rimane imperante nel mondo.
- *tradimento/traditore*: Smeton, nonostante alla fine sia pentito e distrutto quasi fino alla demenza, è il primo caso di traditore nel melodramma donizettiano, dotato di una personalità musicale degna di nota.

La *Bolena* è certo un traguardo a causa delle acquisite sicurezza e varietà nell'uso delle convenzioni, è certamente un titolo interessante dal punto di vista stilistico, ed è senza dubbio un caso esemplare dell'utilità della recente filologia grazie alla quantità di revisioni, che testimoniano l'impegno dell'autore su di essa. E tuttavia il suo significato storico credo risieda anche nell'intreccio maturo e consapevole dei grandi temi che occupavano la discussione etico-politica dei Mazzini, Balbo, Manzoni, Rosmini. Se la *Bolena* ha avuto un successo continuo per cinquanta-sessanta anni successivi alla sua creazione, ciò non è dovuto a questioni formali, a cui ben poco gli ascoltatori e i critici ottocenteschi erano interessati, ma precisamente alla quantità di argomenti e temi su cui si stava edificando il discorso risorgimentale, temi trasversali e comuni a tutti i livelli, dal discorso da salotto al trattato di etica o di politica. Se questo è stato il titolo che ha lanciato Donizetti nel 'grande' panorama della cultura primo-risorgimentale, difficilmente ciò è dipeso dall'inedita forma dei concertati o dall'uso ingegnoso delle numerose forme di cabaletta bipartita con o senza intermezzo; ma certamente deve aver giocato a favore della sua affermazione l'assonanza con la riflessione esattamente coeva di Mazzini, di Pellico, di Tommaseo, Manin, Ricciardi ecc. ossia di coloro che in essa hanno riconosciuto i simboli della loro stessa battaglia politico-culturale.

La prima ricorrenza del tema della giustizia cade nel cuore del Finale Primo, all'inizio della stretta (p. 134 spartito c/pf Ricordi); è Anna che se ne fa portavoce con i versi:

Ah segnata è la mia sorte
Se mi accusa chi condanna
Ah! Di legge sì tiranna
Al poter soccomberò.

Es. 1, *Anna Bolena*, Atto Primo, scena xvi

Il fatto che Romani e Donizetti abbiano posto questo distico di denuncia militante proprio in apertura di questa rapida sezione, assegna alle parole e al tema che esse denunciano, anche grazie alla marcatissima accentuazione, un peso fortissimo, una potenzialità inedita di imprimersi nella memoria, di agire su quell'emotività collettiva semi-consapevole, che è il terreno favorito per lo studio di storia delle mentalità. Le sincopi ripetute e vigorosamente disorientanti, che emergono nella seconda semifrase, costituiscono lo strumento comunicativo con cui il compositore mette in evidenza il verso chiave di questa situazione: "se mi *accusa* chi *condanna*".

Da Basevi abbiamo imparato a chiamare "mossa della melodia" questa iniziale "impronta digitale", questa sintetica affermazione del carattere di una situazione. Basevi definisce così le prime battute di una melodia, perché in esse spesso è realmente contenuto tutto il materiale costitutivo dell'intera sezione. Ma Basevi ragiona *pro domo propria*, e parla per giustificare la sua prospettiva prevalentemente formalista-analitica. Per noi la "mossa" non è solo un elemento melodico, ma anche il nucleo significante dell'intera situazione. Librettista e compositore sanno benissimo che quello è il momento che si imprime immediatamente nella memoria, ac-

cendendo di risonanze più o meno inconsapevoli larghi settori dell'uditorio. Le parole iniziali quindi sono scelte non tanto per metro o per accento, ma per il contenuto ideale se non proprio politico. E questo contenuto riceverà tutto il peso dalla qualità della melodia, aggirando con facilità ogni formale opposizione delle censure. A questo livello la "mossa della melodia" diviene un formidabile strumento di propaganda.

La declamazione dei versi di Romani risulta chiara, perché viene avviata dalla sola Anna, la portatrice dei temi più importanti. La parte è scritta per Giuditta Pasta; l'accentazione violenta di questo estratto melodico deve aver forzato il suo consueto stile di canto, portando a una temperatura nuova e altamente impressionante la denuncia contenuta in quei versi. E si tratta di una denuncia alla aperta violazione della giustizia amministrata che, secondo il principio liberale, vorrebbe la separazione fra chi *accusa* (la figura autonoma che in termini attuale è il pubblico ministero) e chi *condanna* (il magistrato, il detentore del potere giudiziario, a sua volta separato da chi fa le leggi, il potere legislativo e chi mette in pratica le sentenze, la cosiddetta "legittima forza"); una separazione qui evidentemente cancellata dall'esercizio coercitivo dei poteri congiunti.

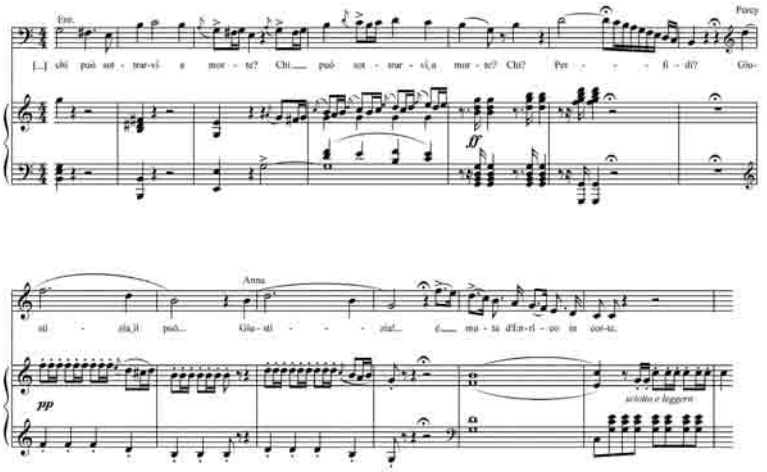
La collocazione, la potente accentuazione, le disorientanti sincopi della seconda semifrase e la collocazione di questa "mossa" nel registro medio del soprano, oltre alla persistenza del modulo ritmico, facilitano la comunicazione del concetto. Nel dispiegarsi della stretta, è vero, Donizetti costruisce una sezione piuttosto elaborata, e questo è un pregio tutto artistico, un elemento dello stile dei concertati donizettiani che presto si imporrà al pubblico. Ma l'efficacia incendiaria di questo grande finale deriva più che dalla indiscutibile perizia costruttiva, della denuncia di uno dei problemi più caldi e vivi nell'opinione pubblica coeva.[31]

[31] Ho finora trascurato il problema dell'"opinione pubblica", che pur è determinante nella fissazione del discorso risorgimentale. L'opinione pubblica si faceva fino a questo momento soprattutto con le pubblicazioni periodiche e i quotidiani. Dopo il 1830 anche questi organi d'opinione diventano oggetto di discussione; con la nascita di molte testate più o meno clandestine di indirizzo patriottico, i giornali governativi sono spesso messi in dis-

Prima di lasciare questo momento centrale dell'opera, faccio notare che la stretta concertata inizia solo dopo l'esposizione solistica di queste parole di Anna. È un modo efficace per rappresentare la conseguenza, il disordine, il conflitto che quelle parole provocano nel contesto circostante. La sovrapposizione dei poteri è quindi musicalmente rappresentata in modo che la sua denuncia da parte di Anna, perfettamente comprensibile all'uditore, sia l'innesco di una disarmonia generale; suoni come un allarme per un errore che mette a rischio l'intera armonia sociale: un contenuto e una forma, quindi, strettamente interdipendenti, e a loro volta comprensibili solo dall'interno di un discorso molto più ampio della limitante tecnica formale dei concertati d'opera.

Verso la conclusione Anna, prossima a scivolare in uno stato di alterazione coscienziale, torna sul problema del processo e accusa l'errore illiberale della giustizia non indipendente, ma controllata dal monarca. Una breve allusione, una dichiarazione di tragica sconfitta, si incontra infatti nella sua amara constatazione "Giustizia! È muta d'Enrico in corte". È un egregio caso di "parola scenica", ossia un breve estratto declamato che fa emergere una frase da una scena quasi isolandola dal contesto e "illuminando un'intera situazione", come dirà Verdi molti anni dopo.

cussione. Non occorre ripetere che gli austriaci governarono Milano più attraverso la Scala che con l'esercito. Ebbene, proprio da questo canale si formerà d'ora in poi l'"opinione pubblica", non tanto "contro" la censura, o abilmente aggirandola (il censore di Milano Paride Zajotti era tutt'altro che uno sprovveduto); la censura ammetteva queste situazioni sceniche e questi temi caldi, perché era più facile controllarne gli effetti in un grande teatro pubblico alla luce di migliaia di candele e di occhi aperti, anziché nell'oscurità di un gruppo cospirativo. Su questi argomenti e sulla formazione di una moderna "opinione pubblica" cfr. il sintetico ma egregio M. Meriggi, "Opinione pubblica", in *Atlante culturale del Risorgimento* cit., pp. 149-162. Forse è ridondante, ma doveroso ricordare il testo di riferimento per quest'argomento: Jürgen Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 93, trad. it. di F. Masini e W. Perretta (ed. or. *Stukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgenlichen Gesellschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1962).

Es. 2: *Anna Bolena*, Atto II, scena vi, n° 12
("Giustizia! È muta/ d'Enrico in corte")

Non sarà un caso che Mazzini abbia indicato proprio la *Bolena* come una prefigurazione della auspicata opera di alto impegno sociale, indicando numerosi punti interessanti dal suo punto di vista, come la manifestazione del potere assoluto nell'avvio della cabaletta del Terzetto con i versi di Enrico:

Salirà d'Inghilterra sul trono

Altra donna più degna d'affetto;
aborrito, infamato, rejetto
il tuo nome da tutti sarà.

Nella *Bolena* il tema del perdono non è ancora in primo piano; anzi, il fatto che Enrico lo neghi per proprio utile personale, usando i poteri di stato (contro il diritto), ritrae e denuncia l'errore dell'assenza del perdono. Il tema diverrà però centrale nelle opere successive.

Maria Stuarda

In questa opera, successiva di cinque anni alla precedente, il tema del perdono giunge ad occupare il primo piano. Il librettista Giuseppe Bardari e Donizetti scelgono di collocarlo nel punto più importante dell'opera di quel periodo, l'aria conclusiva della protagonista eponima.

(*Maria Stuarda*, Atto Terzo, scena ix; aria finale di Maria)

[...]
Se accolta hai la prece primiera,
Ah! altra ne ascolta.

[inizio del cantabile]

D'un cor che muore reca il perdono
A chi m'offese, mi condannò.
Dille che lieta resti sul trono,
Che i suoi bei giorni non turberò.

Sulla Bretagna, sulla sua vita,
Favor celeste implorerò.
Ah! dal rimorso non sia punita;
Tutto col sangue cancellerò.

Iniziare con il tema del perdono l'ultima aria della protagonista, tradizionalmente il momento che il pubblico attendeva sin dall'inizio dell'opera, non può essere una scelta trascurabile. Nella tragedia di Schiller, è vero, il perdono era già tematizzato, ma ridotto a una rapida frase di Maria a Lord Burleigh, il suo oppositore più accanito; nella fortezza-carcere di Fortheringhay tutti sono vestiti a lutto, mentre Maria entra "vestita a festa con abito bianco, al collo [...] un *Agnus Dei*, in mano un Crocifisso" facendo cadere involontariamente in ginocchio gli astanti. In Schiller, quin-

di, è chiara un'allusione all'iconografia mariana (d'altronde Maria è la regina cattolica), come la madre di dio davanti alla quale i beati si ritirano facendo ali. Questo non sarebbe stato rappresentabile a Napoli, con la censura sempre molto severa dopo il 1831 e ancor più dopo il 1834. Donizetti e Bardari allora non accolgono quella iconografia, ma assegnano particolare spazio a temi e a situazioni cariche di risonanze politiche, che in Schiller avevano meno ampiezza: il processo, il perdono, la implicita denuncia di una giustizia illiberale.

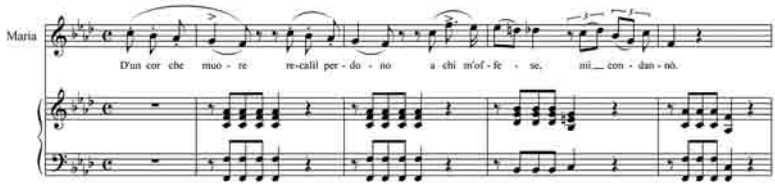
In Schiller, dopo quell'ingresso biancovestito, Maria si confessa, assume l'Ostia consacrata, ed è infine pronta, una volta chiusi i conti con la giustizia terrena e con quella divina, al perdono dei nemici. Entra Lord Cecil conte di Burleigh e, in poche parole, Maria gli dice:

> portate il mio fraterno saluto alla regina d'Inghilterra ... ditele che le perdono di cuore la mia morte, e che le chiedo scusa ella mia violenza di ieri ... Dio la conservi e le dia un governo felice!
> [F. Schiller, *Maria Stuart*, V/8]

Ed è tutto; il tema del perdono passa quasi inosservato; più o meno una formalità che ci attenderemmo comunque. Donizetti ferma invece il tempo, lo dilata a dismisura, dopo che lo scontro violentissimo fra le due regine alla fine del Secondo Atto aveva impresso una accelerazione formidabile all'azione. L'esito è che il tema del perdono riceve una rilevanza emotiva di grande efficacia:

> Di un cor che muore reca il perdono
> A chi m'offese, mi condannò.

In questo modo in teatro il momento viene percepito come meta del cam-

Es. 3: *Maria Stuarda*, Atto secondo, scena ix
(inizio del cantabile di Maria, p. 310)

mino terreno della protagonista. Dopo aver implicitamente denunciato l'errore politico commesso dal sistema di governo autocratico gestito da cortigiani spregiudicati, quindi basato sullo scontro violento di individualità e utilitarismi propri, ora con l'aria finale in carcere quell'errore viene emendato con l'elevazione dal piano della giustizia terrena a quello della giustizia divina. Il perdono di Maria a Elisabetta infatti ricostituisce a livello superiore l'armonia della famiglia, della nazione e dell'umanità. L'efficacia smisurata di questo momento, quindi il suo valore estetico oltre che storico, non mi sembra che derivi affatto da presunti "usi delle convenzioni", da recondite "originalità" di scrittura melodica, armonica, di disposizione formale; mi sembra invece che sia da ricercare esclusivamente nell'ordine del contenuto tematico.

Non c'è molto da stupirsi, quindi, che la censura abbia vietato l'opera.[32]

Marin Faliero

Un approfondimento del medesimo tema del perdono si ritrova nell'opera successiva, il *Marin Faliero*, che tante speranze suscitò nel Mazzini nella *Filosofia della musica*. Ho già evidenziato altrove l'analogia spinta quasi al calco ver-

[32] La vicenda è stata ricostruita più volte. Si veda per es. J. Commons, *Un contributo ad uno studio su Donizetti e la censura napoletana*, in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani* cit. pp. 65-106. A p. 96 Commons sostiene: "se desideriamo trovare il vero Donizetti, lo dovremo naturalmente cercare nel mondo delle idee artistiche, non nel mondo di quelle politiche"; è indiscutibile che, senza l'arte, il melodramma donizettiano sarebbe già dimenticato, eppure credo che almeno per questo periodo (più o meno fino al 1839) siano invece proprio le idee politiche che più accendono la sua fantasia artistica.

bale fra la scena finale dell'opera donizettiana e il monologo di Carmagnola alla moglie e alla figlia nell'omonima tragedia di Manzoni.[33] Nel finale Faliero perdona la moglie (che d'altronde, nel melodramma, non ha commesso che un peccato d'intenzione) ed esorta ad ampliare un manzoniano perdono anche a chi ci fa torti. Il fatto che il finale manchi di cabaletta può meravigliare solo un fanatico delle forme, ma non è che la inevitabile e attesa conseguenza del discorso che sul perdono stiamo facendo: se il perdono è la ricomposizione di una giustizia divina, se il perdono è l'esercizio attraverso il quale si ristabilisce una armonia, quale motivo potrebbe mai indurre indurre un nuovo disordine, una nuova ripartenza ritmica in una cabaletta, magari a due, simmetrica con ripetizioni e pertichini, magari con una bella deviazione al sesto grado abbassato e una interruzione arguta della *barform*. Mi riesce difficile credere che Donizetti potesse pensare che una ricerca sperimentale sulla grande barform, con deviazioni e interruzioni ricercate, fosse davvero la sua intenzionale meta artistica, e che veramente si attendesse il successo grazie a questi presunti obiettivi tecnici; mi riesce ancor più difficile pensare che cogliendo questi particolari formali il loggione si infiammasse di entusiasmo, mentre centinaia di giovani morivano nella spedizione in Savoia e altrettanti ricevevano il bando e la persecuzione poliziesca dall'Italia. E allora: l'eliminazione della cabaletta è una scelta tecnica del compositore Donizetti, o è una necessità tematica del pensatore Donizetti, collocato nel clima in cui operano anche Manzoni e Mazzini?

Ma non è tutto. Questo finale del *Faliero*, indipendentemente dal valore musicale, esemplifica anche una seconda dimensione ideale della generazione mazziniana-donizettiana: la nuova percezione-costruzione del tempo, basata su una accelerata rapidità degli accadimenti, e su quello che chiamerò la "nuclearizzazione" del tempo, la concentrazione di eventi scenici e musicali in brevi momenti, che mutano repentinamente gli orizzonti. Da lì a una "nuclearizzazione melodica" il passo è breve.

Il dialogo finale fra Marino e la moglie è un momento esemplare an-

[33] A. Rostagno, *Melodramma e mentalità della giovane generazione*, in *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, a cura di B. Alfonzetti, F. Cantù, M. Formica, S. Tatti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 479-494.

che da questo punto di vista. Il numero non ha nulla di particolarmente rilevante per quanto concerne la macroforma. Se dovessimo stabilire un giudizio estetico in base alla originalità dell'"uso delle convenzioni", dovremmo concludere con una svalutazione, con un giudizio negativo, o perlomeno limitativo dato l'apparentemente scarso interesse. E infatti più o meno questo è il giudizio di Friedrich Lippmann:[34]

> Estranea allo stile di Bellini è peraltro anche la ricerca, non di rado riscontrabile in Donizetti, di effetti alquanto plateali. [...] Un'ispirazione popolare più schietta, si manifesta in certe melodie [di Donizetti] caratterizzate da una sorta di stile lapidario, da un "semplicità", rispetto alla quale le melodie di Bellini appaiono più raffinate. Di una semplicità come per esempio quella delle melodie seguenti non conosco riscontro nelle opere belliniane.

E seguono l'inizio del cantabile finale del *Faliero* ("Santa voce al cor mi scende") e la cabaletta del duetto Zaida-Sebastiano dal *Don Sebastiano* ("Per salvar i miei dì"). A parte il fatto che anche Bellini ha melodie di una simmetria e di una semplicità altrettanto evidente, ma ciò che qui mi preme indicare è altro. Quell'avvio di melodia di Faliero è come un segnale per richiamare l'attenzione su ciò che sta per avvenire, un segno neutro, una preparazione per l'uditorio, un modo per sgombrare l'animo e lasciarlo libero di ricevere la grande impressione che arriva subito dopo (quello che il vecchio vocabolario semiologico chiamava un segno fàtico). E ciò che accade dopo è di enorme importanza non solo sul piano estetico, non solo per la costruzione della melodia, non solo per la qualità compositiva. La melodia "semplice" si evolve in modo del tutto inaspettato, certo tutt'altro che "semplice": la moglie Elena chiede perdono ("alla sposa delinquente/ alla rea che si pentì"), e Donizetti per quel perdono subito accordato dal marito prossimo alla decapitazione riserva una perla melodica fra le sue migliori (vedere es. successivo). Insomma, la com-

[34] F. Lippmann: *Donizetti e Bellini: contributo all'interpretazione dello stile donizettiano*, in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani*, Bergamo, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 1983, pp. 179-199: 193.

prensione dell'intenzione artistica e del messaggio di questo finale donizettiano, la "interpretazione" di cui si legge nel titolo di Lippmann, se si limitasse all'esame della sua "semplicità" melodica, su basi puramente tecniche, come struttura fraseologica, elaborazione di archetipi formali o altro, mancherebbe di spiegare il principale obiettivo di questo lavoro: mancherebbe di comprendere il più profondo e significativo messaggio, che è possibile cogliere oggi solo con una ampia contestualizzazione nella cultura coeva. L'efficacia di quella perla melodica, nascosta ad arte dalla precedente e introduttiva melodia "semplice", è un egregio e indimenticabile esempio di quella nuclearizzazione del tempo, di quella impostazione del tempo per strappi, per accensioni improvvise, per fiammeggianti epifanie. Ma dopo queste improvvise fiammate, come voleva Mazzini, nulla sarà più come prima: in un attimo tutto un mondo è cambiato: la " nuclearizzazione della melodia" non è una forma, ma esclusivamente un contenuto, un tema, un messaggio.[35]

È chiaro che Donizetti ha costruito così questa doppia melodia (semplice-profonda; popolare-raffinata) perché è solo nella seconda parte viene esposto il motivo centrale di questa scena finale: il tema del perdono, che anche Manzoni riserva ai punti chiave sia del *Carmagnola* che del romanzo, e che lo stesso Donizetti aveva tematizzato con elementi musicali però meno efficaci già nella *Anna Bolena*, nella *Maria Stuarda*, nella *Fausta*, nel *Belisario*; quel tema che, nelle future opere come *L'assedio di Calais* e *Poliuto*, diverrà forse ancor più importante.

Ma non è ancora tutto: l'avvio del cantabile con la prima melodia ("Santa voce al cor mi suona"), la parte semplice e prevedibile di Lippmann, non è cosa nuova, composta *ad hoc*, ma proviene dalla prima frase di Idamore ("Da sì caro e dolce istante") dal quartetto finale di un'opera precedente, *Il paria* (1828).

Certo, è indiscutibile il commento di Ashbrook, che la seconda par-

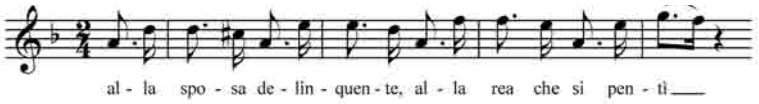
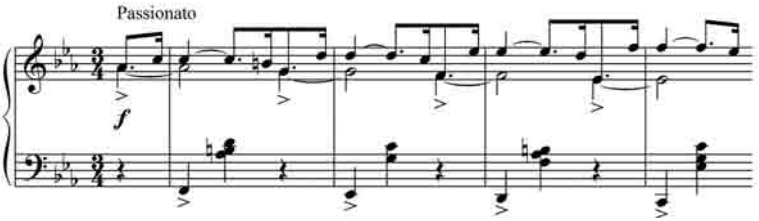
[35] Analoga a quella di Lippmann, nello stesso seminale congresso del 1983, era la prospettiva di S. Dohring, *La forma nell'aria in Gaetano Donizetti*, pp. 149-178, che ignorava anche il minimo riferimento storico-culturale, ritenendolo implicitamente del tutto irrilevante al messaggio melodrammatico donizettiano.

te, la melodia di Elena, sia "più eloquente" della prima;[36] ma interessa sapere che la prima parte non è eloquente non per motivi musicali, ma perché non porta alcun tema centrale nel dibattito etico-politico del momento, mentre il grande tema del perdono *necessita*, *esige* una melodia autonoma, che stacchi quel concetto e lo ponga in forte autonomia e rilievo. Ed ecco quindi non uno "sviluppo", ma un *collage*, una melodia che suona completamente nuova, inaspettata, e attira tutta l'attenzione su di sé. Ossia sulla figura tipologica, appunto, del perdono.

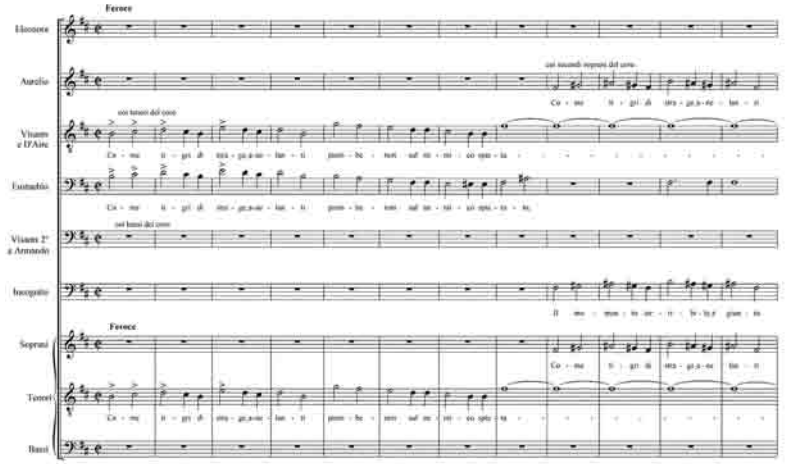
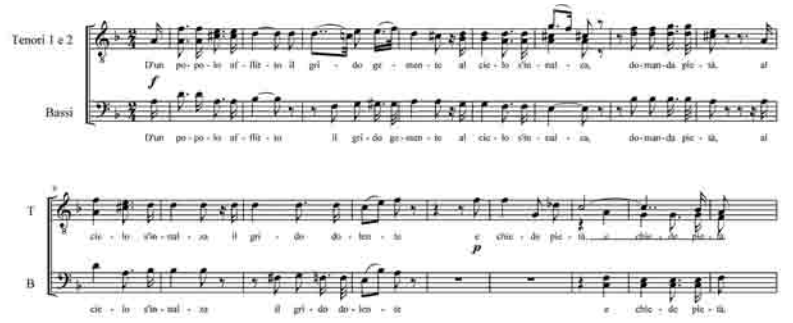
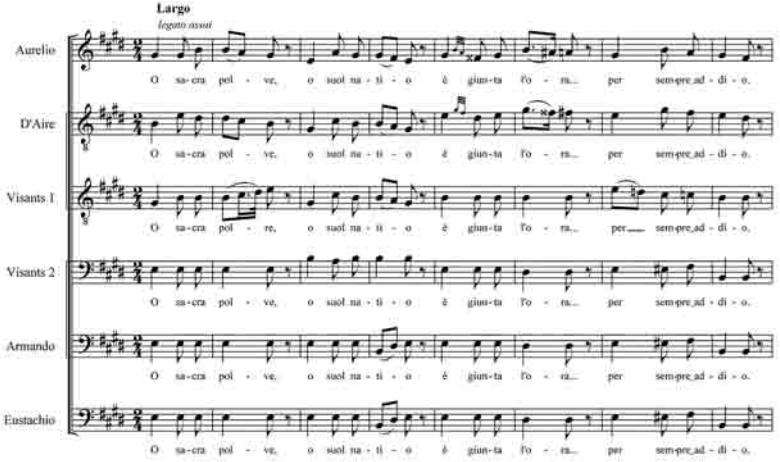
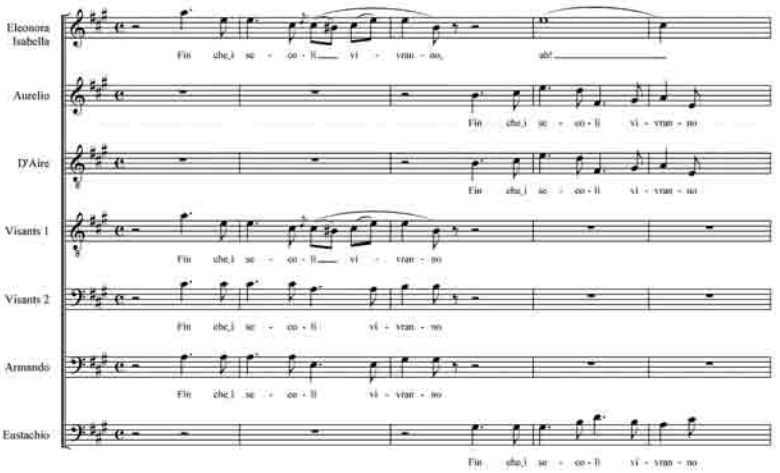
Esiste anche una testimonianza di come la frase del perdono sia stata recepita, di quanto si sia diffusa anche separatamente dal contesto dell'opera, come spesso accade ad estratti melodici particolarmente preganti. Il musicista più anti-donizettiano al mondo, Robert Schumann, ci offre questa implicita, nascosta, ma efficacissima conferma di quanto la frase che porta il tema del perdono sia risultata efficace. E questo non significa tanto che il tema, l'idea del perdono in sé sia stata universalmente recepita, ma significa che proprio quella frase melodica ha attirato l'orecchio e la memoria musicale di un compositore altrimenti alieno, anzi programmaticamente refrattario alle seduzioni melodiche del melodramma italiano, da Schumann solitamente disprezzato senza mezzi termini. Ciò conferma, se mai ce ne fosse bisogno, che Donizetti ha riservato la sua melodia migliore per l'argomento che reputava come il coronamento e il punto di arrivo della intera opera: che quel tema sia il perdono, conferma quanto questo elemento fosse sentito dal compositore in questo momento.

L'assedio di Calais (Napoli, S. Carlo, 19 novembre 1836)

[36] Ashbrook, *Donizetti. Opere* cit., p. 144, a proposito di questo imprestito nota che "la melodia si sviluppa diversamente e in modo più eloquente particolarmente dopo l'entrata di Elena"; ma non offre commenti.

Es. 4a: Donizetti, *Marin Faliero*, Atto terzo, scena ix
("alla sposa delinquente")

Es. 4b: R. Schumann, *Chiarina* da *Carnaval* Op. 9

Il tema del perdono diviene poi un centrale argomento nell'*Assedio di Calais*: e diviene tale perché è l'elemento che permette il rispetto reciproco fra popoli diversi, ognuno, rivendicante la propria nazionalità. Grazie al perdono ognuno diventa uomo, i popoli diventano "umanità". Da questo elemento, e da tanti altri che qui appena accennerò, l'*Assedio* può dirsi l'opera più mazziniana di Donizetti, probabilmente attratto dalle parole e dagli auspici che l'ideologo genovese gli aveva riservato nella *Filosofia della musica*. Il pregevole libretto di Cammarano disegna quindi un dramma corale che lascia ampiamente presagire alcuni elementi verdiani. Per rendersene conto basta riascoltare quattro brevi estratti corali dall'opera, che segnano la progressiva maturazione del popolo di Calais, da semplici nazionalisti belligeranti, a fedeli supplicanti un Dio che illumini la terra di pace, a eroi malinconici che vanno al martirio per salvare la propria "famiglia nazionale"; e finalmente a gioiosi inneggiatori all'armonia terrena, realizzata grazie al trionfare dalla mazziniana "umanità", in seguito al perdono liberalmente concesso dal monarca vincitore.

Per inciso, l'esempio 5c, che prefigura preghiere verdiane ormai pros-

Es. 5 a: *L'assedio di Calais*, coro "Come tigri di strage anelanti", Atto primo, sc. vii

Es. 5 b: *L'assedio di Calais*, coro "D'un popolo afflitto il grido gemente", Atto secondo, sc. iii

Es. 5 c: *L'assedio di Calais*, soli e coro "O sacra polve, o suol natìo",
Atto secondo, sc. iv

Es. 5 d: *L'assedio di Calais*, coro "Fin che i secoli vivranno",
Atto terzo, sc. vii

sime a venire, mostra evidenti assonanze con la *Ave Maria* per soprano, contralto e archi, su testo di Dante, che Donizetti compone nel 1844.[37] L'analogia illustra una trasfigurazione piuttosto frequente della patria come madre dei popoli, con una connotazione di genere che oscilla a volte verso la sovrapposizione con la Vergine madre, a volte verso la donna-amante, con connotazioni addirittura sessuali. E non possiamo dimenticare che l'*Assedio* termina con il perdono di Edoardo ottenuto per intercessione pietosa della regina, come la "benigna" *Vergine madre* dell'ultimo Canto del Paradiso (la preghiera di San Bernardo) che "liberamente" intercede per i peccatori.. La costellazione patria-Maria-Beatrice-eroina melodrammatica, a volte esplicita, altre volte allusiva, rappresenta un elemento essenziale del discorso risorgimentale anche nella sua rappresentazione teatrale.

Finora abbiamo incontrato il perdono di un/una morente che, tragicamente chiusi i conti con una giustizia terrena fondata sul sopruso, sull'utile individuale e sulla autoreferenzialità del potere politico, si volge alla giustizia divina per ristabilire un ordine sovraterreno. Nell'*Assedio di Calais*, al contrario, il perdono è concesso da un monarca e porta un ordine realizzato, terreno. È la variante 'politica' del tema del perdono, ossia il tema della Grazia, che stava anch'esso tornando ad occupare la riflessione sul costituzionalismo e sui poteri dello stato. Non ci si può nascondere che questo finale pacificante, e grazie ad una armonia realizzata per decisio-

[37] G. Donizetti, *Ave Maria "tradotta da Dante"*, Milano, Lucca, n.e. 15345 (prima esecuz. ai "Concerti Spirituali della Settimana Santa" del 1844 a Vienna). Il testo non è una traduzione di Dante della preghiera latina, come credeva Donizetti (e ancora crederà Verdi nel 1880, quando comporrà la sua *Ave Maria* per soprano e archi), ma è opera di Antonio de' Beccari da Ferrara, come già aveva indicato Leone Allacci. L'attribuzione a Dante proviene dall'edizione della *Commedia* di Cristoforo Landino (1481), che si rifaceva al precedente tardo-trecentesco di Bernardinus Benalius e Matteo da Parma, i quali nell'Appendice riportavano appunto l'*Ave* insieme a un *Pater noster*. Donizetti conosceva l'edizione landiniana (lo apprendiamo dalla lettera all'amico-allievo Adelson Piacezzi del 9 gennaio 1844, Zavadini cit., p. 717). Il fraintendimento è derivato dal fatto che la "volgarizzazione" della preghiera parallela, il *Pater noster*, condivide il primo verso con l'orazione dei superbi, che Dante ascolta in Purg. XI (versi 1-36), che prosegue tuttavia in modo differente.

ne unilaterale di un monarca occupante, ci riporti indietro. Lo stesso inno corale conclusivo lascia un poco interdetti: "regnerai su tutti i cori/ sulla terra è un nume il Re".[38] I due atti precedenti erano stati fiammeggianti di atti e proclami mazziniani, contro l'occupazione straniera, una collettiva dimostrazione di altruismo, di senso del "dovere dell'uomo" verso la propria "famiglia nazionale". E in effetti stupisce non poco questa conclusione in anti-climax. Ma dalla corrispondenza di Donizetti apprendiamo che lui stesso si trovava non a proprio agio con questo terzo atto, consapevole della sua debolezza:

> Il terz'atto [dell'*Assedio*] però parmi che presenti meno effetto a causa de' ballabili che rallentano *l'azione*, e che io forse taglierò, per farne un opera più d'effetto ancora. - Mi è costata non poca fatica [...][39]

E credo che queste parole nascondano il fatto che l'autore, sotto il problema tecnico-drammaturgico, sentisse una freddezza, una estraneità al tema della grazia simboleggiante una idea di stato monarchico del tutto in contrasto con le idee dominanti nella società italiana, come anche nei suoi altri melodrammi di quegli anni.

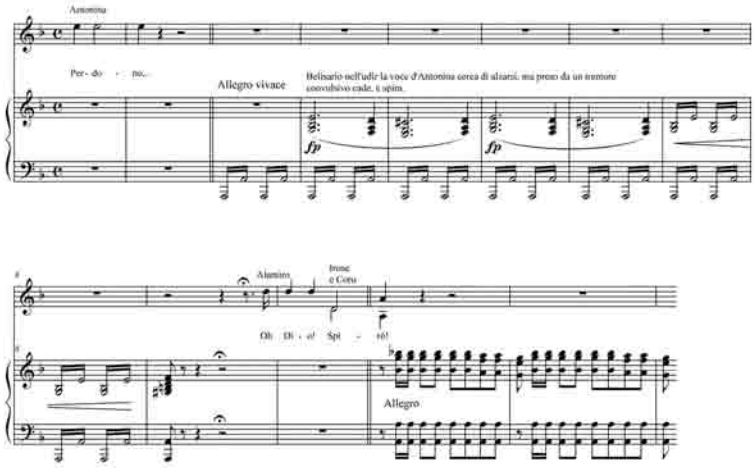
Belisario

Ben altra tragicità, ed efficacia teatrale, ha infatti un altro finale di pochi mesi precedente, quello del *Belisario* (Venezia, La Fenice, 4 febbraio 1836). Qui la moglie del protagonista, Antonina, macchiatasi di gravissime colpe, dal tradimento all'azione contro la famiglia, tenta alla fine di ricostituire la famiglia stessa, chiedendo il perdono al marito (che era stato accecato e esiliato dall'imperatore Giustiniano). Non occorre ripetere la funzione sim-

[38] In senso antifrastico, la stessa idea ma rivolta *contro* il monarca assoluto, Enrico VIII, era già nel coro che precede il finale della *Anna Bolena*: "Unica speme ai miseri/ è la real clemenza:/ i re pietosi, immagine/ sono del ciel quaggiù".
[39] Lettera di Donizetti a Antonio Dolci del 22 novembre 1836 (Zavadini, cit., p. 422).

bolica della riunione di un nucleo familiare diviso da circostanze politico-belliche. A questo punto si ripete più o meno la situazione del *Faliero*; la moglie (stavolta però realmente colpevole, e non solo di pensieri e intenzioni) si avvicina al marito morente per un ultimo dialogo, in cui è lei a chiedere il perdono, ormai distrutta dai rimorsi. Se nel *Faliero* il marito lo concedeva e raccomandava Elena di esercitarlo a sua volta verso il prossimo, nel *Belisario* Donizetti mostra la sua concezione tragica oscura e senza speranza. Belisario morente sembra accingersi a rispondere, ma alzatosi non riesce a proferire parola e muore su un movimento di accordi sull'immobile pedale di dominante (un superbo esempio di "sonoro silenzio" all'italiana):

Antonina rimane così nella disperazione, non potendo mai più sape-

Es. 6: morte di Belisario (*Belisario*, parte terza, scena ultima [viii])

re se il marito in punto di morte le ha concesso il perdono o le ha gettato una maledizione ("Egli è spento, e del perdono/ la parola a me non disse./ Di mia voce udendo il suono/ forse in cor me maledisse...), condannandola a una morte senza speranza (Alessi e Irene [i due figli]: "La sciagura è omai compita!/ Tutto il ciel rapisce a me!").

L'assenza del perdono, la mancanza della manzoniana ricomposizio-

ne di un ordine superiore, al di sopra della legge terrena, è uno degli elementi della visione tragica del mondo, che Donizetti tematizzerà in modo sempre più esplicito; una tragicità senza riscatto e senza redenzione, riscatto e redenzione che non sono negati mai alle eroine e agli eroi del dramma verdiano.

Siamo all'esatto opposto del finale rasserenante e armonizzante dell'*Assedio di Calais*; il protagonista-vittima non ha neppure più la possibilità di esprimere la sua visione del mondo, di appellarsi a una giustizia divina, di superare gli errori terreni portando un'ideale armonia raggiunta con un superiore perdono. E infatti siamo ad una delle più oscure tragedie del catalogo donizettiano; ed è per questo, credo, che il finale pacificato dell'*Assedio di Calais*, che rappresenta una società armonizzata dalla clemenza di un monarca, suona indiscutibilmente contrario all'indole tragica senza redenzione che è propria di Donizetti e che lo distingue da Verdi e Manzoni.

Penso che l'esemplificazione sia sufficiente per ora; ho illustrato un campo semantico, quello del perdono, che mi sembra abbia significative relazioni con il dibattito politico del primo periodo mazziniano e soprattutto con quanto andava chiarendo nella sua produzione letteraria Alessandro Manzoni. Al tema del perdono, come è emerso episodicamente, vengono volta a volta collegati altri aspetti rilevanti del pensiero politico e sociale del momento. È chiaro che quelle raffigurazioni melodrammatiche non rappresentano in modo esauriente la realtà in cui nacquero, anzi ne forniscono una rappresentazione fortemente tipizzata, una semplificazione connaturata al melodramma, dove al ragionamento e alla persuasione si sostituisce la commozione e il coinvolgimento emotivo indotto dalla melodia e dalla declamazione teatralizzata.

Insomma, nonostante Donizetti rappresenti un momento determinante nella realizzazione del realismo melodrammatico (e questo venne immediatamente percepito da Mazzini, che ne intuì il potenziale persuasivo anche verso un destinatario difficile da persuadere per vie dialettiche), non sarebbe pensabile che il suo melodramma rispondesse *in toto* agli entusiastici auspici della *Filosofia della musica*. Eppure, anche precariamente, anche senza la sistematicità e il rigore che Mazzini avrebbe atteso, molte

sue opere almeno fino al 1838-39 portano i segni del dibattito e del pensiero politico della sua generazione, certo molto più che quelle di Bellini e di Pacini.

Per questo, credo che sarà utile proseguire su questa via di indagine 'tematica', per giungere a un obiettivo preciso, che qui in chiusura desidero ripetere. La valutazione della 'rilevanza' di un'opera può avere diverse componenti; dagli anni Settanta del secolo scorso si è sviluppata una modalità di indagine che a grandi linee potremmo dire formalista ("solitoformalista") o stilistica. In base a questa prospettiva critica, che a suo tempo ha portato risultati rilevantissimi, un melodramma o un autore sono tanto più 'esteticamente importanti' quanto più 'elaborano' creativamente le forme, o quanto più efficacemente riescono a piegare le convenzioni formali a fini drammatici. Ecco il motivo della continua posposizione di un Pacini a un Donizetti, per esempio; o l'ormai tradizionale gerarchizzazione canonica secondo la quale *La favorita* (parlo a puro titolo esemplificativo) è più importante e nota dell'*Esule di Roma* o di *Otto mesi in due ore*. Ma con la prospettiva che qui propongo, un titolo può diventare 'storicamente rilevante' quanto più condivide e sintetizza i temi comuni e condivisi della coeva speculazione etico-politica, quanto più è radicato non tanto nella tecnica costruttiva musico-drammatica, ma nella corrente di idee che lo circonda. Questa prospettiva mi sembra necessaria, soprattutto per gli anni successivi al 1830, quando realmente e concretamente inizia a scorrere il sangue del Risorgimento. Anzi, oggi che si è affermata l'idea di una "storia dei discorsi",[40] questa connessione fra melodramma e 'resto del mondo', o meglio questa lettura unitaria di tutti i fenomeni intrecciati (artistici, politici, culturali, storici), mi sembra urgentemente da ripensare. Non mi sembra più possibile accontentarsi di indagare le forme, le tecniche

[40] L'esempio forse più riassuntivo e fecondo di questa prospettiva è il recente n° 22 della *Storia d'Italia. Annali*, "Il Risorgimento", citato sopra alla nota 3; si veda in particolare la prefazione firmata dai due curatori (par. 3 "Lo spazio delle figure profonde" e par. 5 "Nazione e narrazione").

dei concertati o dei tempi di mezzo, i loro usi le convenzioni e le loro evoluzioni stilistiche.

Risulterà chiaro, allora, perché Mazzini fino al 1838 circa vede in Donizetti l'artista del futuro, l'auspicato artefice della "morale rigenerazione" d'Italia; e risulterà chiaro perché le stesse aspettative sono da lui riposte anche in Gustavo Modena e in Francesco Hayez, tre artisti che a prima vista nulla sembrerebbero avere in comune.

Abstract

Historiography of opera hardly recognized clear and intentional links between attitudes of mazzinian generation and Donizetti's melodramas. Even though it is impossible to reduce the whole evolution of donizettian dramaturgy only to his political ideas, it is clearly evident how the choice of the subject, the elaboration of forms, the recurrence of some typological scenes have a precise political intention. It would be hard to give specific documents of personal relations between Donizetti and Mazzini, or his collaborators; nevertheless the survey on some scenes of Donizetti's operas offers a number of elements shared by the mentality of his whole generation.
The second part of the essay gives examples of this mentality, the "collective unconscious" of a period (according to the French historian Philippe Ariés); more precisely the topic of *forgiveness* is treated in its various aspects. The forgiveness recurs in Donizetti's operas throughout all the Thirties: *Anna Bolena Marin Faliero*, *Assedio di Calais*, *Belisario*, and other smaller examples. The forgiveness is interpreted as a sign of the common mentality of the period, along with other similar evidences from the contemporary novel, spoken drama and other expressions of the contemporary Italian culture.

Costantino Nigra e la sua romantica filologia musicale

Giovanni Guanti

Nel 2006, anno precedente quello in cui si sarebbe celebrato il primo centenario della morte di Costantino Nigra, il fascino del "bel ambasciatore" era ancora così irresistibile da ispirare non soltanto gli episodi, per altro assai scadenti, di una miniserie televisiva,[1] ma anche il degno epilogo (oltre seicento pagine)[2] dell'altrettanto prolisso *Ottocento* di Salvator Gotta, gratificato da ben tre edizioni in soli quattro mesi, tra il dicembre del 1940 e la primavera del 1941.[3] Era

> il genere di romanzo-fiume di ambizioni tolstojane allora in voga, contemporaneo di un'altra trilogia, ma con ben più alta qualità artistica, *Il mulino del Po* di Bacchelli. Gotta ebbe tuttavia un grande successo di pubblico [...]. I lettori non badarono ai molti particolari poco attendibili, alla cronistoria talvolta forzata, alle esagerazioni; e poi era un romanzo, non un libro di storia.[4]

Puntualizzazione opportuna, anzi necessaria: se non altro perché, nell'ambito delle celebrazioni per il secolo ormai trascorso dalla scomparsa di Nigra – culminate il 4 e 5 ottobre 2007 nella Sala dei Mappamondi dell'Accademia delle Scienze di Torino, in un convegno dedicato alla sua opera politica – fu unanimemente ammesso che una più obiettiva e aggiornata ricollocazione storiografica della sua personalità e del suo agire di-

[1] *La contessa di Castiglione*, una coproduzione italo-franco-spagnola diretta dalla regista francese Josée Dayan, fu trasmessa su RAI 1 il 3 e 4 dicembre 2006.
[2] R. Favero, *Io, Costantino Nigra: l'Unità d'Italia narrata da un protagonista dimenticato dalla storia*, Riva presso Chieri, Emilogos, 2006.
[3] S. Gotta, *Ottocento. Romanzo*, Milano, Baldini e Castoldi, 1941.
[4] U. Levra, *Nigra tra storia e mito*, in AA.VV., *L'opera politica di Costantino Nigra*, a cura di U. Levra, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 25-51: 47.

pendeva anche da una paziente *decostruzione* di quella *leggenda* monumentale alla cui genesi nessuno, forse, aveva contribuito meno ed era restato più estraneo del Nigra stesso.

Dopo la pubblicazione degli atti del summenzionato convegno (con contributi di tre professori emeriti, quattro ordinari e dell'allora condirettore e redattore della «Rivista Storica Italiana» Adriano Viarengo),[5] anche i più refrattari ai *romanzi eroici* sul nostro Risorgimento possono gustare la sobria polifonia del più autorevole dei "cori accademici". A onor del quale va riconosciuto innanzitutto l'impegno a mettere finalmente ordine in quelle partiture labirintiche, rese quasi inascoltabili dalle troppe voci contrastanti che vi si sono inserite nel corso del tempo, che s'intitolano *Nigra e gli accordi di Plombières*, *Nigra e la massoneria*,[6] *Nigra e la contessa di Castiglione*, *Nigra luogotenente a Napoli nel 1861*.

Era inevitabile che nel convegno torinese del 2007 e nei relativi atti restassero marginalizzati o esclusi altri aspetti della poliedrica personalità di Costantino Nigra, *in primis* la sua opera di studioso di letterature e tradizioni popolari e di raccoglitore diligente e acuto esegeta di liriche e melodie vernacolari; opera vastissima e quanto mai composita, capillarmente vagliata da generazioni di cultori delle molte discipline cointeressate; opera dunque universalmente nota, come dimostra l'ampia letteratura a essa dedicata, ma che continua a vivere un'esistenza autonoma e quasi slegata da quella del politico e del diplomatico che ne fu l'autore. Insomma, è come se gli specialisti rispettivamente di quel Nigra *major* che seppe muoversi con sagacia sui massimi scacchieri della politica europea ottocentesca, e di quel Nigra *minor* valente glottologo etimologista e dialettologo, preferissero percorrere sentieri diversi e ben separati, non potendo o volendo o sapendo farli convergere per ricavarne un più ricco e compiuto ritratto.

[5] AA.VV., *L'opera politica di Costantino Nigra*, op. cit.

[6] Durò pochissimo, forse soltanto il tempo di un Gran Consiglio, la posizione di Nigra al vertice supremo della Libera Muratoria italiana quale successore di Giuseppe Garibaldi, e proprio tanta fulmineità ha fatto scorrere fiumi di inchiostro.

Ritratto in cui — collocati in primo piano o sullo sfondo dalla prospettiva scelta per analizzarli — non possono mancare quei *Canti popolari del Piemonte* di cui Nigra diede alle stampe l'edizione definitiva nel 1888, dopo un più che trentennale lavoro di revisione e integrazione.[7] Sin dal 1857, infatti, era noto a tutti che «il canavesano Costantino Nigra ci ha promesso la raccolta di questi canti» di cui «anche il Piemonte n'ha molti; se non aggraziati di parola e di musica, pieni certo di calor gentile e di virtù immaginosa».[8] Sennonché, pensando appunto all'*editio major* dei *Canti* e non alle sue molteplici e parziali anticipazioni, «quel dì ch'egli terrà la parola» non sarebbe arrivato che nel 1888: in un'Italia unita sì, ma tutt'*altra* da quella che aveva visto i trionfi diplomatici ed erotici del Nigra, e nella quale erano tramontate ormai da un pezzo e l'epoca e l'epica cavouriana.

Non si insisterà mai abbastanza sul fatto che alla morte di Cavour, il 6 giugno 1861, Nigra aveva soltanto trentatré anni, il che lo destinava a sopravvivere per quasi mezzo secolo al suo mentore e a quel se stesso protagonista dei *tempi eroici*, oggetto di un'adorazione e un'avversione per molti versi altrettanto equivoche. A suggerirci qualcosa sulla mutata sensibilità culturale del post-Risorgimento e del Nigra post-cavouriano è un carteggio di dodici lettere indirizzate da Nigra al conterraneo Giuseppe Giacosa negli anni compresi fra il 1890 e il 1903, di cui fu divulgata notizia nel 2003.[9] Mi piace farne menzione perché la sopravvivenza della memoria di Nigra, nel natio Canavese in particolare e in Piemonte in generale, è merito anche di quei volonterosi che tuttora si impegnano a ritessere la *microstoria* locale, con zelo tanto encomiabile quanto la *pietas* che nutrono verso il proprio passato.

[7] *Canti popolari del Piemonte, pubblicati da Costantino Nigra*, Torino, Loescher, 1888.
[8] G. Prati, *Lettera al Direttore della 'Rivista Contemporanea'*, in «Rivista Contemporanea», X, 1857, pp. 3-17: 15-16.
[9] L. Benone Giacoletto - R. Giacoma Ghello, *Costantino Nigra e Giuseppe Giacosa. Due scrittori canavesani si incontrano*, in «Canavéis», n. 3 (primavera/estate 2003); il saggio può essere letto anche online nel sito dedicato a Nigra dal Centro Studi Valle Sacra: http://web.tiscali.it/Nigra/articolo_giacosa/articolo_giacosa_1.html

Queste lettere furono scritte per la maggior parte da Vienna, capitale dell'Impero più di ogni altro ostile all'unificazione della nostra penisola, dove Nigra fu ambasciatore plenipotenziario del Regno d'Italia dal 9 novembre 1885, nell'ultima tappa di una carriera diplomatica conclusasi con il collocamento a riposo per anzianità di servizio e ragioni di età il 1 febbraio 1904. Purtroppo non sono state ancora rintracciate le missive di risposta di Giacosa; un'attenta lettura di quelle di Nigra ci permette, però, di ricostruirne i contenuti. Per esempio, una lettera del 1 gennaio 1890 fa arguire che una copia dei *Canti popolari del Piemonte* era già pervenuta a Giacosa, che l'aveva subito messa «sotto gli occhi di giudici così competenti come Carducci e Boito»; e così pure che Nigra intendeva proporre un testo espressamente concepito per il teatro musicale al futuro librettista (in collaborazione con Luigi Illica) delle pucciniane *Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*.

Poiché, sempre negli anni Novanta dell'Ottocento, Nigra pubblicò in rapida successione e sempre in collaborazione con l'amico fraterno Delfino Orsi i testi di tre "sacre rappresentazioni" – *Il Natale in Canavese* (1894), *La Passione in Canavese* (1895) e *Il Giudizio universale in Canavese* (1896)[10] –, si può ipotizzare che a Giacosa egli volesse proporre, più che un soggetto melodrammatico vero e proprio, quello di un oratorio,[11] analogo, forse, a quelli che avrebbe composto nello stesso decennio un altro piemontese, don Lorenzo Perosi, trasferitosi anche lui nella Città Eterna (Nigra per sedere nel laticlavio di Montecitorio come senatore del Regno d'Italia dal 4 dicembre 1890; Perosi per ricevere da papa Leone XIII, nel 1898, la nomina a «Direttore Perpetuo della Cappella Sistina»).

[10] A differenza de *La Passione in Canavese* (Torino, L. Roux e Frassati, 1895), ristampata in anastatica dall'editore A. Forni (Sala Bolognese, 1982), per il *Natale* e *Il Giudizio Universale* bisogna ancora ricorrere alle prime edizioni, entrambe sempre per i tipi di Roux e Frassati.

[11] Emblematica la contiguità e continuità delle date: 1894, 1895 e 1896 le "sacre rappresentazioni" di Nigra; 1897 (*La Passione di Cristo*), 1898 (*La Trasfigurazione di Cristo*, *La Risurrezione di Cristo* e *La Risurrezione di Lazzaro*), 1899 (*Il Natale del Redentore*), 1900 (*La Strage degli Innocenti*) gli oratori di Perosi.

Sia quel che sia, non è mera congettura ma un dato di fatto, suffragato da molteplici testimonianze dirette e indirette, che Nigra manifestò un attaccamento profondo e specialissimo per i suoi *Canti popolari del Piemonte*, a proposito dei quali scrisse a Giacosa sempre nella succitata lettera del 1 gennaio 1890:

> Ella può essere ben sicuro che non mi passò un solo istante per il capo il pensiero che il mio libro potesse essere accolto con indifferenza da Lei. Io non ho mai dubitato dei suoi benevoli sentimenti verso di me, come non ho mai dubitato del favore che avrebbe trovato presso di Lei la ricca e schietta fonte di poesia che sta raccolta in quel libro. Come poeta e come Piemontese, Ella deve essere al par di me orgoglioso di questa gloria del nostro popolo e della classe più umile di esso.[12]

Riflettere su queste affermazioni significa non soltanto studiare la genesi di quei *Canti* e la loro ricezione ottocentesca e novecentesca, gli obiettivi che Nigra si prefisse collazionandoli e le motivazioni che tennero viva per oltre un trentennio l'impresa a dispetto dei molteplici impegni politici, diplomatici, mondani e familiari che ripetutamente ne incepparono o rallentarono il compimento. Significa anche mettere in discussione quello iato tra un Nigra *major* e uno *minor*, di competenza il primo degli storici del nostro Risorgimento e della coeva politica e diplomazia italiane, il secondo, invece, degli storici della letteratura, del folklore e della musica. Enfatizzando questo iato, che nasce e si giustifica unicamente in base alla peculiare prospettiva specialistica in cui s'inquadrano i diversi aspetti della composita laboriosità di Nigra, si finisce col minimizzarne l'intrinseca organicità e coerenza di quest'ultimo, sino a ridurre quei *Canti* a un innocuo *divertissement* frutto delle ore di piacevole distacco da altre, più gravose e ragguardevoli, attività. Io credo, al contrario, che essi protraggano e perfezionino su un altro piano, culturale e squisitamente *simbolico*, l'im-

[12] L. Benone Giacoletto - R. Giacoma Ghello, *Costantino Nigra e Giuseppe Giacosa*, cit., p. 11.

pegno civile del loro autore, e che meritino quindi un'attenta considerazione anche sotto questo specifico profilo.

La ricezione, tanto quella tardo-ottocentesca quanto quella novecentesca, dei *Canti popolari del Piemonte* e le loro specifiche modalità di inserzione nella più ampia cornice dell'evoluzione storica degli studi e delle ricerche europee di carattere demo-etno-antropologico, può essere ripercorsa a grandi linee semplicemente leggendo i saggi introduttivi che ne accompagnarono la reiterata divulgazione: da quello "classico" e non ancora completamente obsoleto di Giuseppe Cocchiara del 1957 per i *Millenni* Einaudi – poi riproposto anche nell'edizione in due volumi dei *Reprints* del medesimo editore nel 1974 – alla recentissima ampia introduzione di Alberto Mario Cirese, sempre per i *Millenni* Einaudi,[13] introduzione che raccomanda i *Canti* del Nigra anche al secolo ventunesimo, in un'edizione che s'avvale degli sforzi di restituzione ed esegesi del testo svolti da tre studiosi di folklore, teatro e canto popolare piemontese del valore di Franco Castelli, Emilio Jona e Alberto Lovatto. È vero che l'acquisto non appare alla portata di tutte le borse – ben 200 euro – ma a giustificare tale esborso sono i due CD allegati al cofanetto, che riconoscono finalmente anche all'orecchio la sua parte.

Questi scritti – insieme alla nutrita schiera delle recensioni che di volta in volta si occuparono delle diverse riproposte editoriali dei *Canti popolari del Piemonte* – ci permettono di ripercorrere le vicende del folklore musicale italiano, riconsiderando di riflesso l'intera evoluzione della ricerca e della pratica etno-musicologiche del nostro paese. Se a essi rimando è perché, almeno in questa sede e in questa circostanza, vorrei argomentare appoggiandomi non tanto sulla letteratura secondaria dedicata o alla *lira* o alla *spada* del Canavesano, quanto piuttosto su un suo ampio saggio del 1876, pubblicato prima autonomamente sulla rivista «Romania» e poi incluso nell'edizione definitiva dei *Canti* del 1888 con il titolo *La poesia popolare italiana*. Seppure in nota, vi si sottolineava che:

[13] C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, a cura di F. Castelli, E. Jona e A. Lovatto; introduzione di A. M. Cirese, Torino, Einaudi, 2009.

> La Provenza e la Linguadoca sono fuse da gran tempo, al pari della Borgogna e della Normandia, nel forte stampo della nazionalità francese; i Catalani e i Valenzani son diventati altrettanto Spagnuoli di cuore quanto i Castigliani e gli Andalusi: e i successori degli antichi Celti subalpini e cisalpini, latinizzati tra i primi, non solo si mostrarono per tempo congiunti alla patria italica per secolari aspirazioni e per costante e chiara coscienza della comune nazionalità, ma furono i principali fattori dell'unità politica dell'Italia, come ne sono, al pari di ogni altra popolazione della Penisola, i tenaci e vigorosi mantenitori.[14]

Se fosse lecito celiare su argomenti così delicati, verrebbe da chiedere conferma dell'odierno perdurare di questa "chiara coscienza della comune nazionalità" a qualche attivista della Lega Nord, con i suoi esagitati riti pseudo-celtici e le microcefale velleità secessioniste. Meno polemicamente, per confutare l'ottimismo di Nigra basterebbe per esempio indagare se e quanto, e perché o perché no, la maggioranza dei Baschi e dei Catalani o degli Altoatesini partecipi, rispettivamente e a tutti gli effetti, anche dell'identità nazionale spagnola o italiana... Certo è che Nigra, tra i massimi e più attivi assertori dell'Italia unita, non prese, né avrebbe mai potuto prendere in considerazione l'ipotesi che, prima o poi, potessero entrare in conflitto una spinta politico-amministrativa centripeta e una diversificazione e valorizzazione linguistico-culturale multiforme e quindi centrifuga. Pertanto, egli non trovava contraddittorio pensare al quadro culturale della Penisola in termini ora dualistici ora pluralistici, pensando sia ai «canti sopra il Po e sotto il Po», sia alla ricchissima *polifonia* che scaturisce dalle innumerevoli varianti locali degli idiomi italici e dalle storie e leggende locali delle 8000 (tante quanti i nostri comuni) cosiddette «piccole Patrie».

Pur auspicando la crescente compattezza politica della nazione, e pur riconoscendo «che i caratteri linguistici, che noi siamo condotti dal nostro assunto a enumerare qui, non hanno oramai che un valore storico-scien-

[14] C. Nigra, *La poesia popolare italiana*, in Id., *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Einaudi 1974, vol. I, p. LVII, nota n. 1.

tifico»,[15] in un passaggio fin troppo denso d'implicazioni e che preferisco non parafrasare Nigra scriveva:

> Il fondo lessicale e le forme grammaticali dei dialetti dell'Italia superiore e dei dialetti dell'Italia inferiore (come di tutti gl'idiomi romanzi) procedono sostanzialmente dalla lingua latina, e hanno quindi una base sostanzialmente identica. Ma se nei due rami dialettali della penisola la parte lessicale e la grammaticale sono sostanzialmente identiche, la parte fonologica e la sintassi offrono invece notevoli differenze. La ragione di questo fatto deve cercarsi nella diversità originaria delle due razze che prevalsero nelle due parti della penisola. Le popolazioni, che all'epoca del dominio romano abitavano l'Italia inferiore, appartenevano, in proporzione prevalente, al gran ceppo italico, di cui i latini stessi erano il ramo più vigoroso. Per contro l'Italia superiore era popolata da Galli e da altre razze celtiche, o strettamente affini alle celtiche, che prima di subire il dominio romano parlavano i propri idiomi. In altri termini, nell'Italia inferiore sotto il latino non v'è substrato se non italico; nell'Italia superiore sotto il latino v'è un substrato celtico. Ora gl'idiomi celtici e gl'italici, benché originariamente cognati, formavano nel periodo storico di cui si tratta, lingue quasi altrettanto diverse fra loro, che il latino e il greco, sia per il lessico e per la grammatica, sia per la fonetica e per la sintassi. Adottando la lingua dei vincitori, i Celti dell'Italia superiore pigliarono in sostanza, com'era naturale, il fondo lessicale e le forme grammaticali latine. Ma non poterono con eguale facilità pigliarne intera la fonetica e la sintassi, perché queste due parti del linguaggio hanno stretta relazione cogli organi materiali della pronuncia e del pensiero, che nelle due razze non dovevano essere assolutamente identici, secondoché risulta dalla comparazione della lingua latina coi resti di favelle celtiche che pervennero sino a noi. Né gli organi di cui parliamo possono mutarsi o modificarsi per il solo fatto della volontà. Per questa ragione la parola latina suona diversa sulle labbra del piemontese o del lombardo e su quella del toscano o del siculo. Per questa ragione [...] la terminazione originaria parossitona della lingua latina, conservata dal toscano e dal siculo, diventò largamente ossitona sulle Alpi e in riva al Po.

[15] Ibid.

> Ma la poesia popolare, al pari della lingua, è una creazione spontanea, essenzialmente etnica. Entrambe seguono nella loro genesi e nel loro sviluppo un procedimento analogo. Con ciò noi non vogliamo escludere la possibilità del passaggio della poesia popolare da una nazione ad un'altra. [...] Però si può stabilire per principio generale, che la poesia popolare è creazione spontanea della razza che la canta, risponde al sentimento poetico ed estetico proprio di questa razza e costituisce un carattere etnico speciale della medesima. Applicando questo principio all'Italia, siccome noi trovammo nelle due parti della penisola il substrato di due razze distinte, e due tronchi dialettali diversi, così noi dobbiamo trovarvi e vi troviamo, perfettamente corrispondenti, due specie di poesia popolare nettamente separata, non solo per i caratteri esterni che abbiamo già indicato, ma anche per i caratteri interni, ossia per il contenuto. Infatti il contenuto poetico degli strambotti come degli stornelli, che costituiscono la poesia popolare dell'Italia inferiore, è altrettanto diverso da quello delle canzoni, che sono il patrimonio poetico popolare dell'Italia superiore, quanto la forma esterna degli uni è lontana da quella delle altre.[16]

Che a un'unità/identità nazionale non corrispondesse sempre un'effettiva unità/identità culturale, fatto divenuto per noi oggi sommamente imbarazzante, non lo fu invece per Nigra, che pure visse e operò nel secolo dei nazionalismi, degli sciovinismi e dei campanilismi per antonomasia. Se egli poté coltivare e raccomandare lo studio delle sfumature linguistiche dialettali persino a livello microscopico – per esempio, il destino fonetico di un determinato vocabolo nel tragitto di pochi chilometri da una valle del natio Canavese alla contigua – fu grazie alla consapevolezza che non vi era lembo d'Italia che non potesse vantare *diversità culturali* proprie, a differenza di altre nazioni più compatte e omogenee soltanto perché meno cariche di storia. Tali diversità andavano identificate, segnalate e salvaguardate non già per issarvi velleitarie e fantomatiche bandiere separatiste o secessioniste, ma per amore della differenza storica e culturale in sé e per sé.

[16] C. Nigra, *La poesia popolare italiana*, in Id., *Canti popolari del Piemonte*, cit., pp. XLIII-XLIV.

Nigra era abituato, come uomo politico e come diplomatico, ad agire sul più ampio degli scacchieri internazionali, tanto ossequioso alla *Realpolitik* quanto alle inevitabili spietatezze del *de minimis non curat praetor*, al punto da avallare senza batter ciglio quell'annessione di Nizza e Savoia alla Francia (1860) che fece sbottare il nizzardo Garibaldi nel celeberrimo «hanno fatto di me uno straniero in patria». Tuttavia, come studioso – che seppe guadagnarsi il 13 dicembre 1883 la cooptazione quale socio ausiliario dell'Accademia dei Lincei per la classe delle discipline morali, storiche e filosofiche e il 29 marzo 1903 l'elezione a socio nazionale dell'Accademia delle Scienze di Torino – Nigra adottò una prospettiva per molti versi definibile con un termine di recente conio: quello di *glocalizzazione*, implicante la necessità dell'osmosi feconda e della mediazione virtuosa tra la sfera dell'astrattamente globale e quella del nominalisticamente locale.[17] Certo è che egli non si occupò del folklore e dei canti popolari del Piemonte perché li riteneva i migliori, i più belli o i più eloquenti, ma perché li conosceva meglio di tutti, essendo nato dalla stirpe e cresciuto nella terra che li aveva generati. Nello spirito, quindi, del motto di Seneca «nemo patriam quia magna est amat, sed quia sua» (epistola opp. *epistula* 66, 26): «nessuno ama la patria perché è grande, ma perché è la sua»...

Convivevano nel patriota Nigra non soltanto le immagini pacificate di due patrie racchiuse l'una nell'altra come entro scatole cinesi – la grande Patria della penisola, unificata da casa Savoia, e la piccola patria del suo Canavese –, ma vi convivevano anche due diversi modelli di ricerca filologica, che unendosi e ibridandosi sortirono quel singolare capolavoro che sono i *Canti popolari del Piemonte*. Fa indubbiamente bene Alberto Mario Cirese a rilevare:

> Se si pensa a quanto nel frattempo s'era già fatto fuori d'Italia, e se si considera che Goethe, i Grimm, Wilhelm Müller e O. L. B. Wolff, tra il 1788 e il 1829, ave-

[17] Cfr. Z. Bauman, *Globalizzazione e glocalizzazione*, saggi scelti a cura di P. Beilharz, trad. it. di E. Coccia, Roma, Armando Editore, 2005.

> vano già raccolto o pubblicato vari canti popolari italiani, apparirà chiaro il 'ritardo' nostrano nell'accostarci alla poesia popolare; e del resto è questo un carattere che ben s'accorda con altri noti lineamenti del 'moderato' romanticismo italiano.[18]

Se parlo, tuttavia, di una *duplice filologia* è perché riscontro in Nigra tratti originali che permettono di non considerarlo soltanto un epigono nella monumentale intrapresa scientifica collettiva di cui sopra. Il più rilevante di tali tratti fu, appunto – per dirla in estrema sintesi – il parallelo ricorso a una "filologia dell'orecchio" e a una "filologia del testo letterario": la prima incentrata sull'ascolto diligente di un patrimonio orale di canti che, all'epoca di Nigra, non potevano essere né registrati né trascritti con la precisione e il rigore cui siamo abituati oggi; la seconda sorretta, invece, dalla competenza già acquisita nell'ambito della filologia classica, di cui testimoniano soprattutto le accurate traduzioni di Callimaco.[19]

[18] A. M. Cirese, *La poesia popolare*, Palermo, Palumbo, 1958, p. 12. Gli scritti di questi studiosi furono, comunque, puntualmente utilizzati da Nigra insieme a quelli più recenti di Nicolò Tommaseo e del compagno di studi Alessandro d'Ancona. Invece di iscriversi a Torino alla Facoltà di Giurisprudenza, dove si sarebbe laureato nel giugno del 1849 con il modesto punteggio di 41 su 50, Nigra avrebbe preferito sopra ogni altra cosa studiare filologia classica alla grande "scuola tedesca", se le difficoltà economiche familiari non avessero impedito la sua iscrizione all'ateneo di Bonn.

[19] Cfr. Callimachus, *La chioma di Berenice*, traduzione e commento di C. Nigra, col testo di Catullo riscontrato sui codici, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1891; *Callimachus, Inni di Callimaco su Diana e sui lavacri di Pallade*, recensione, traduzione e commento di C. Nigra, Torino, Ermanno Loescher Editore, 1892. Su questo particolare aspetto del Nostro, cfr. P. Spezi, *Costantino Nigra traduttore (con lettere inedite)*, Roma, Casa editrice d'arte Bestetti e Tuminelli, 1928. A dimostrazione che il greco e il latino fossero per Nigra lingue non ancora defunte si possono ricordare il dotto *divertissement* «Epithalamion Constantini Nigra a Paschale Pizzuto in graecos modos versum» (Roma, Paravia, 1876) e questa singolare testimonianza: «Con il dottor Ponzi, il bravo medico che da tempo l'aveva in cura e lo assisteva anche in qualità di amico, erano polemiche pressoché quotidiane; solo di fronte al professor Baccelli, l'illustre medico consulente, [Nigra] non osava protestare. Tra l'altro, l'insigne professore, considerato il maggior clinico italiano del tempo, era suo collega al Senato: un'autentica celebrità che nei congressi internazionali di medi-

Nigra partiva dall'*ascolto sul campo* dei canti dei pastori e delle filatrici delle sue valli perché era ancora convinto, come gli altri romantici cresciuti leggendo Rousseau, che costoro fossero più vicini all'"origine", appunto perché non alfabetizzati. Poi, però, a creare un composto tanto ingegnoso quanto affascinante, subentravano le sue competenze filologiche classicistiche, che ai testi non culti applicavano un'analisi di tipo squisitamente comparativistico, più adatta, forse, a costrutti verbali scritti che non a formule melodiche declamate o cantate. Un tratto di distinzione di Nigra consisteva nel non dare soverchio rilievo alla storia narrata da uno specifico canto popolare, pur avendone egli seguito attentamente le metamorfosi e le migrazioni entro tutta l'area romanza e oltre, nel mondo slavo o germanico o indoeuropeo; più importante, a suo dire, era individuare invece le strutture formali sottese, le costanti e le variabili metriche e prosodiche e gli altri caratteri scientificamente rilevabili e comparabili. Un tratto di filologia già positivista, o addirittura strutturalista *ante litteram*? Comunque si pensi, Nigra trasse dalle sue *due filologie* il ritratto di un'Italia poetica e musicale irrigata, come si è detto, da una coppia di sorgenti ancestrali e perenni: la *canzone*, tipica dell'area nordico-celtica e della pianura padana, cultrici della narrazione epica e latinizzatesi in seconda battuta; e lo *strambotto* o *stornello*, caratteristico dell'Italia meridionale, più propensa alla lirica, all'epigramma e alla massima concisione espressiva perché diretta erede degli autentici autoctoni latini.

cina era capace di avvincere l'uditorio per due ore filate, discettando su astruse questioni scientifiche nel più forbito eloquio latino. Dinanzi a Baccelli, l'irrequieto paziente non aveva il coraggio di alzare la voce; e quando il professore dettava qualche severa prescrizione, Nigra lo guardava con aria rassegnata, dicendo: 'Obbedisco alla scienza'. Lionello, unico figlio del vecchio ambasciatore, ci conferma la circostanza, scrivendo in una lettera di carattere confidenziale: "Mio padre, così assoluto ed autoritario, fa tutto quello che Baccelli comanda; durante le visite il professore si rivolge a lui parlando in latino e papà parimenti in latino gli risponde"» (P. Borelli, *Costantino Nigra. Il diplomatico del Risorgimento*, Cavallermaggiore, Gribaudo Editore, 1992, p. 9).

Nigra – pur riconoscendo questo «substrato di due razze distinte» e questi «due tronchi dialettali diversi», e pur sapendo muoversi con la massima agilità come glottologo dalla scala macroscopica (il complesso delle lingue romanze) a quella microscopica (uno specifico *patois* del Piemonte nord-occidentale)[20] – come statista riteneva insufficiente il conclamato, organico legame etnia-idioma a dettare anche l'agenda di un'eventuale azione politica, visto che una lingua o un dialetto potevano costituire sì un (o il più) importante fattore identitario culturale di un collettività, ma non l'alibi per annessioni o secessioni di stampo nazionalistico. Nigra riconosceva che l'italiano parlato dagli italiani *suona* diverso nelle diverse regioni del nostro paese; si chiedeva, quindi, perché «la parola latina suona diversa sulle labbra del piemontese o del lombardo e su quella del toscano o del siculo» (come pure sulle labbra dell'italiano, del francese, dello spagnolo o del rumeno), azzardando una spiegazione scientifica di tali varietà riconducibile, in ultima analisi, a quelle ancestrali diversità di tipo etnico o razziale che sole, a suo dire, potevano farsi ispiratrici di canti genuinamente popolari.[21] Sennonché, una cosa è un popolo, un'altra una nazione, e non è detto – *Historia docet*! – che i due sempre coincidano.

[20] Collaboratore di riviste scientifiche internazionali e nazionali, fra cui l'«Archivio glottologico italiano» diretto da G. I. Ascoli, Nigra firmò lavori quali: *Fonetica del dialetto di Val-Soana (Canavese): con un'appendice sul gergo valsoanino*, Roma – Torino – Firenze, Ermanno Loescher Editore, 1874 e *Il dialetto di Viverone (circondario di Biella, Piemonte)*, Milano, Tipografia Bernardoni di C. Rebecchini & C., 1901. Sul suo *Vocabolario valdostano*, ristampato a cura di P. S. Pasquali (Torino, Bottega d'Erasmo, 1963), cfr. C. Grassi, *Il Vocabolario valdostano di Costantino Nigra e un carteggio inedito Nigra-Cerlogne*, Aosta, ITLA, 1967.

[21] Nigra si pose diversi interrogativi la cui risposta fu tentata anche dal massimo studioso dell'orecchio e della fisiologia dell'ascolto del Novecento, Alfred Tomatis (1920-2001), purtroppo soltanto nel tratto conclusivo della sua lunga e feconda carriera. Mi riferisco all'analisi dei cosiddetti *etnogrammi*, elaborati per mettere in risalto le formanti acustiche che rendono inconfondibili il *timbro* e l'*articolazione* di ciascuna lingua, distinguendola dalle altre.

Parafrasando il *Was ist deutsch?* di Richard Wagner[22] – redatto al di là delle Alpi proprio mentre al di qua di esse Nigra andava raccogliendo e ordinando i *Canti popolari del Piemonte* – potremmo, a nostra volta, domandarci: *Cos'è italiano?* Più che probabile, mi pare certo che anche Nigra si dovette porre il medesimo interrogativo, giungendo però a conclusioni antitetiche a quelle dell'autore del *Tristan*.[23] In Nigra si riscontra, infatti, una lucida, cavouriana consapevolezza di stampo ancora illuministico del carattere *artificiale* dello Stato e, di riflesso, della *convenzionalità* dei suoi diversi apparati; ma si riscontra anche, come del resto in altri suoi coetanei che presero parte ai moti rivoluzionari del '48,[24] un'incrollabile fede nel carattere *istintivo* e *organico* dell'arte popolare, *spontanea* e *anonima* per definizione. In Wagner, invece, non soltanto l'arte ma anche la prassi e la teoria politica sono ricondotte *in a romantic mood* a fattori non analizzabili e non padroneggiabili dalla Ragione, quali il *sangue* e il *suolo*. C'è da scommettere che, in nome appunto dei diritti del *Blut und Boden*, egli avrebbe giustificato sia l'annessione hitleriana dei Sudeti sia l'*Anschluss* dell'Austria, attuati nel 1938 con l'alibi, nel primo caso, che vi viveva una minoranza di lingua madre tedesca da tutelare dagli slavi, nel secondo invece, una maggioranza germanofona ansiosa di riunirsi alla *Grande Germania*!

[22] Si tratta di un articolo, scritto nel 1865 e rivisto nel 1878 per i «Bayreuther Blättere», che renderà pensierosi, tra gli altri, anche Thomas Mann e Theodor W. Adorno. Sarebbe opportuno, in occasione del bicentenario della nascita del compositore nel 2013, darne traduzione e commento anche in italiano. Wagner (il quale si definì, non a caso, 'il più tedesco degli uomini') vi sosteneva che soltanto i madrelingua tedeschi potevano davvero comprendere i suoi drammi e soprattutto le loro finalità extra-musicali, non accorgendosi di far torto all'universalità del suo stesso genio. L'uso politico e discriminatorio della diversità linguistica (qui in funzione antifrancese e filo-prussiana, come in altri scritti lo era stato in funzione antisemitica o per avversare tanto lo 'stile internazionale' quanto il belcantismo italiano) appare nel *Was ist deutsch?* insolitamente sfumato e trattenuto, ma non potrà sfuggire al lettore attento.

[23] Per una piccola incursione del Nostro in questo Medioevo mitologico, cfr. C. Nigra, *La romanza di Tristano e Isotta*, Roma, Forzani e C., 1897.

[24] Cfr. A. Viarengo, *Il '48 in Piemonte e le élites giovanili*, in *L'opera politica di Costantino Nigra*, a cura di U. Levra, *op. cit.*, pp. 63-108.

Motivazioni di questo tipo avrebbero senza dubbio o lasciato perplesso o disgustato il nostro "bel ambasciatore", nei cui studi non vi è la benché minima traccia di quel "etnologismo razzista" che, purtroppo, sfociò anche nella belligerante esaltazione della propria genialità nazionale e delle proprie tradizioni e radici culturali a detrimento (implicito o palese) delle altre.

Tra le ragioni dell'immunità di Nigra da questo morbo – che ben si comprende se inquadrato storicamente come *mal du siècle*, a differenza dei suoi molti, attuali *revivals* che dovrebbero suscitare, invece, soltanto ilarità o ribrezzo – vi erano anche insolite vicende parentali. Nel ramo materno, Nigra poteva già vantare uno zio poliglotta come il teologo e bibliotecario Gian Bernardo De Rossi (1742 - 1831), nome noto ancor oggi a tutti gli studiosi di semitistica, il quale, a soli venticinque anni, fu chiamato alla cattedra di lingue orientali dell'Università di Parma.[25] Inoltre, il talento ereditario di Nigra nella valutazione delle flessioni lessicali e delle trasformazioni etimologiche venne poi ulteriormente accresciuto grazie alla frequentazione dei parenti acquisiti. Il suocero, Giovenale Vegezzi Ruscalla (1799 - 1885) – agronomo, ispettore generale delle carceri piemontesi e pioniere dell'amicizia culturale italo-rumena – aveva infatti firmato lavori quali *Della convenienza di un corso di etnologia* (1840), *Necessità d'istituire scuole d'indostani e d'arabo negli scali marittimi d'Italia* (1857), *Etnocrazia e autonomia* (1869), *Nuova teoria etnologica* (1872).

Ambasciatore tra i più importanti della storia d'Italia in un periodo cruciale della formazione dello stato nazionale, Nigra non avrebbe potuto svolgere questo lavoro con la competenza e i successi che tutti, amici e avversari,

[25] Gian Bernardo De Rossi si occupò attivamente anche di storia, matematica e musica, pubblicando più di cinquanta volumi e lasciandone quasi altrettanti inediti. S'impadronì «potentemente dell'ebraico e dell'arabo, persino nelle loro idiomatiche derivazioni, e pervenne ancora giovinetto a comporre poemi, preceduti da prefazioni, in lingua copta ed etiopica» (P. Borelli, *Costantino Nigra. Il diplomatico del Risorgimento*, cit., p. 20. Cfr. anche *Costantino Nigra etnologo*: *le opere e i giorni*, a cura P. Grimaldi – G. Fassino, s.l., Omega, 2011 – Atti del Convegno di Studi, Castelnuovo Nigra, 27-29 giugno 2008).

gli riconobbero se egli non avesse sviluppato notevoli capacità di ascolto ed empatia con il *diverso* e il *lontano*. Come già osservato, all'auscultazione delle sfumature e delle varianti fonetiche egli dava una rilevanza esclusivamente scientifica,[26] traendone però anche spunti musicologici stimolanti come questo:

> Il verso tronco in consonante, che ha così larga parte nella poesia popolare dell'Italia superiore, ove dominano i dialetti ossitoni, fu introdotto nella nostra poesia letteraria dai poeti melodrammatici, obbedienti a consuetudini e a esigenze musicali e teatrali affatto speciali, e non vi ebbe definitivamente diritto di cittadinanza che per opere e coll'autorità dei recenti poeti nord-italici Parini e Manzoni. L'aborrimento dei dialetti dell'Italia inferiore per la desinenza ossitona è così naturale alla loro indole, che essi sogliono spesso allungare con aggiunte inorganiche le sillabe finali grammaticalmente accentate, e in ispecie i monosillabi.[27]

Detto per inciso – e riflettendo sui molti e qualificati interventi di coloro che si sono domandati, in occasione di questo centocinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia, se e come e perché «il melodramma abbia contribuito all'unificazione nazionale» – ho motivo di ritenere che

[26] Per un uso sinistramente pragmatico delle differenze linguistiche e delle varianti fonetiche sarà sufficiente ricordare come, durante i Vespri Siciliani scoppiati il Lunedì di Pasqua del 1282, gli isolani individuassero gli invasori francesi che si erano camuffati per sfuggire all'ira popolare, mostrando loro dei ceci (*cicini*, nella lingua siciliana) e chiedendo di pronunciarne il nome. Chi era tradito dalla sua pronuncia francese (*scisciri*), veniva immediatamente giustiziato. Questo metodo di "riconoscimento vocale" aveva avuto un illustre precedente veterotestamentario (*Libro dei Giudici*, 12, 5-6), quando la "parola di passo" per distinguere gli Ebrei dai loro nemici era stata *shibboleth*, termine utilizzato in seguito per indicare qualsivoglia parola o espressione che, per le sue difficoltà di suono, è molto difficile da pronunciare per chi parla un'altra lingua o un altro dialetto. Per questa ragione, la si sceglieva come contrassegno per distinguersi dai parlanti di altre comunità; infatti, chi non era capace di pronunciarla correttamente veniva appunto riconosciuto come straniero. Troviamo un esplicito richiamo alla *shibboleth* anche nel summenzionato *Was ist deutsch?* di Richard Wagner.

[27] C. Nigra, *La poesia popolare italiana*, in Id., *Canti popolari del Piemonte*, cit., p. XLII.

per Nigra il melodramma non fosse sicuramente un'espressione artistica schiettamente popolare. Semmai, esso era l'esempio di un genere artistico d'origine colta penetrato così in profondità nell'eloquio e nel più intimo *sentire* italico da essere, infine, ritenuto carattere distintivo e identitario della neonata nazione. L'origine popolare restava, dunque, per Nigra qualcosa di molto diverso dalla popolarità artatamente ricercata e storicamente acquisita.[28] Parimenti *popolari* per lui erano, così, tanto l'antichissima ballata *adespota* che, per miracolo di empatia e arte, si era propagata dal territorio circoscritto che l'aveva vista nascere sino ai più diversi e distanti paesi,[29] quanto lavori di fatto recentissimi, elaborati proprio per *sembrare* frutti del "genio della nazione". Il Romanticismo non aveva, erroneamente, creduto tali i *Canti di Ossian* (1760), poetati in realtà dall'erudito scozzese James Macpherson (1736 - 1796)? E non era stata forse questa, per il futuro corso delle arti, una *felix culpa*?

Un simile miracolo – attribuire alla *naturale espressività* del popolo illetterato uno studiatissimo falso letterario – riuscirà magistralmente an-

[28] Com'è noto, nella prassi storiografica di Carl Dahlhaus i concetti d'intenzionalità e di formazione categoriale diventano un indispensabile strumento di lavoro che permette, fra l'altro, la ricostruzione di idee portanti della storia della musica europea come quella di *Volksgeist*, analizzata nell'ampio saggio *L'idea del nazionalismo in musica* (1979) a partire dalle premesse ideologiche romantiche sottese alla fede in un presunto "Spirito del Popolo".

[29] Leggiamo a tal proposito: «Un dato contenuto poetico [...] può passar facilmente in paesi diversi di razza e di lingua. Gli esempi abbondano. Valga per tutti quello del tema delle due piante che crescono e s'abbracciano sulle tombe separate di due amanti. Questo tema, del quale si può di già rintracciare il germe nella mitologia classica, esiste in forma di racconto poetico nell'antico romanzo di Tristano, e, come leggenda, nella tradizione irlandese su Naisi e Deirdre e probabilmente altrove. In forma cantata si trova poi nella poesia popolare dell'alta Italia, del Portogallo, della Francia, della Bretagna francese, della Rumania, della Grecia moderna, degli Albanesi d'Italia, della Gran Bretagna, della Germania, dei Paesi scandinavi, della Russia, della Serbia, dei Vendi, dei Bulgari, dei Magiari, degli Afgani, dei Kurdi e persino dei Cinesi. *Per contro, la parte formale d'un canto, il metro, la rima, non si trasmettono che tra popoli omoglotti*» (C. Nigra, *La poesia popolare italiana*, in Id., *Canti popolari del Piemonte*, cit., p. LV. Il corsivo è nostro).

che a Nigra e ciò ci rimanda all'episodio musicale più rilevante della sua vita, che lo legò indissolubilmente alla storia della canzone patriottica risorgimentale italiana. Parimenti oggetto d'ammirazione devota e sospettosa invidia, di encomi e denigrazioni altrettanto viscerali, Nigra fu diffamato persino come *barcaiolo* e *gondoliere*! Lascio alla sua penna il racconto dell'episodio che gli meritò tali epiteti, avvenuto tra la fine di giugno e i primi di luglio del 1863 a Fontainebleau, dove Nigra era ospite abituale dell'imperatore Napoleone III nel magnifico castello circondato dal celeberrimo parco:

> L'Imperatore a quel tempo aveva fatto riunire nello stagno di Fontainebleau un certo numero di imbarcazioni a remo, diverse di origine, di forme e di destinazione. Egli le esperimentava nelle tiepide ore estive navigando sullo stagno ora sull'una ora sull'altra e l'imperatrice Eugenia amava anch'essa fare il giro del piccolo lago in barca al chiaro di luna. Ma nessuna di quelle imbarcazioni era abbastanza vasta e comoda per accogliere l'imperatrice e una parte almeno del suo seguito. Ella fece quindi venire da Venezia nella primavera del 1863 una gondola e un gondoliere. Una bella sera di giugno di quell'anno, il gondoliere Luigi Zanovello fu richiesto di cantare, vogando, una canzone veneziana. Ma egli non aveva voce e non sapeva canzoni. Io ero, [ricorda Nigra] quella sera, nella gondola imperiale con altri ospiti, tra i quali ricordo la poetica figura della duchessa Adele Colonna d'Affrey, prematuramente morta di poi. Dissi all'Imperatrice che se desiderava una canzone, io gliel'avrei trovata. La proposta fu accolta. La canzone era pronta per la sera seguente e, approvata da Prospero Merimée,[30] che era uno degli ospi-

[30] Risale a molti anni prima del giudizio dell'autore di *Carmen* quello, altrettanto positivo, di Alessandro Manzoni sulle capacità poetiche di Nigra. Si era a metà settembre 1852, quando la diciannovenne Alessandrina d'Azeglio, figlia dell'allora Presidente del Consiglio Massimo, andò sposa al marchese Matteo Ricci, patrizio maceratese. Nigra, applicato di segreteria agli inizi della carriera, compose un carme inaugurale che, secondo la consuetudine del tempo, fu distribuito fra gli invitati alle nozze. Anche Alessandro Manzoni, presente come testimone della sposa, ebbe occasione di leggerlo «e se ne complimentò vivamente con il genero, il quale, a sua volta, si fece premura di trasmettere al Nigra l'al-

> ti, la recitai all'Imperatrice in gondola. L'Imperatore seguiva dappresso in altra barca. Ascoltò la canzone, e si allontanò senza parlare.[31]

Ne aveva ben donde, visto che Nigra – dando a vedere di essere galantemente venuto incontro al desiderio di Eugenia – aveva colto a volo l'occasione per ricordare a chi più di ogni altro aveva il potere di venirle in soccorso che Venezia, in quell'estate del 1863, era ancora sotto il dominio austriaco, né era dato prevedere quando sarebbe stato possibile liberarla. L'allusione a un auspicato intervento da parte di Napoleone III era tanto evidente che l'imperatore, per non compromettersi, si affrettò a virare di bordo; ma, come riferisce Nigra nelle ultime righe del suo scritto:

> La canzone, quando fu nota, fece il giro d'Italia e d'altri paesi. Il Comitato per la liberazione del Veneto mi mandò un indirizzo di plauso e di riconoscenza. Il principe romano di Santacroce mise i miei versi in musica e fu imitato da altri. Venne pubblicata inoltre una traduzione in francese e una in versi latini.
>
> Donna, se a caso il placido
> Tuo lago, a quando a quando
> Teco verrà solcando
> Il muto Imperator,
> digli che in riva all'Adria
> povera, ignuda, esangue
> geme Venezia e langue.
> Ma è viva [...] e aspetta ancor.[32]

tissimo elogio. Ancora negli ultimi anni l'anziano ambasciatore era solito mostrare agli amici un prezioso cimelio da lui gelosamente conservato: la lettera con cui Massimo d'Azeglio, nel ringraziarlo per l'omaggio poetico rivolto alla figlia, gli partecipava il lusinghiero giudizio espresso dal venerando scrittore» (P. Borelli, *Costantino Nigra. Il diplomatico del Risorgimento*, cit., p. 42).

[31] Ivi., p. 126.

[32] Ivi., pp. 127-128.

Innumerevoli sono stati i commenti sull'episodio, pur narrato con somma sobrietà da Nigra, e molti mirano ad attribuire a esso un altissimo valore politico. Non sta a me dire se abbiano torto o ragione quanti sostengono che Nigra avrebbe astutamente fatto venire, a sue spese, gondola e gondoliere da Venezia per accattivarsi l'animo dell'Imperatore, aggiungendo alla rinomata collezione di natanti di questi un altro esemplare di pregio; né dare o togliere credito, in assenza di altre e più certe testimonianze, alle voci che affermano che fu Nigra stesso, e non per interposta persona, a cantare la *Barcarola* con voce carezzevole e lievemente velata, quasi fosse davvero un trasognato gondoliere remigante tra i canali della Serenissima.[33] Certo è che *La Gondole Vénitienne* costituì materia di studio nei licei francesi e addirittura argomento di talune prove d'esame. La poesia, oltre ad avere larga diffusione sulla stampa dei due mondi, fu commentata appunto da molti organi politici quale documento di rilevante valore storico. Chissà cosa avrebbe pensato il conte Cavour di questa singolare esibizione poetico-diplomatica, se mai i versi summenzionati gli fossero capitati tra le mani!

Costantino Nigra – scriveva Federico Chabod, autore sia di una monumentale *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896* sia di una tanto agile quanto illuminante *Storia dell'idea di Europa* – fu

> originariamente, di animo e d'intelligenza, come uomo e come poeta, un romantico; nel mondo romantico era rimasto come araldo diplomatico del principio di nazionalità, incarnando bene una generazione che non aveva più la mentalità raziocinante e matematica del '700, e non ancora la mentalità positivistica della fine

[33] Va ricordato che Nigra, sulla cui enorme ricchezza (in gran parte dovuta a oculati investimenti presso la Banca Rothschild e ai consigli di finanzieri del calibro di Ignace Bauer e Charles Laffitte) gli storici stanno ancora oggi indagando, aveva fatto costruire dall'architetto Giovanni Sardi un palazzetto in stile neo-gotico tra campo San Simeone Grande e il rio Marin, con tanto di giardino e vista sul Canal Grande. Vi aveva collocato, oltre a quel "cimelio vivente" che era la celebre contessa Morosini, tutti i ricordi della sua semisecolare carriera e le innumerevoli carte e documenti che costituivano il suo archivio personale.

> dell'800. Lo stesso abbandonarsi alla fievole ma decorosa vena poetica, la sincerità e la ricchezza degli interessi culturali, il culto amoroso delle tradizioni popolari, erano tutti elementi che legarono il Nigra all'età romantica.[34]

Un "romantico moderato": definizione quanto mai adatta al "braccio destro" di Cavour e suo plenipotenziario nelle principali capitali europee, che avrebbe onorato nel peggiore dei modi la delicata missione di diplomatico macchiandosi di estremismi e radicalismi in politica e, di riflesso, anche in arte. Proferito da un maestro della storiografia italiana, specialista delle vicende diplomatiche del nostro paese, il giudizio di Chabod su Nigra ne illumina anche l'impegno filologico, rimasto estraneo tanto al razionalismo matematizzante del '700 quanto alla mentalità positivistica di fine '800, e che culminerà proprio nei *Canti popolari del Piemonte*.

Gettare un ponte tra il politico e il dotto, tra il diplomatico e il bardo, è però necessario, e tale compito risulterebbe più agevole se avessimo uno studio complessivo riguardante tutti gli scritti storici e poetico-letterari di Nigra, studio che invece ancora manca.[35] La quantità e la quali-

[34] F. Chabod, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*, vol. I "Premesse", Bari, 1951, pp. 601, 605-606.

[35] L'intera produzione poetica ha, tuttavia, avuto un'eccellente edizione: C. Nigra, *Le poesie*, prefazione di G. Pampaloni, Bologna, Zanichelli, 1961 (segnalo anche: *Le poesie di Costantino Nigra*, raccolte, illustrate e commentate da C. Demarchi, R. Favero e G. Giorda, con la collaborazione di S. Bersano, Lions Club Alto Canavese, San Giorgio Canavese, De Joannes, 2001). Gli *Idilli*, in particolare, piacquero all'Italia umbertina e i titoli di quelli pubblicati nel 1893 sulla «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti» (serie 3, vol. 44, pp. 549-556 e vol. 48, pp. 143-147) ben testimoniano il gusto dell'epoca: *Alpi e risaie*, *Sul pergolato*, *Nell'orto*, *Nella stalla*, *La canzone della nonna*. Pur dando saggio del proprio talento poetico nei generi più disparati, Nigra fu particolarmente interessato al canto epico patriottico, e meritatamente la sua composizione più nota rimane *La Rassegna di Novara* (1861), più volte ristampata, contenente i celebri versi «Usi obbedir tacendo e tacendo morir» e dedicata alla disfatta delle truppe piemontesi (23 marzo 1849) per opera degli Austriaci, episodio che pose fine alla Prima Guerra d'Indipendenza. Nigra, ancora studente, vi partecipò in prima persona come volontario. Vanno ricordati anche i *Versi in morte di Silvio Pellico di Costantino Nigra, scritti nell'anno 1854*, pubblicati nelle *Curio-*

tà dei molti corrispondenti che, come lui, raccolsero i canti popolari delle rispettive regioni di appartenenza, dimostrano – mancando del tutto a Nigra la benché minima presunzione di imporre come migliori i canti e le poesie della sua terra natia – come egli avesse una visione dell'Italia una e unita politicamente, ma culturalmente, linguisticamente e musicalmente variegata e molteplice.

Tristi esperienze storiche, quali il ventennio fascista, ci hanno insegnato cosa significò impedire all'Italia di continuare a essere una grandiosa polifonia di *differenze culturali*, surrogata dai miti di una Grande Italia monolitica nella lingua e nel costume. Ma tale iattura – pretendere l'uniformità coatta per un paese che, al contrario, è tra i più ricchi al mondo di testimonianze di transiti e contaminazioni – sarebbe stata avvertita e combattuta anche dopo la caduta del Fascismo: per esempio, da un intellettuale partito, non a caso, come poeta dialettale e cultore della propria storia locale, che individuò un "nuovo fascismo" nell'abuso dei moderni mezzi di comunicazione di massa. Mi riferisco a Pier Paolo Pasolini, al suo iniziale poetare in *furlan*, e agli scritti in cui ci insegnò come, per essere migliori italiani prima, e migliori cittadini del mondo poi, si dovessero coltivare e non rinnegare le proprie specifiche radici di appartenenza. L'Italia di Pasolini e l'Italia di Nigra erano, *mutatis mutandis*, molto più simili tra loro di quanto entrambe non lo siano all'Italia odierna, il cui futuro è affidato alle tante, troppe giovani vittime dell'umiliante omologazione mediatica. L'uno e l'altro sapevano, inoltre, distinguere le questioni di primato spoglie di palese valenza e violenza politica – come fu quella del primato del toscano sugli altri dialetti regionali che, di fatto, coinvolse soltanto gli esponenti di un'élite culturale ristrettissima – dall'uso della differenza linguistico-culturale come *instrumentun regni* per prevaricare sul *diverso*. Se Pasolini idealizzò nostalgicamente il Friuli natio e la Roma dei borgatari sfigurati dai cliché televisivi e dall'anglofilia, Nigra avvertì con largo antici-

sità e ricerche di storia subalpina nel 1875, ristampati per la celebrazione del centenario di Silvio Pellico in Saluzzo (Torino, V. Bona, 1889).

po quanto fosse complesso il rapporto tra l'effettiva conservazione delle identità locali e quel progetto d'istruzione pubblica parificata ed estesa all'intero territorio nazionale poi attuato nel 1877 con la riforma voluta dal suo amico e confratello di loggia Michele Coppino. Nigra, forse, intuiva già che aggregare in un'unica entità nazionale terre in cui le differenze etniche e culturali erano assai meno pronunciate che in Italia – e pochi altri paesi al mondo possono vantarne tante e altrettanto considerevoli – era tanto agevole quanto tracciare a tavolino confini *geometrici* come quelli di alcuni degli odierni stati australiani o statunitensi. Confini tanto netti da sembrar "tagliati con l'accetta", tali proprio perché recentissimi e mai sottoposti a sofferte negoziazioni e ridefinizioni politiche.

Nigra si considerò un cultore della filologia *scientifica*, che ridefinisce (per lo più senza spargimento di sangue, per fortuna) la storicità, e quindi l'autorevolezza e l'attendibilità, di un testo attraverso l'analisi critica e comparativa delle fonti che lo testimoniano; ma è evidente che intese la disciplina anche (e, forse, soprattutto) patriotticamente, come espressione cioè di "amore per il popolo" e mezzo affinché esso – ricordando da dove veniva per meglio protendersi verso il futuro – non giacesse più "nudo imbestiato e schiavo".[36] Trentatreenne, Nigra aveva avuto la vita spezzata una prima volta alla morte improvvisa di Cavour, nel 1861; la riebbe di nuovo spezzata a quarantadue anni, nel settembre 1870, dopo la disfatta francese a Sedan, cui si lega l'episodio più romanzesco e "cinematografico" della sua esistenza: l'imperatrice Eugenia – l'odiata "Spagnola" per la plebe parigina e, a detta di molti, la perla più preziosa del suo dongiovannesco catalogo di Nigra – che, aggrappata al suo braccio cavalleresco, lascia in fretta e furia il Palazzo delle Tuileries, dato alle fiamme dai Comunardi nella rivolta popolare susseguente la cattura dell'imperatore Napoleone III da parte delle truppe prussiane.

Due settimane più tardi, approfittando appunto del fatto che non c'erano più né il Secondo Impero francese né il suo esercito a difenderne il

[36] G. Prati, *Lettera al Direttore della 'Rivista Contemporanea'*, in «Rivista Contemporanea», vol. X, anno V, Torino, Pelazza Tipografia Economica, 1857, pp. 3-17: 16.

perimetro, le truppe del generale La Marmora entravano a Roma dalla breccia di Porta Pia, ultimando il processo unitario tenacemente perseguito da Cavour. Nigra e Vittorio Emanuele III non si erano mai piaciuti, e su questa reciproca idiosincrasia molto è stato scritto. Il sovrano, tuttavia, dopo la morte di Cavour non aveva voluto rinunciare (forse perché allora non rinunciabili) ai servigi del "bel ambasciatore"; e così pure fece nel 1870, con la differenza che stavolta ne fece sorvegliare l'operato da occhi vigili e discreti. Così Nigra – plenipotenziario del Regno d'Italia nella *Ville Lumière* negli anni sfolgoranti del Secondo Impero, già protagonista della vita mondana e ospite gradito dei salotti più esclusivi e delle alcove più ambite – dal 17 febbraio 1871, data del riconoscimento della neonata Repubblica francese da parte del Regno d'Italia, mantenne un rango di ambasciatore soltanto fittizio perché, di fatto, ormai completamente esautorato nelle sue mansioni da altri funzionari. Dedicherà l'accresciuto tempo libero all'ozio erudito pubblicando, dopo le *Reliquie celtiche raccolte da Costantino Nigra* (Torino, Loescher, 1872), una nutrita schiera di altri scritti di carattere storico-filologico.

Poi, nel 1876, non sappiamo quanto da lui stesso sollecitato e quanto gradito, il trasferimento a San Pietroburgo, ove Nigra resterà sino al 1882. Chissà quanto distanti gli sembrarono, nel pur dorato esilio boreale, Ivrea e le valli canavesane, tra cui quella nota come Valle Sacra nella quale è ubicato il suo paese natale, Castelnuovo, in seguito ribattezzato in suo onore Castelnuovo Nigra; mai così distanti, tuttavia, da non poter essere sempre raggiunte e rievocate da una filologia intesa non come disciplina chiusa in uno specialismo tanto miope quanto autoreferenziale, ma come *ancilla historiae*, nel senso, soprattutto, di una storicità espressasi nel caleidoscopico panorama delle "piccole Patrie" e delle particolarità locali. Panorama congegnato ad arte, nel caso specifico di Nigra, per ricordare anche che all'Italia finalmente unita si era giunti soprattutto grazie al gesto d'imperio e alla buona volontà di una sua limitata porzione ubicata ai piedi delle Alpi nord-occidentali, e conosciuta per questo come Piemonte.

Sarebbe ingiusto e anacronistico rimproverare a Nigra di aver creduto che le caratteristiche strutturali comuni a un certo repertorio di canti

popolari derivassero più dalla consanguineità etnica che dall'appartenenza a un medesimo ambito culturale, da cui essi traevano e condividevano linguaggi, forme espressive e mondi immaginativi. Né si può biasimare un intellettuale dell'Ottocento per aver prospettato l'identità e la cittadinanza non come mete di processi politici e culturali dinamici ma come punti di partenza, se non proprio immodificabili, sicuramente fondati su basi antropologiche e (verrebbe da aggiungere) addirittura ontologiche tanto rigide quanto vincolanti. Può darsi sia stato questo il "peccato originale", ossia il limite della (per alcuni "nobilmente dilettantesca") filologia di Nigra, che dette però frutti migliori e più copiosi di quella accademica, priva di carisma, se non altro in ambito musicale.[37]

Il sodalizio di Nigra con il "Grande Tessitore" del nostro Risorgimento, presentatogli da Massimo d'Azeglio nel 1852, durò nove anni; ventisei, la frequentazione (spesso giornaliera) di Napoleone III, a prescindere dagli incontri susseguenti la sua deposizione; e ben cinquantadue, sino alla messa in congedo nel 1904, la carriera diplomatica di Nigra. Nove, ventisei, cinquantadue anni: tantissimo tempo, certo, ma mai quanto quello dedicato alla più precoce e longeva delle sue molte vocazioni, quella poetico-letteraria, iniziata nel 1845 con la pubblicazione di una lirica, *Epitaffio d'un amore*, e chiusasi dopo ben cinquantasette anni con il saggio *Napoli nel 1861* (in «Nuova Antologia», gennaio-febbraio 1902). Ne raccomando a tutti la lettura, in modo particolare a voi napoletani che ci ospitate oggi in questo splendido complesso architettonico. Vi aiuterà a capire, ne sono certo, che di tutti i savoiardi protagonisti del Risorgimento, Nigra

[37] Mi limito a segnalare, sui versi della *Gondole Vénitienne* e ancora in vita il loro autore, le composizioni per voce e pianoforte di Felice Antonio Santacroce (*Sopra una gondola*, 1864) e Eugenio Pirani (*Ausgewählte Lieder* Op. 49 n. 4, 1896), e, tra le tante e più recenti sillogi rifacentisi alla raccolta di Nigra, le *Canzoni piemontesi* di Michele Lessona (1947) e le *12 Canzoni Piemontes*i di Carlo Mosso (2000). È poi difficile, se non impossibile, pensare alla più nota e autorevole di queste raccolte, *Le antiche canzoni piemontesi annotate, scelte e armonizzate* da Leone Sinigaglia tra il 1914 e il 1927, senza rievocare l'antecedente lavoro di Costantino Nigra.

fu indubbiamente quello cui neppure il più rancoroso dei revisionisti odierni potrebbe imputare propositi o colpe di tipo annessionistico o neo-colonialistico. In ossequio al proprio motto gentilizio, in schietto piemontese, Nigra seppe mantenersi sempre *Haut e Drit* (Alto e Dritto).

Abstract

In 1857, as we can read in authoritative "Rivista Contemporanea", it was already known that Costantino Nigra had promised to publish his collection of popular songs. But the *Canti Popolari del Piemonte* were published only 31 years later, after the end of the historical period of Cavour and the Risorgimento.
In my paper I will talk about the echoes of the publication, the links to foreign research on folkloric music and to romance philology as a science whose purpose was the love for people and their freedom.

Mezzogiorno e Risorgimento nel (contro)canto popolare

Giorgio Ruberti

Il Risorgimento è stato un fenomeno storico lungo e complesso, che ad oggi la storiografia non ha ancora spiegato e chiarito in tutti i suoi aspetti. Di certo esso non fu un fatto puramente politico, ma anche sociale ed economico; e ciascuno di questi fattori, poi, ebbe una specifica incidenza determinata dalle molteplici e diverse forze operanti al proprio interno. Si può affermare che la realizzazione dello Stato unitario fu l'esito politico di una pluridecennale dialettica operante su un piano sia ideologico (tra le diverse declinazioni del liberalismo, non solo moderato e democratico, ma anche settentrionale e meridionale, del centro e della periferia), sia sociale (tra aristocrazia, borghesia, masse popolari urbane e contadine), sia economico (tra Nord e Sud, città e campagna). Un intreccio di fattori apparentemente inestricabile che da oltre un secolo alimenta giudizi differenti da differenti punti di vista.[1]

A rendere ancor più complicata la lettura storica del Risorgimento concorrono almeno due principali tendenze storiografiche: una prima di carattere agiografico, che durante i primi decenni dell'Italia liberale celebrò il processo di unificazione all'ombra di istituzioni politiche esclusivistiche e censitarie; ed una seconda tendenza revisionista, alimentata da storici di professione e non,[2] in cui ha agito tutta una pubblicistica politico-

[1] Un interessante e recente studio sulla nascita dello Stato unitario indagata dalla fruttuosa prospettiva del collasso dei regimi preesistenti è *Quando crolla lo Stato. Studi sull'Italia preunitaria*, a cura di P. Macry, Napoli, Liguori, 2003.

[2] Alle fonti storiografiche scientifiche si farà riferimento poco più avanti. Quanto ai lavori di storici non di professione possiamo citare C. Bertoletti, *Il Risorgimento visto dall'altra sponda*, Napoli, Berisio, 1967, oppure i più recenti G. Di Fiore, *Controstoria dell'Unità d'Italia*, Milano, Rizzoli, 2007 e D. Liguori, *Quell'"amara" Unità d'Italia*, Roma, Sibylla, 2010.

storiografica che nel corso del tempo ha fornito una serie di interpretazioni di volta in volta funzionali alle particolari esigenze socio-politiche coeve.[3] Quest'ultima corrente interpretativa, opponendosi alla retorica ufficiale, ha mirato soprattutto a denunciare il *deficit* democratico del Risorgimento italiano, di cui ha evidenziato il carattere dinastico e verticistico.[4] Tale lettura fu inaugurata dal volume di Alfredo Oriani *La lotta politica in Italia*,[5] ed ha forse trovato la sua migliore elaborazione nella nota tesi di Gramsci del Risorgimento quale rivoluzione sociale mancata, a causa dell'incapacità dei democratici di agganciare le proprie prospettive unitarie all'esigenza di riforma agraria delle masse contadine.[6]

Il merito di questa linea interpretativa, al di là delle innegabili finalità pubblicistiche, è stato quello di aprire la strada a storici professionisti che a partire dal secondo dopoguerra hanno introdotto nella discussione il fondamentale tema dello sviluppo economico italiano. Nel suo *Il capitalismo nelle campagne*, ad esempio, Emilio Sereni ha imputato il ritardo del processo di accumulazione del capitale dell'Italia risorgimentale, indispensabile per il suo decollo industriale, all'errore politico della borghesia di allearsi con l'aristocrazia fondiaria piuttosto che con le masse rurali.[7] La conseguente mancata formazione di una piccola proprietà contadina fu la causa principale della ridotta domanda di beni di con-

[3] Si ricordino almeno P. Gobetti, *La rivoluzione liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*, Bologna, Cappelli, 1924; P. Gobetti, *Risorgimento senza eroi* (1926), Torino, Einaudi, 1976; G. Dorso, *La Rivoluzione meridionale* (1925), Torino, Einaudi, 1977; A. Gramsci, *Sul Risorgimento* (1959), a cura di E. Fubini, Roma, Editori Riuniti, 1967.

[4] Sulla ridotta partecipazione popolare all'intero processo risorgimentale si vedano – tra le poche ricerche esistenti – A. Lepre, *Le campagne meridionali nel 1848*, in «Movimento operaio e socialista», 4, 1963, pp. 317-336; D. Demarco, *Il crollo del Regno delle Due Sicilie*, Napoli, Università degli Studi, 1983, pp. 161-165; M. Armiero - W. Palmieri, *Boschi e rivoluzioni. La gestione, gli usi e le strategie di tutela nelle congiunture di crisi di regime*, in *Diboscamento montano e politiche territoriali. Alpi e Appennini dal settecento al duemila*, a cura di A. Lazzarini, Milano, F. Angeli, 2002.

[5] A. Oriani, *La lotta politica in Italia*, Torino, Roux, 1892.

[6] A. Gramsci, *Sul Risorgimento*, cit., pp. 113-120.

[7] E. Sereni, *Il capitalismo nelle campagne*, Torino, Einaudi, 1947.

sumo, a sua volta ostacolo all'accrescimento ed espansione del mercato interno. A questa tesi ha in seguito replicato Rosario Romeo, per il quale la riforma agraria non era nei fatti realizzabile poiché la conseguente rivoluzione sociale avrebbe unito in un fronte anti-italiano le principali potenze europee.[8] Non solo: l'eventuale piccola proprietà terriera avrebbe liquidato gli elementi capitalistici dell'agricoltura italiana, e nell'ancora generale debolezza del capitalismo industriale, ciò avrebbe impedito all'Italia di trasformarsi in un paese moderno. Sempre secondo Romeo, dunque, il sacrificio imposto all'agricoltura – a quella meridionale in ispecie –, il drenaggio dei capitali della grande proprietà terriera e lo sfruttamento degli oltre quindici milioni di contadini braccianti o salariati costituirono il caro prezzo da pagare per il decollo industriale di un Nord che solo successivamente, in un contesto di mercato unitario, si sarebbe fatto carico di trainare la più arretrata economia meridionale.

In anni più recenti è intervenuto nel dibattito Luciano Cafagna, spostando di non poco la prospettiva.[9] A fronte delle precedenti interpretazioni in cui determinante appare il nesso tra politica ed economia, Cafagna ha avanzato la tesi della scarsa incidenza della politica economica e fiscale dei primi governi postunitari. Le economie preunitarie settentrionale e meridionale non appaiono allo storico complementari, e lo sviluppo economico italiano nelle modalità in cui si è realizzato fu indipendente dalla formazione del mercato nazionale. Le due aree della penisola evidenziavano un «dualismo» economico già prima dell'Unità, e l'industrializzazione del «piccolo paese Nord Italia» fu un processo autonomo favorito da capitali agrari e commerciali già accumulati in quell'area. I primi governi dell'Italia unita non provocarono il divario tra Nord e Sud, ma lo resero soltanto evidente. L'arretratezza del Mezzogiorno costituiva un dato già acquisito al 1860, che divenne palese nella dimensione na-

[8] R. Romeo, *Risorgimento e capitalismo*, Bari, Laterza, 1959.
[9] L. Cafagna, *Dualismo e sviluppo nella storia d'Italia*, Venezia, Marsilio, 1989.

zionale. Secondo Cafagna, lo Stato italiano ebbe una condotta non di tipo anti-meridionalista, ma neutrale, e fu tale neutralità a risultare svantaggiosa al Mezzogiorno, al quale invece occorreva una politica economica «vigorosamente partigiana in suo favore».[10] In conclusione fu giusto, come avvenne nella realtà dei fatti, investire risorse finanziarie maggiori in un meccanismo economico – quello settentrionale – che ne richiedeva di tali perché già su uno «standard» decisamente più alto di quello meridionale: «era più che normale che nella spesa per i porti si spendesse prioritariamente e di più per il porto di Genova, in cui il traffico si andava concentrando e rischiava di strozzarsi. Era altresì normale che in una zona a priori più fitta di contatti come la valle Padana, si richiedesse un maggiore chilometraggio ferroviario, e che i trafori alpini si facessero dove furono fatti. Era altresì normale che si spendesse per l'istruzione prioritariamente dove vi erano attrezzature già funzionanti da alimentare e uno standard già raggiunto da mantenere».[11]

Con tali argomentazioni Cafagna ha voluto contestare una delle principali tesi della letteratura meridionalistica, secondo cui il Mezzogiorno fu finanziariamente sacrificato per favorire il decollo del Nord; tesi che, come noto, trovò in Francesco Saverio Nitti (1868-1953) uno dei primi e più autorevoli assertori.[12] Sintetizzando, secondo l'economista e uomo politico, dall'Unità in poi il governo centrale provocò un vero e proprio trasferimento di capitali dal meridione al settentrione attraverso una serie di interventi mirati, quali l'estensione al Mezzogiorno dell'altissimo debito pubblico piemontese, una maggiore pressione fiscale, la vendita dei beni ecclesiastici e demaniali. Le ingenti risorse finanziarie così drenate, sempre secondo Nitti, furono sì investite per la spesa pubblica, ma in maniera più che proporzionale al Nord. Da qui ha avuto origine quel divario che dalla prospettiva della pubblicistica meridionalistica fa spiegare la persistente arretratezza del Mezzogiorno attraverso il fenomeno storico

[10] Ivi, p. 210.
[11] Ivi, p. 209.
[12] F. S. Nitti, *Scritti sulla questione meridionale*, Bari, Laterza, 1958-1978.

dello sviluppo industriale del Nord, di cui quella ha rappresentato una condizione necessaria.

Se raffrontata alla tesi "dualistica" dell'originaria mancanza di complementarietà economica tra le due parti dell'Italia unita, questa opposta tesi meridionalistica parrebbe perdere gran parte della sua fondatezza, trasformandosi in un pretesto per «la rivendicazione polemica dell'apporto sacrificale del Mezzogiorno nella costruzione dell'Italia unita, e quindi [per] l'affermazione politica del suo diritto a chiedere o a insorgere».[13] Ma come detto all'inizio, ad oggi la storiografia non ha ancora fornito risposte definitive – e forse non potrà mai fornirle – ai tanti interrogativi che si pongono innanzi all'intricata questione del Risorgimento italiano. Ed appare del tutto superfluo affermare che non si può pretendere di ottenere tali risposte dai canti popolari di contenuto politico del periodo risorgimentale, che qui ci apprestiamo a leggere. Tuttavia, bisogna constatare che il senso generale desumibile da questi canti – in particolare meridionali e databili dal 1860 – è quello di un'esplicita denuncia del decadimento sociale ed economico del Mezzogiorno provocato dalla politica filo-settentrionale dei primi governi unitari. Conseguentemente ciò impone di rilevare un buon grado di corrispondenza tra pubblicistica meridionalistica e canti sociali, portavoce sia l'una sia gli altri, secondo modalità differenti e in differenti ambiti, di uno stesso sentimento di protesta.

Ad ogni buon conto non va dimenticato che il canto popolare di contenuto sociale e politico è protestatario per definizione. Nel lungo studio introduttivo alla sua raccolta di canti popolari siciliani, Giuseppe Pitrè dedica alcune pagine ai canti di contenuto politico, e scrive: «Reso fiero [il popolo] dall'eccesso della sua miseria, cerca e trova parole d'indignazione e di odio contro le persone che in ogni tempo e sotto qualunque reggimento hanno in mano la somma del Governo; contro le fazioni e le sette, contro i proconsoli e i giuda. E minaccia alludendo, e minacciando e dispettando si tace, colla speranza di un men tristo avvenire e colla di-

[13] L. Cafagna, *Dualismo*, cit., p. 193.

sperazione pe' mali presenti».[14] Secondo Pitrè in Sicilia il fatto politico è stato oggetto di canto solo occasionalmente – ma molti canti che riporteremo sono proprio siciliani –, e se quel fatto il popolo non ha inneggiato[15], allora lo ha reso oggetto di satira; di una satira sdegnosa che colpisce duramente, senza mediazione della retorica, chi esso ritiene aver violato la sua «libertà indefinita».[16]

La carica protestataria che affiora con forza dai canti politici risorgimentali deriva dal fatto che essi sono espressione di un popolo, sia urbano sia contadino, che sta acquisendo coscienza di sé quale classe proletaria e che, testimone dell'affermarsi e consolidarsi dell'ordine borghese, sta anche acquisendo coscienza della propria subalternità.[17] Lo Stato unitario che rinnova le vecchie forme di sopraffazione e il secolare problema della terra che resta irrisolto, così disilludendo le speranze suscitate dal processo di unificazione, furono fattori decisivi ai fini della formazione di una coscienza di classe, i cui primi effetti si registrarono con le lotte politiche della seconda metà dell'Ottocento. L'impulso nuovo col quale, a partire dalla spedizione dei Mille, i ceti subalterni meridionali aderirono al processo unitario stimolò una loro partecipazione più attenta alla vita politica, imponendo un ampio rinnovamento di temi e di forme poetiche. Così, se molti canti sono adattamenti di canti preesistenti, altri sono nuove creazioni in cui forme di cultura subalterna ed egemone si mescolano – l'influenza della classe colta è accentuata dai più fitti contatti che la nuova situazione socio-politica favorisce tra i diversi ceti: «Nei testi di questo tipo si condensano vari elementi e della cultura egemone e di quella subalterna (soprattutto conta-

[14] G. Pitrè, *Canti popolari siciliani*, Palermo, Forni, 1870-1913, p. 91.

[15] Il vocabolario Treccani online segnala la possibilità, benché raro e antico, di un uso transitivo del verbo "inneggiare". Cfr. http://www.treccani.it/vocabolario/inneggiare/.

[16] La definizione è di Pitrè (*ibid.*), e probabilmente allude al fatto che i ceti subalterni, proprio a causa del perenne stato di subalternità cui erano stati costretti dalle classi dominanti, non possedevano precisa conoscenza di cosa fosse realmente la libertà. *Libertà* è anche il titolo di una delle *Novelle rusticane* che Verga dedicò al problema della terra in Sicilia, con riferimento ai fatti di Bronte.

dina): elementi che si configurano poi in nuove forme di cultura autonoma, che può sempre essere considerata subalterna, ma che, essendo appunto autonoma, ha un suo specifico carattere, una sua specifica funzione e quindi una sua specifica forza. In questa caratterizzazione il canto sociale si stabilisce come fenomeno tipico e distintivo della comunicatività popolare nell'età moderna. Anzi, come unica manifestazione non residua e in via di estinzione della cultura subalterna, anche se sottoposta a un processo di corrosione che non riguarda soltanto il canto ma l'intera sfera della coscienza proletaria autonoma. In altre parole: il canto sociale rappresenta il momento di base del "folklore" nell'età in cui le masse popolari acquistano coscienza e si autofigurano nel proletariato, sia contadino che urbano» –.[18] I canti popolari di contenuto sociale e politico segnano la nascita del «nuovo folklore», fanno registrare un processo di trasformazione di più ampie proporzioni rispetto al tradizionale procedere della poesia popolare, e questo per via della loro esigenza di una continua rispondenza alla dinamica del processo storico. Ciò, tuttavia, non autorizza a valutare questi stessi canti come documenti di fatti storici, a dispetto di letture anche contemporanee che paiono farlo.[19] Tutt'al più essi rappresentano dei documenti di come quei fatti si rispecchiarono nella psicologia delle masse rurali ed urbane.

Con questa consapevolezza si può ora procedere con la lettura di un piccolo quanto significativo campione di canti politici, testimonianza del punto di vista popolare relativamente agli eventi risorgimentali.[20] Il loro arco cronologico si estende dai moti del 1848 fino agli anni immediatamente postunitari, mentre l'orizzonte geografico abbracciato non è esclu-

[17] Per approfondimenti sui mutamenti dei concetti di popolo e canto popolare regionale che si verificano dall'Unità cfr. A. Rostagno, *Canto, popolo, nazione, regionalismo: concetti in continuo mutamento*, in «Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana», 1, 2011, pp. 53-72.
[18] R. Leydi, *Canti sociali italiani*, Milano, Edizioni Avanti, 1963, p. 11.
[19] Cfr. S. Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
[20] In queste pagine ci soffermeremo solo sulla parte letteraria dei canti riportati dal momento che di essi, ad eccezione dei rarissimi casi segnalati di canti eseguiti su motivi preesistenti noti, non ci è pervenuta la musica.

sivamente meridionale, con le masse che appaiono accomunate da analoghi sentimenti al di là di ogni regionalismo.

Il primo esemplare di questa rassegna, di provenienza toscana, rappresenta uno di quei casi di ripresa di canti preesistenti, e l'unica sua strofa nota recita così: *Viva l'armata austriaca / che a schiere se ne viene / per mettere in catene / l'iniqua libertà*.[21] Questi versi risalgono infatti al 1799, e furono ancora utilizzati nel 1849 a dimostrazione del perdurare dell'indifferenza e diffidenza popolare nei confronti della causa liberale borghese. Un affetto analogo è rintracciabile anche in canti e motti meridionali, come la nota canzone *A lu suono de la gran cascia*,[22] oppure il cartello napoletano degli anni 1820-1821 *Voglio vedè tra lo Caldararo e lo Carbonaro chi sarà il primo che nce farà accidere*.[23] Dalla prospettiva popolare, senza distinzione su base geografica, la libertà è «iniqua» perché non apporta alcun vantaggio concreto: il prezzo che il popolo paga per la libertà borghese è troppo alto in perdita sia di beni sia di vite umane, a causa di guerre combattute principalmente nelle campagne tra eserciti di coscritti popolani; quindi tanto meglio il permanere dello *status quo*, ma non a prescindere o per un'ideologia conservatrice, quanto piuttosto per un senso di sfiducia nella li-

[21] Fonte (citata da R. Leydi, *Canti sociali*, cit., p. 219): A. D'Ancona, *Poesia e musica popolare italiana nel secolo XIX*, in *Varietà storiche e letterarie*, Milano, Treves, 1885.

[22] *A lu suono de la gran cascia, / viva sempre lu populo bascio. / A lu suono de li tammurelli, / so risuorte li puverielle. / A lu suono de le campane, / viva viva li populane. / A lu suono de li viulini, / sempre morte a' giacobini. / Mo che vene la letteco, / pigliaranno Don Peppe D'Arrieco*. Fonte: B. Croce, *Canti politici del popolo napoletano*, Napoli, Priore, 1892, pp. LVII-LVIII. Questo canto godette di larga diffusione, dato che sono state rintracciate versioni in diverse province meridionali. Frutto della reazione sanfedista alla Repubblica partenopea del '99, esso è spia della soggezione ideologica dei contadini nei confronti del clero, e potrebbe essere agganciato all'interpretazione gramsciana del fallimento di quell'esperienza a seguito del mancato coinvolgimento delle masse rurali ad opera dei rivoluzionari (che, a differenza di quanto avevano fatto i giacobini francesi, non seppero o non vollero agganciare le proprie aspirazioni liberali di borghesi e aristocratici illuminati al problema della proprietà terriera che attanagliava le province meridionali).

[23] Fonte: ivi, pp. LXV-LXVI. Calderari e Carbonari erano due sette rispettivamente sanfedista e liberale.

bertà prospettata. Un canto del 1848 raccolto a Borgetto (Palermo) esprime chiaramente tutto il timore degli abitanti delle campagne, incapaci di difendersi in maniera organizzata, innanzi alla repressione dell'esercito borbonico venuto a ristabilire l'ordine dopo l'esperienza del Governatorato provvisorio. Qui di seguito ne riportiamo le prime quattro strofe:

Quant'è ca lu dicianu:
– Vennu li regii, vennu. –
Ora la festa è fatta:
nun vennu, sunnu ccà.

Di prima eranu chiacchiari,
ma ora è certa e vera:
ccà li surdati sguizzari
patrunianu già.

E li surdati sguizzari
cu millanta cannuna,
cu bummi sempre avanzanu,
cu tanta putistà;

e a tutti banni mettinu
lu frenu a li scueti,
l'armi li tennu 'n mancu,
patrun' assoluti su'.[24]

[24] Fonte (citata da R. Leydi, *Canti sociali*, cit., pp. 220-221): S. Salomone-Marino, *Canti popolari della rivoluzione del '48*, in *Memorie della rivoluzione siciliana dell'anno 1848, pubblicate nel cinquantesimo del 12 gennaio*, Palermo, tip. Cooperativa, 1898. Traduzione: Quant'è che lo dicevano: / – Vengono i regi, vengono. – / Ora la festa è fatta: / non vengono, sono già qua. / Prima erano chiacchiere, / ma ora è cosa certa e vera: / che i soldati svizzeri / spadroneggiano già. / E i soldati svizzeri / con mille cannoni, / con bombe sempre avanzano, / con tanta padronanza; / e dappertutto mettono / il freno ai turbolenti, / le armi le tengono in mano, / sono padroni assoluti.

L'avversione delle masse nei confronti del movimento risorgimentale non ha confini regionali – come già detto, ma è opportuno ribadire – ed alimenta canti raccolti ad ogni longitudine. Nella seguente strofetta milanese dell'indomani delle Cinque giornate, esplicito risulta il conflitto di classe tra i ricchi, che vogliono la democrazia, e il popolo – di contadini, come si evince dal dialetto – che invece teme per la propria incolumità: *Viva Radeschi e viva Metternich, / morte ai sciuri e viva i puveritt, / viva Radeschi ch'el m'ha salvè la vita, / ma gnanca el düca Litta / a Milan 'l ghe pippa pü*.[25] Anche dal veronese provengono esplicite testimonianze del sentimento popolare anti-risorgimentale e anti-piemontese, in canti risalenti ancora al biennio 1848-1849. Ne riportiamo solo uno: *Carlo Alberto, dime el vero, / n'è tu preso per mincioni? / Le tue bombe, i tuoi canoni / hai finito di sbarar*.[26]

Dunque, da queste prime testimonianze emerge l'immagine di un popolo sia delle campagne sia urbano che appare indifferente, oppure ostile a seconda dei casi, nei confronti della causa liberale – e ciò non può non far pensare alla tesi gramsciana del Risorgimento quale rivoluzione mancata. Questo modo di rapportarsi al movimento unitario mutò radicalmente a partire dalla spedizione dei Mille, avvenimento che ha fatto registrare un notevole coinvolgimento delle masse, per quanto esclusivamente meridionali. Lo sbarco in Sicilia di Garibaldi, cui seguirono alcuni noti decreti, suscitò forti speranze di emancipazione sociale, e le rivolte contadine per il possesso della terra rappresentarono inizialmente un aiuto decisivo all'impresa garibaldina. Ma le speranze, come tristemente noto, furono immediatamente disilluse dalla repressione dei moti insurrezionali operata dalle stesse camicie rosse.[27] Garibaldi può essere giustamente consi-

[25] Fonte (citata da R. Leydi, *Canti sociali*, cit., pp. 224-225): A. Frescura - Giovanni Re, *Canzoni popolari milanesi*, Milano, Ceschina, 1939. I «sciuri» sono i ricchi signori, tra i quali il duca Litta Visconti Arese coinvolto nel moto anti-austriaco e poi costretto all'esilio.
[26] Fonte (citata da R. Leydi, *Canti sociali*, cit., p. 226): A. Balladoro, *Canti politici del popolo veronese*, in «Il Folklore italiano», I, Napoli, 1925.
[27] Alla repressione di Bronte si è già fatto riferimento (cfr. nota 15), ma fatti analoghi sono documentati anche in altre località meridionali.

derato come uno dei padri del nostro Risorgimento, e il suo nome suscitò entusiasmi in gran parte della popolazione italiana senza distinzione di censo. Tuttavia il suo non fu un obiettivo di tipo sociale, ma unicamente politico-militare e costituzionale-sabaudo, in prospettiva del quale si spiega l'ambiguità di atteggiamento nei confronti della causa contadina. Nella sua trionfale avanzata attraverso il meridione, talvolta Garibaldi si lasciò alle spalle anche delusione e rabbia ingenerate nelle masse rurali; non a caso molti garibaldini, difensori dell'ordine pubblico ovvero degli interessi dei ricchi proprietari terrieri, furono trucidati in diverse località. Al centro dei contrasti v'era principalmente l'annoso problema degli usi civici delle terre demaniali, sulle quali i «galantuomini» avevano puntato i propri interessi, oltre ad aver intravisto la ghiotta prospettiva di acquistare le proprietà ecclesiastiche requisite dalle camice rosse. Se, come accaduto in Calabria, il Dittatore Garibaldi garantì con i decreti della Sila la quotizzazione dei demani, così smuovendo gli animi delle popolazioni locali, dall'altro lato il governatore garibaldino di Cosenza fece fucilare chi osò occupare le terre: *Ca amm'a fa de Garebbalde / ca iè mbame e tradetore? / Nu velime u re Berbone / ca respette la religgione*; oppure: *Nun velime Manuele / e manghe Garebbalde, / nu velime u prengepine / ca ie figghie a Marì Crestine*.[28] Questi versi del barese, tramandati ancora nel 1962 dall'informatore Alfredo Giovine a Roberto Leydi, sono prova del persistere di un sentimento reazionario filoborbonico, ma anche del risentimento di una parte dei contadini nei confronti di Garibaldi – magari di pochi contadini, come i «terrazzani pugliesi», che da tempo immemorabile coltivavano quelle terre demaniali che di lì a poco avrebbero perduto.

Per quanto molto vistose, queste testimonianze rappresentano solo delle eccezioni, dato che la figura di Garibaldi suscitò (quasi) sempre speranze ed entusiasmo popolari al punto da essere spesso mitizzata: *Ch'è beddu Caribardu ca mi pari / san Michiluzzu arcancilu daveru; / la Sicilia la vinni a libbirari / e vinnicari a chiddi ca mureru: / quannu talía, Gesù Cristu pari,*

[28] Fonte: R. Leydi, *Canti sociali*, cit., p. 237.

/ quannu cumanna Carlu Magnu veru!.[29] Tra i tanti canti siciliani su Garibaldi, il seguente è degno di interesse per il fatto di essere stato realizzato sul modello – e probabilmente sulla melodia – della canzone borghese *O giovani ardenti*: *Tutti li surci chiancinu / ca persunu 'o papà, / li jatti si ni ridinu, / viva la libirtà. / Zittu, silenziu, passa la rrunna, / zittu, silenziu, a chi va là? / Evviva Garibardi, viva la libertà*.[30] Pure da Napoli provengono molti canti su Garibaldi, anche se per linguaggio e contenuto alcuni di essi appaiono più espressione della locale borghesia liberale che l'interpretazione del pensiero popolare – per quanto sia possibile a Napoli, come sottolinea Pier Paolo Pasolini nel suo *Canzoniere italiano*, fare distinzioni di condizione sociale in termini stilistici –.[31] Di uno degli esemplari napoletani di parte borghese e liberale riportiamo le seguenti strofe:

È sunat' 'a ritirata,
So' sunate li ttrummette,
Palatune, iat' a letto,
Ca Burbone nu' regna chiù.

Marcià, marcià 'e berzagliere
E biva Calibarde che ci ha rat' 'a libertà

'Ncopp' 'a porta re Gaeta
Là ce steva 'na curona,
Calibard' 'o 'mperatore
L'ha vuluta 'mbumbardà.

[29] Fonte: A. Uccello, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*, Firenze, Parenti, 1961, pp. 231-232. Traduzione: Com'è bello Garibaldi che mi pare / san Michele arcangelo in persona; / la Sicilia è venuto a liberare / e a vendicare quelli che son morti: / quando guarda sembra Gesù Cristo, / quando comanda un vero Carlo Magno.
[30] Fonte (citata da R. Leydi, *Canti sociali*, cit., p. 236): C. Naselli, *Satira di popolo nel Risorgimento siciliano*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», IX, 1935.
[31] P. P. Pasolini, *Canzoniere italiano*, Parma, Garzanti, 1972, p. 86.

Marcià, ...

[...]

Vi' quant'è bello Nàpule
Me pare nu ciardino
Burbone è 'n assassino
L'avimm' a fucelà.

Marcià, ...[32]

Di matrice sicuramente popolare, invece, sono i seguenti versi che risalgono ai giorni della liberazione di Napoli, poi pubblicati nel 1868 dal giornale *Lu Truvatore* e ancora ripresi nel 1870 in occasione della presa di Roma: *Zi' Peppe mio de zucchero / la capa mia s'è perza, / song' arreddutto a Averza / penzanno a Roma e a tè* [33] (durante i suoi due governi dittatoriali Garibaldi fu "bonariamente" denominato «Zi' Peppe» dai popolani napoletani dediti al contrabbando, che come una sorta di lasciapassare doganale pronunciavano la frase «è roba d' 'o zi' Peppe» per introdurre ogni sorta di merce in città, come se si fosse trattato di rifornimenti per le camice rosse di stanza nella oramai ex capitale borbonica).[34] Borbonico è il successivo canto eseguito, come indicato da Luigi Molinaro Del Chiaro, da pochi reazionari napoletani sul motivo dell'*Inno di Garibaldi*: *Veditela, veditela chi sponta: / Maria Zufia cu' Francisco siconno. / Appena arrivato se chiammen' 'e surdate. / 'E ppene passate ce vulimmo fa' pavà'. / Vittorio, vattenne ca si' 'nu mariuolo, / chello ch'he' fatt' a Napule nu' sta buo-*

[32] Fonte: L. Molinaro Del Chiaro, *Canti popolari raccolti in Napoli*, Napoli, Colacione, 1916, pp. 370-371.
[33] Fonte: ivi, p. 380. "Ridursi ad Aversa" vuol dire impazzire, per la presenza di un manicomio presso quella località.
[34] Cfr. G. Di Fiore, *Controstoria*, cit., pp. 125-131.

no. / Napule he' spugliato e Turino tu vieste. / Vittorio, fa priesto, vattenne da cà! / Vattenne, Vittorio, ca si' nu mariuolo, / chello ch'he' fatt' a Napule nu' sta buono.[35] In questi versi si legge un'esplicita denuncia popolare del danno economico reso al Mezzogiorno dall'annessione al Piemonte, tema – messo in discussione da alcuni recenti studi, come già detto – ispiratore dell'interpretazione meridionalistica della conquista piemontese del regno borbonico per esigenze economiche. Appare significativo notare che lo stesso appellativo utilizzato per Vittorio Emanuele II, «mariuolo», è presente anche in un motto del periodo murattiano: *Se n'è fuiuto lo mariolone, / e se ne vene lo Nasone!*[36] Qui il "gran ladro" è Gioacchino Murat, vale a dire il gravoso – per il popolo napoletano, s'intende – apparato burocratico-amministrativo francese (il "nasone" è re Ferdinando IV di Borbone, come appellato dai suoi sudditi).

In questo gioco di riprese, citazioni, richiami, rimandi, molto significativo appare l'adattamento siciliano alla nuova situazione unitaria di un canto borbonico napoletano dell'età napoleonica: *È venuto lo francese / co no mazzo de' carte 'mmano / liberté, egalité, fraternité, / tu rubbi a me, io rubbo a tte*.[37] Nella ripresa siciliana, posteriore di circa mezzo secolo, i «mazzi di carte» sono frattanto diventati due, quelli delle tasse e della leva obbligatoria: *Vinni lu 'taliano / cu ddu' mazzi di carti in manu: / sangu di cca e sangu di dda, / la tassa mobili divi pagà*.[38] Questo canto rappresenta

[35] Fonte: L. Molinaro Del Chiaro, *Canti popolari*, cit., pp. 379-380. Traduzione: Guardate, guardate chi esce: / Maria Sofia con Francesco II. / Appena arrivati radunano i soldati. / Le pene passate vogliamo fargliele pagare. / Vittorio, vattene che sei un ladro, / quello che hai fatto a Napoli non va bene. / Napoli hai impoverito e Torino arricchito. / Vittorio, fa presto, vattene da qua! / Vattene, Vittorio, che sei un ladro, / quello che hai fatto a Napoli non va bene.

[36] Fonte: B. Croce, *Canti politici*, cit., p. LX. Traduzione: È scappato il gran ladro, / è tornato Re nasone!

[37] Fonte (citata da R. Leydi, *Canti sociali*, cit., p. 212): A. D'Ancona, *Poesia e musica popolare*, cit.

[38] Fonte (citata da R. Leydi, *Canti sociali*, cit., p. 213 nota): G. Pitrè, *Cartelli, pasquinate, canti, leggende, usi del popolo siciliano*, Palermo, Ruber, 1913. Traduzione: Venne l'italiano / con due mazzi di carte in mano: / sangue di qua e sangue di là, / la tassa sui beni mobili devi pagare.

una delle prime testimonianze del malcontento popolare provocato dalla particolare dinamica dell'unificazione ancora in corso. Da questo momento intensa fu la produzione di canti animati dal sentimento di delusione delle aspettative di riscatto sociale che erano state stimolate dal movimento unitario: «Proprio questa protesta contro il perpetuarsi in nuove forme dell'antica oppressione costituisce il nucleo ispiratore più appassionato e robusto della maggior parte dei nostri canti e testimonia, in pari tempo, del progressivo sforzo di chiarimento che i ceti popolari vengono attuando intorno alla natura e ai caratteri specifico dell'oppressione cui il nuovo regime li assoggetta. È qui il segno di una presa di coscienza, sia pure approssimativa ed incerta, da parte di questi gruppi, del ritmo di sviluppo della realtà storica, di un loro inserimento non soltanto passivo e subalterno in questa realtà».[39]

La grande maggioranza dei canti di questa specifica fase è di provenienza meridionale, mentre poche sono le testimonianze d'area settentrionale, a dimostrazione dello scarso coinvolgimento nell'intero processo risorgimentale delle masse rurali del Nord. In particolare si tratta di canti della Sicilia, sia perché in questa regione più intensa è stata l'attività dei collettori sia perché lì furono più forti le speranze e la disillusione legate all'impresa garibaldina. Come dimostra anche l'utilissimo lavoro di Uccello citato poco sopra, il materiale è molto ampio, e spesso evidenzia un tono espressivo protestatario piuttosto aggressivo. E dato che le raccolte del tempo sicuramente evitarono i testi più violenti, per scrupoli politici o morali dei collettori, «dai documenti che ci sono stati trasmessi è facile allora dedurre quale dovesse essere il tono della produzione a livello più popolare, dove i sentimenti e i risentimenti si esprimono sempre con maggiore evidenza e più esplicito linguaggio».[40]

[39] A. Uccello, *Risorgimento*, cit., p. 2.

[40] R. Leydi, *Canti sociali*, cit., p. 242. Lo stesso Leydi avverte anche che molti documenti non sono canti veri e propri ma componimenti poetici, e che nella tradizione siciliana quest'ultimi svolgono lo stesso ruolo di comunicazione e protesta del canto popolare.

Non è possibile affermare sempre con certezza il livello di diffusione dei singoli canti, ma visto l'alto numero di esemplari diversi pervenutici sugli stessi fatti politici, di certo essi esprimono ideali che furono ampiamente condivisi dal popolo. Sicuramente molto popolare dev'essere stata la seguente ottava, raccolta in tre differenti province siciliane (Palermo, Messina e Catania): *Chi nova liggi ca vinni aguannu, / chi ognunu si diliggi a lu so rregnu. / Li cresii e li batii stanu spugghiannu, / li quattru sbirri di chistu guvernu. / Lu populu si java rivutannu, / ma si rivutirà tuttu lu regnu; / aspittamu stu jornu, e (cui sa quannu?) / vinnitta si farrà sangu ppi sangu.*[41] La «nuova legge» è un decreto dittatoriale del 18 ottobre del 1860, con il quale furono aboliti i benefici ecclesiastici dopo che, appena qualche giorno prima, era stata sciolta la Compagnia di Gesù. Il malessere popolare fu provocato dalla mancata distribuzione ai contadini della terra tolta alla Chiesa, beni che invece il nuovo governo vendette a prezzi molto vantaggiosi ai ricchi borghesi e ai grandi proprietari terrieri.[42] Il malcontento fu fomentato dagli ambienti clericali e reazionari, e la vendetta premonita dai versi finali si tentò effettivamente con la rivolta palermitana del 1866.

Agli anni 1866-1867 risale *Non capisciu cosa è stu Parramentu*, un lungo canto di settantatré ottave pubblicato in lezioni ridotte sia da Vigo sia da Uccello. In questo caso l'autore è noto, e si tratta di un artigiano semianalfabeta di Mascalucia, Vito Mangano, poeta satirico estemporaneo molto conosciuto nel catanese. Nell'introdurre questo canto nella sua rac-

[41] Fonte (citata da R. Leydi, *Canti sociali*, cit., pp. 253-254): L. Vigo, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Catania, Galatola, 1870-1874. Traduzione: Che nuova legge è venuta quest'anno, / che ognuno si dirige al proprio regno. / Le chiese e i conventi stanno spogliando, / i quattro sbirri di questo governo. / Il popolo s'andava rivoltando, / ma tutto il regno si rivolterà; / aspettiamo quel giorno, e (chi sa quando?) / vendetta si farà sangue per sangue.

[42] Come risulta da documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Agrigento, tra gli acquirenti dei beni ecclesiastici ci fu uno dei "padri" dell'Italia unita, Francesco Crispi, che per il tramite del nipote Calogero Palamenghi acquistò molte quote dell'ex feudo Cannatello (cfr. A. Uccello, *Risorgimento*, cit., p. 294).

colta, così ha scritto Antonino Uccello: «è un documento significativo delle opinioni popolari sul parlamento italiano nel periodo di involuzione e di crisi che seguì l'unificazione. [...] Di questo tormentato periodo di trapasso dal regime borbonico a quello monarchico-parlamentare sabaudo il poeta coglie e analizza con spregiudicatezza alcuni tratti del costume sociale e politico. In uno scritto del tempo veniva affermato che il giovane Regno d'Italia versava in una situazione critica non solo per lo stato della finanza, per i nemici interni ed esterni, ma per il malgoverno, che aveva sparso, soprattutto in Sicilia, un generale scontento. Commento assai diffuso era che: *È facili canciari ogni guvernu / ma i tiranni non cancianu mai*».[43] Qui di seguito sono riportate la prima e la settima delle quindici ottave che compongono il canto nella lezione ridotta di Uccello:

Non capisciu cosa è stu Parramentu,
Siddu è 'ndiavolato o puru santu,
Ca partiri ni fa lu sintimentu:
Misi sti pisi e fa paari tantu?
Centu stamu pian e n'autri centu,
Semu cui pigghia e paga tantu e tantu;
Si buatri pigghiati, e nui pagamu,
No resta oru, no argentu e no ramu.

[...]

Ora sta libirtà cosa produci?
Quali sunu l'effetti di sta liggi?
Scerri, umicidii, scupittati e vuci,
e l'amici diventunu 'nimici;
lu poviru cummerciu morsi 'ncruci:
carta, bullu e registru lu disfici.

[43] A. Uccello, *Risorgimento*, cit., p. 327.

Senza cummerciu, di fami si 'ngagghia;
ognunu è latru quannu nun travagghia.[44]

Di certo gli appartenenti ai ceti subalterni urbani e rurali non possederono la capacità di travalicare, in una visione sintetica della storia, gli angusti confini spazio-temporali di appartenenza; e di certo le correnti politiche reazionarie e meridionalistiche cavalcarono il malcontento delle masse, anche in sede istituzionale; ma da queste due ottave riportate, così come da tutto il canto e da tanti altri canti coevi, affiora chiaramente che nella concezione popolare il degrado socio-economico del Mezzogiorno era imputabile al nuovo Stato liberale, alle sue leggi ed alla sua burocrazia. I seguenti quattro versi provengono dal barese e fanno riferimento all'estensione del debito pubblico piemontese all'ex Regno borbonico, fattore che se non provocò il tracollo delle finanze meridionali (Cafagna), di certo non le aiutò: *Vittòrie Emanuèle / fasce le diebete e non ze le leve. / Responne Garebbalde / – Appríisse a chisse facíme l'alde –*.[45]

[44] Fonte: ivi, pp. 331-333. Traduzione: Non capisco cosè questo Parlamento, / se è un indemoniato oppure un santo; / ci fa smarrire il ben dell'intelletto: / c'impose pesi e fa pagare tanto? / Cento stiamo pagando e ancora cento, / qui c'è chi prende e chi paga tanto e tanto. / Se voi altri prendete, e noi paghiamo, / non resta oro, né argento, né rame [...] Ora questa libertà cosa produce? / Quali sono gli effetti di questa legge? / Risse, omicidi, scoppiettate e grida, / e gli amici diventano nemici; / il povero commercio è morto in croce: / carta, bollo e registro lo hanno disfatto. /Senza commercio, di fame si muore; / ognuno è ladro quando non lavora.

[45] Fonte: R. Leydi (informatore Alfredo Giovine), *Canti sociali*, cit., p. 279. Traduzione: Vittorio Emanuele / fece i debiti e non se li toglie. / Risponde Garibaldi / «Dopo questi ne facciamo altri». Sempre dal barese, e sempre tramite lo stesso informatore di Leydi, ci giunge un canto dei primi anni del '900 (come si evince dal riferimento ad Umberto I) che a distanza di qualche decennio dalla realizzazione dell'Unità evidenzia il persistere della convinzione da parte del popolo meridionale di un decadimento imputabile ai nuovo governanti: *O regne de Ferdenande / stemme buene tutte quande; / o regne de Frangische / stemme tutte mbrazza a Criste; / che Vettorie Umanuele / nun chendàme chiù nu bene, / ha menúte u regne d'Umberte / e ne meríme all'erte, all'erte*. Fonte: ivi, pp. 280-281. Traduzione: Con il regno di Ferdinando / stavamo bene tutti quanti; / con il regno di Francesco stavamo tutti nelle braccia del Signore; / con Vittorio Emanuele / non possiamo più dire bene, / è venuto il regno di Umberto / e moriamo in piedi, in piedi.

Funzionale alla politica militare dei Savoia e necessaria alla conquista delle ultime aree della Penisola non ancora annesse, la leva obbligatoria rappresentò un altro fattore di profondo malcontento, questa volta su scala nazionale come dimostrano i molti canti settentrionali su questo tema. Introdotta sin dal 1860 da Garibaldi e poi mantenuta dal nuovo governo, essa provocò in particolare nel Mezzogiorno sia un danno di tipo economico, privando le campagne di giovani braccia per molti anni, sia sociale, dato che non c'era coscrizione con i Borbone. Ed è soprattutto il dramma affettivo dei giovani coscritti ad affiorare con forza da tanti canti meridionali. Qui di seguito, per concludere la nostra rassegna, ne leggiamo solo uno risalente ai giorni in cui iniziò a circolare la notizia del nuovo provvedimento, canto che risulta particolarmente interessante anche come spia degli interessi con cui le masse si resero disponibili ad aderire all'impresa garibaldina: *Vulemu a Garibaldi / c'un pattu senza leva; / e s'iddu fa la leva / canciamu la bannera, / lallararera, lallararera*.[46]

[46] Fonte (citata da R. Leydi, *Canti sociali*, cit., pp. 363-364): G. Pitrè, *Cartelli*, cit.

Abstract

Many collections of Italian folk songs (e.g. Pitrè's *Canti popolari siciliani*, Leydi's *Canti sociali italiani*, Croce's *Canti politici del popolo napoletano*, Pasolini's *Canzoniere italiano*) include a large number of social and political songs of the Risorgimento. These songs, genuine expression of popular interpretation of the events that led to the unity, provide an image with no ideological filter of the unifying process: they represent a point of view "different", that of the majority of Italian society which the alliance between monarchy and bourgeois class excluded from the political action.

Il mito di Michelangelo nel teatro musicale del Risorgimento

Claudio Gison

Michel, più che mortale, Angel divino
(Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXIII, 2)

All'indomani della raggiunta Unità d'Italia, Luigi Pizzardi[1], il "primo sindaco di Bologna libera", commissionò una serie di dipinti su tela ai pittori della Regia Accademia dell'Emilia. Tema comune doveva essere il racconto dell'Unità d'Italia e Pizzardi volle includervi i grandi geni della storia patria del passato e del presente[2].

[1]Luigi Pizzardi, nominato da Luigi Carlo Farini "primo sindaco di Bologna libera" (6 aprile 1860 - 29 ottobre 1861) fu senatore del Regno d'Italia. Cfr. *Dizionario dei bolognesi*, a cura di G. Bernabei, Bologna, Santarini, 1989-1990, vol. 2, p. 412; G. Maioli, *Pizzardi Luigi*, in *Dizionario del Risorgimento nazionale. Dalle origini a Roma capitale: fatti e persone*, Milano, Vallardi, 1931-1937, vol. 3, pp. 916-917; A. Albertazzi, *I sindaci di Bologna. Luigi Pizzardi*, in «Strenna storica bolognese», 1989, pp. 17-29; M. Gavelli, *Luigi Pizzardi "primo sindaco di Bologna libera"*, in *Collezionisti a Bologna nell'Ottocento: Vincenzo Valorani e Luigi Pizzardi*, a cura di C. Poppi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1994, pp. 63-66.
[2]Pizzardi, nato a Castelmaggiore il 31 ottobre 1815 e appartenente a una famiglia con ricche proprietà terriere, scelse pittori noti anche a livello nazionale, ma di area felsinea: Carlo Arienti, Alessandro Guardassoni, Giulio Cesare Ferrari, Andrea Besteghi, Gaetano Belvederi, Luigi Busi, Antonio Muzzi e il toscano Antonio Puccinelli. Le opere vennero progettate seguendo il filo della celebrazione delle glorie italiche: dagli uomini illustri del passato, che avevano contribuito alla cultura, alla scienza e alla politica, sino agli artefici "istituzionali" della recentissima unificazione. Nel decennio 1861-'71 vennero così commissionati e realizzati i ritratti di Galileo Galilei, Pier Capponi (risultato disperso nel 1959), Dante Alighieri, Michelangelo Buonarroti e Cristoforo Colombo da una parte, e dall'altra Vittorio Emanuele II e Napoleone III. E ancora: "Vittorio Emanuele II e le annessioni" (anch'esso scomparso 51 anni fa), "Carlo Alberto a Oporto", e, unici contemporanei non di stirpe regale, Camillo Cavour e Marco Minghetti, che fu presidente del Consiglio dei ministri dal marzo 1863 al settembre '64.

La recente mostra a Bologna dal titolo *I dipinti del Salone Risorgimento di Luigi Pizzardi*[3] ha riproposto una parte di queste opere: la sua visita, il trovare uniti in un unico percorso visivo Stemma Sabaudo, Michelangelo Buonarroti e Cavour, mi hanno spronato a ripensare al ruolo di Michelangelo, personaggio nelle opere musicate risorgimentali, diviso tra mito e realtà storica. Partendo dallo Stemma Sabaudo, la mostra bolognese proseguiva con la celebrazione degli italiani illustri del passato e tra questi Michelangelo aveva un posto d'onore per la sua vena politica oltre che artistica. Il presente storico dell'Ottocento risorgimentale, rappresentato in mostra, tra gli altri, dal *Ritratto di Cavour e Marco Minghetti*[4] eseguito da Luigi Busi, celebrava il conte di Cavour tra i protagonisti dell'Unità. Il Buonarroti, propenso per inclinazione e forte volontà alla *parresia*, alla libertà nell'accezione più ampia del termine, figurava in mostra nelle vesti di cittadino e architetto delle fortificazioni fiorentine. Questo profilo interpretativo dell'artista rinascimentale ben emerge dal dipinto che così lo ritrae: *Michelangelo Buonarroti che studia le fortificazioni di San Miniato presso Firenze* eseguito da Antonio Muzzi[5] nel 1867; appare significativo che il pittore, sentendo in particolar modo

[3] *I dipinti del Salone Risorgimento di Luigi Pizzardi*, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo D'Accursio, Sala d'Ercole, 7-23 gennaio 2011, a cura dell'Istituzione Musei Civici del Comune di Bologna e del Museo Civico del Risorgimento, con il contributo di Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna e Fondazione Città Italia. Cfr. *Collezionisti a Bologna nell'Ottocento: Vincenzo Valorani e Luigi Pizzardi*, cit.; C. Collina, *Il genio degli uomini illustri e la celebrazione dell'Unità d'Italia nel Gran Salone Pizzardi*, conferenza giovedì 20 gennaio 2011, in occasione della mostra *I dipinti del Salone Risorgimento di Luigi Pizzardi*, cit.

[4] L. Busi, *Ritratto di Cavour e Minghetti*, 1866, olio su tela, cm 256 x 180, Bologna, Museo Civico del Risorgimento.

[5] *Antonio Muzzi. La fatica della creazione. Bologna, 1815-1894*, catalogo della mostra a cura di M. Faietti, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Sala delle Belle Arti - Sala Clementina, 16 aprile - 1 luglio 1999, in «I quaderni della Pinacoteca Nazionale», Bologna 1999. Antonio Muzzi (1815-1894) nacque a Bologna, studiò e poi insegnò nella locale Accademia di Belle Arti. Fu un abile ritrattista, ma a lui si devono anche alcune pitture murali, come quelle realizzate per l'abitazione dei Malvezzi e Palazzo Facchini. Gli anni più creativi della sua esperienza artistica furono quelli tra il 1846 ed il '48, quando si esercitò nella pittura mettendo a frutto le tecniche e le idee maturate durante il recente soggiorno a San

l'azione della scena da ritrarre, posò egli stesso prima dell'utilizzo del modello, immedesimandosi a tal punto che prima si immortalò fotograficamente e poi si autoritrasse nei panni di Michelangelo[6].

Michelangelo e Cavour, protagonisti del passato e del presente risorgimentale, sono presenti nella dedica de *Le Feste Fiorentine*[7], una *Cantata simbolica* scritta nel 1860 da padre Stefano Fioretti e musicata dal professore pistoiese Teodulo Mabellini[8]. Dedicata a sua Maestà il Re Vit-

Pietroburgo. Alcune delle realizzazioni attribuitegli risentono della sua formazione accademica e restano affossate in una maniera rococò arricchita con spunti neoclassici, mentre altre, soprattutto del genere storico, risultano più originali.

[6]*Michelangelo Buonarroti che studia le fortificazioni di San Miniato presso Firenze*, eseguito da Antonio Muzzi nel 1867, olio su tela, cm 250 x 168, Bologna, Istituzione Galleria d'Arte Moderna, Collezioni Storiche. Nel dipinto Michelangelo è rappresentato mentre progetta le fortificazioni di San Miniato. L'artista è nello studio, ritratto in atteggiamento assorto sui disegni del progetto architettonico. Gli fa da contorno la summa delle sue opere: ai piedi il *Tondo Doni* e i progetti grafici per la cupola di San Pietro e per il *Giudizio Universale*, alle spalle il bassorilievo marmoreo noto come *Tondo Pitti*. Muzzi compose il suo *Michelangelo Buonarroti che studia le fortificazioni di S. Miniato a Firenze*, facendosi fotografare nella posa e negli effetti di luce che poi trasferirà nel quadro. Significativamente la fotografia reca la dicitura «il pittore che sentiva l'azione ha posato prima di far posare il modello», cfr. S. Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. II, Milano, Electa, 1991, pp. 581-601.

[7]S. Fioretti - T. Mabellini, *Le Feste Fiorentine, delle potenze e degli omaggi all'usanza del secolo XIV*, Firenze, coi tipi di Giuseppe Mariani, 1860. Pei solenni onori nazionali, a S. M. il Re Vittorio Emanuele II, eseguita la prima volta a cura del Municipio Fiorentino nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, la mattina del 22 aprile 1860 dalla Società di Mutuo Soccorso fra gli artisti di musica in Firenze. L'alta qualità compositiva della musica del Mabellini risentì dell'influsso della grande tradizione della scuola napoletana rappresentata dal suo maestro Saverio Mercadante. Cfr. E. Donisi, *Le Bande musicali militari*, cit., p. 38.

[8]Il compositore pistoiese Teodulo Mabellini ben esprime il gusto e gli interessi culturali dei musicisti dell'Ottocento risorgimentale. Egli, oltre al *Rolla*, la sua opera più celebre, compose *Michelangelo Buonarroti* – Ode sinfonica su testi di Napoleone Giotti – eseguita nel settembre 1875 sotto la sua direzione al R. Teatro Pagliano di Firenze nella circostanza del centenario michelangiolesco. Nelle sue opere celebrò anche Dante Alighieri, con la cantata *Lo spirito di Dante* eseguita per la solennità del Sesto centenario dantesco nel 1865, e due anni dopo compose, sempre ispirandosi ai versi dell'Alighieri, *Amor che nella mente mi ragiona*, romanza per tenore.

torio Emanuele II, proprio nella dedica introduttiva si palesa in maniera esemplare come nell'immaginario letterario risorgimentale Michelangelo, assieme a Dante, Machiavelli, il capitano Francesco Ferruccio e Galilei rappresentarono quanti prepararono con le lettere, le armi e la civile sapienza il giorno della redenzione storica italiana. Essi, per la libertà e l'indipendenza, patirono l'esilio, la tortura e la morte ed «esultano ora dal cielo a vedere compiuti i loro vaticini e le loro speranze, e mentre scendono in spirito a rendere l'amplesso fraterno a Cavour, Ricasoli, Niccolini, Garibaldi, Farini depongono sul capo all'Emanuele il serto di gloria, intrecciato ai lauri delle loro immortali corone. Per tal modo si collegano le antiche colle moderne generazioni». Il legame con la tradizione che «parola d'uomo e ferro di despota non potranno disciogliер più mai», il ritorno di Poesia e Musica «al loro primitivo splendore sono scuola di morale e civile virtù», che «si associano ai perigli e ai trionfi della Patria», ben esprimono la concezione risorgimentale dell'arte: la celebrazione della continuità col passato illustre per legittimare la storia presente, per stabilire un legame inscindibile e denso di valori morali e civili.

Perché Michelangelo? A suggerircelo, si può ricorrere a una frase di Rainer Maria Rilke in cui Michelangelo è «l'uomo che sempre ritorna quando un'epoca, che sta per finire, riassume ancora una volta il proprio valore. Allora uno ne solleva l'intero peso e lo scaglia nell'abisso del proprio petto»[9]. Questa traduzione del pensiero del poeta Rilke ben configura il desiderio di ogni artista che si trova di fronte alle tragedie dell'umano, portato a riflettere sull'abisso dei pensieri inerenti la vita, e a confrontarsi – quasi fosse una necessità – con Michelangelo Buonarroti, con le sue riflessioni più profonde espresse attraverso le arti figurative, nella sua lunga biografia e nel suo stesso canzoniere. D'altro canto Rilke già sapeva che,

[9]R. M. Rilke, *Il libro d'ore*, I, 29, nella versione di Vittorio Mathieu (*Dio nel «Libro d'ore» di R. M. Rilke*, Firenze, Olschki, 1968); cfr. R. De Maio, *Rinascimento senza toga*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1999, pp. 29, 166.

ad ogni svolta di cultura, Michelangelo è sul crinale: un mistero che genialmente illumina la via[10].

Secondo l'interpretazione dello storico Romeo De Maio, Michelangelo ci appare quale «gigante moderno», quindi è possibile, grazie ad un'analisi dei maggiori testi della cultura europea, ricostruire il filo che lo lega ai più importanti intellettuali dell'era moderna. La sua grandezza sta nell'aver intuito che «l'uomo non ha interesse a vivere se non sa che nel suo destino vi è la libertà», non a caso Immanuel Kant poté sostenere che con Michelangelo nasceva l'uomo moderno[11].

È proprio da questo bisogno di libertà, interpretata in chiave politica, che Michelangelo trova una sua pregnante collocazione nel clima risorgimentale. L'importante influenza del mito di Michelangelo nell'Ottocento è un tema di grande interesse e complessità, che tuttavia fino ad oggi risulta solo parzialmente indagato[12].

Il mitologema che il XIX secolo variamente costruì intorno all'artista si alimentò grazie alla ricorrenza per il quarto centenario della sua nascita che culminò nelle celebrazioni fiorentine del settembre 1875[13] nella Casa

[10]R. De Maio, *Presentazione*, in B. Foglia, *Michelangelo nel Teatro*, in «La Ricerca Umanistica» collana diretta da R. De Maio, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, Vivarium, 2009, pp. 7-9.

[11]A. Zanuttini, *Michelangelo, gigante moderno*, in «La Repubblica», 6 gennaio 1990, p. 4.

[12]S. Corsi, *Michelangelo nell'Ottocento: il centenario del 1875*, Milano, Charta, 1994; cfr. F. Fergonzi – M. M. Lamberti – C. Riopelle, *Rodin e Michelangelo: Michelangelo nell'Ottocento*, Milano, Charta, 1996. Su Michelangelo e l'Ottocento la Casa Buonarroti conserva significative testimonianze e pregevoli oggetti d'arte, ma anche una ricca documentazione che è stata recentemente esaminata e inventariata per benemerita iniziativa dell'Associazione "Amici della Casa Buonarroti".

[13]La Casa Buonarroti partecipò con fervore alle celebrazioni: un busto bronzeo di Michelangelo, opera di Clemente Papi, fu inserito sul portone d'ingresso; lo stemma di famiglia fu posto sull'angolo del palazzo; vennero esposti tutti i disegni michelangioleschi della Collezione della Casa; infine, nel cortile fu collocata la grande aquila in pietra, allora ritenuta d'età romana, che ora campeggia al centro della saletta contigua; ma il progetto più ambizioso, la decorazione a graffito della facciata, non poté essere attuato.

Buonarroti, costituitasi Ente morale nell'aprile del 1859. Il centenario rappresentò una delle prime manifestazioni culturali dell'Italia Unita, ed in quella occasione furono edite circa settanta pubblicazioni. Detto mito si accrebbe del fatto che nei promotori e nei protagonisti del Risorgimento era presente l'idea di far rivivere un passato sentito come importante, che si volle considerare "italiano", cioè a dire un passato italiano *ante litteram* in quanto l'Italia politicamente non esisteva ancora[14]. L'Ottocento ricreò Michelangelo Buonarroti sia sul piano del mito sia su quello della filologia ed entrambi i livelli interpretativi si potenziarono reciprocamente; la bibliografia ottocentesca su Michelangelo è qualcosa di monumentale se si pensa che nel corso del secolo XIX uscirono circa mille titoli a stampa, che rappresentano la metà dei duemiladiciassette schedati tra il 1510 e il 1926, e circa un quarto dei quasi quattromilatrecento titoli presenti nei due volumi fondamentali di bibliografia sul Buonarroti[15].

[14]Questa accezione di Michelangelo, visto come espressione delle radici italiche, è presente nel compositore contemporaneo Sylvano Bussotti il quale – in *Ancora odono i colli*, tratto da *Cinque frammenti all'Italia*, una sorta di rifiorito madrigale amoroso – riprende versi italici attingendo a poeti del passato e del presente, tra cui il Buonarroti. I frammenti michelangioleschi utilizzati sono «La m'arde e lega e temmi e parmi un zucchero» e «Febbre fianchi dolor morbi occhi e denti», cfr. S. Bussotti, *Ancora odono i colli*, *n. 1* da *Cinque frammenti all'Italia*, 1967-68; M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960, pp. 145-146; D. Scholl, *Von den "Grottesken" zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster, Lit Verlag, 2004, p. 370; G. Ricordi, *Sylvano Bussotti: catalogo delle opere*, Milano, Ricordi, 1974; M. Bortolotto, *Fase seconda: Studi sulla nuova musica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 302-303. Massimo Mila notò, nel ricorso a temi e personaggi storici, un «culto per le glorie artistiche del passato, un sincero affetto per il Parnaso patrio e – Bussotti è fiorentino – municipale»; qui Mila si riferiva a *Nottetempo*, ma è certo che un gusto arcaizzante, misto a uno floreale e a uno ironico e dissacrante, costituisce una miscela espressiva agrodolce, severa/libertina, che fa delle opere di Bussotti un *unicum* significativo davvero personalissimo: cfr. R. Cresti, *Il gesto eccentrico di Sylvano Bussotti. Un omaggio critico per i suoi settant'anni*, in www.orfeonellarete.it.

[15]Per la bibliografia michelangiolesca cfr. i due volumi: E. Steinmann – R. Wittkower, *Michelangelo – Bibliographie 1510-1926*, Hildesheim, Georg Olms, 1967 (Leipzig 1927[1]); e L. Dussler, *Michelangelo – Bibliographie 1927-1970*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1974. Nel 1911 Ernst Steinmann partecipò attivamente alle celebrazioni del cinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia, e in quest'occasione lo storico dell'arte tedesco collaborò alla

Nel XIX secolo si guardò al passato illustre, degno di essere ammirato e imitato, per sublimare un presente problematico e deludente; l'orgoglio di sentirsi italiani passò così attraverso il vanto per la produzione artistica nostrana dell'inquieto autunnale Medioevo e del fulgido Rinascimento. Ma questo discorso non può essere fatto *in toto* per un personaggio della levatura di Michelangelo, egli travalica il suo tempo apparendo come la sintesi di tutte le idee sull'umano: è questo il senso del mito michelangiolesco, ecco perché molti pensatori e artisti di ogni epoca, appellando il Maestro *divino*, da sempre l'hanno avuto quale imprescindibile riferimento[16].

I motivi più profondi ed autentici dell'interesse che il Risorgimento nutrì per l'età rinascimentale furono essenzialmente politici[17]. Molti artisti, molti autori di testi letterari, ideologizzarono, pur virtuosamente e costruttivamente, le figure, le opere e i problemi rinascimentali di cui si occuparono.

prima mostra di ritratti michelangioleschi, enumerando con serietà scientifica, soltanto per il Cinquecento, circa cento tra immagini ed incisioni. Sul mito di Michelangelo cfr. E. Battisti, *Michelangelo: fortuna di un mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012; ed anche *Michelangelo: the man and the myth*, catalogo della mostra a cura di P. Ragionieri, tradotto da C. e S. DuPont, New York, Syracuse University Art Galleries, 2008.

[16]Cfr. R. De Maio, *Michelangelo universale miracolo*, in *Rinascimento senza toga*, cit., p. 152: «Rilke ha cercato di capire come mai Ariosto e Vittoria Colonna lo chiamassero divino: dopo Giamblico nessun neoplatonico sarà ritenuto così intensamente divino come Michelangelo. ... Lui rideva quando lo chiamavano 'secondo Iddio' o 'creatore di una nuova natura' ... ma era consapevole che la mano non corrispondeva all'intelletto».

[17]Su questo tema cfr. E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 1978; C. Vasoli, *La tradizione italiana negli studi sul Rinascimento*, in *I filosofi e la genesi della coscienza culturale della «nuova Italia» (1799-1900)*, a cura di L. Malusa, Atti del Convegno di Santa Margherita Ligure, 23-25 ottobre 1995, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1997; F. Tessitore, *L'idea di Rinascimento nella cultura idealistica italiana tra Ottocento e Novecento*, in F. Tessitore, *Nuovi contributi alla storia e alla Teoria dello storicismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 217-246; L. Malusa, *L'idea di tradizione nazionale nella storiografia filosofica italiana dell'Ottocento*, Genova, Tilgher, 1989; M. Ciliberto, *Il Rinascimento. Storia di un dibattito*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

I "padri nobili" dell'Italia Unita proiettarono le loro aspirazioni sull'Italia del Rinascimento che in realtà fu un periodo storico tutt'altro che politicamente aureo, travagliato dalle vicende tragiche delle tiranniche dominazioni straniere e delle soffocate crisi religiose che l'attraversarono[18]. Essi guardarono al passato, di cui si sentivano continuazione ideale, aspirando all'unità del Paese, alla liberazione dall'oppressione straniera, ad una gestione politica di tipo liberale, all'emancipazione dalla Chiesa romana.

In quest'ottica, Giuseppe Mazzini, riferendosi alla «patria di Michelangiolo», individuò nella caduta della Repubblica fiorentina la fine della libertà ma anche i germi della futura lotta risorgimentale[19]:

> La patria di Michelangiolo è caduta, e un'epoca italiana con essa. La libertà di Firenze non era la libertà d'Italia, e nella comune servitù doveano maturarsi i destini comuni a tutta la Penisola in una epoca che sorgerà. Ma quando il popolo che cade è destinato a una seconda vita, la sua caduta dev'anche racchiudere in germe fra le rovine gli auspicii e gli elementi del rinascimento. E tal fu. Il pensiero religioso ed il popolare resero la difesa. Dio e il Popolo: non altro sarà il grido del risorgimento.

È proprio nell'Ottocento, precisamente nel 1841, ad opera dello storico liberale francese Jules Michelet, che si ebbe la definizione storiografica del termine Rinascimento quale epoca culturale e artistica compresa tra Quattrocento e Cinquecento; in precedenza il periodo rinascimentale fu considerato parte integrante del Medioevo. Lo storico e scrittore svizzero Jacob Burckhardt[20] sviluppò pienamente il concetto formulato da Michelet, descrivendo il Rinascimento italiano come un'epoca di rinnovamento

[18]Sul tema cfr. W. K. Ferguson, *Il Rinascimento nella critica storica*, trad. it. di A. Prandi, Bologna, il Mulino, 1969; E. Garin, *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Roma-Bari, Laterza, 1979; inoltre, A. Prandi, *Interpretazioni del Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1971.
[19]G. Mazzini, *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, vol. XXI, Imola, Paolo Galeati, 1913, p. 367.
[20]J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* [ed. orig. *Die Kultur der Renaissance in Italien*], Firenze, Sansoni, 1958; cfr. M. Ghelardi, *La scoperta del Rinascimento. L'"Età di Raffaello" di Jacob Burckhardt*, Torino, Einaudi, 1991.

radicale in tutti i campi dell'agire umano, ma anche quale vetta artistica della società europea giunta alle soglie della propria modernità culturale.

Nonostante la letteratura storica, filosofica e artistica proponesse un'immagine storiografica del passato fondata sulla continuità tra la dignità dell'italico pensiero e l'affermazione degli Stati nazionali, non tutti i pensatori del XIX secolo valutarono positivamente questo raffronto.

Appare significativo che Vincenzo Gioberti vide nel Rinascimento un fondato rinnovamento del paganesimo[21], ed anche Benedetto Croce individuò in questa visione del Rinascimento, età di paganesimo e materialismo «di un'Italia sensuale e gaudente e letterata e rettorica», le cause dello *hiatus* tra Rinascimento e Risorgimento, che spinse gli intellettuali risorgimentali a cercare le radici comuni nel Medioevo e nell'età comunale della Penisola[22].

Croce, che si occupò del *legame del Rinascimento col Risorgimento*, a proposito dell'"Unità", scrisse che «nel Cinquecento, questo pensiero non aveva energia fattiva né soffio d'ispirazione morale». Secondo Croce, il Risorgimento non si sarebbe curato del vero storico ma di tessere «sugli eventi di allora romanzi e drammi e poemi nei quali adombrò i propri ideali». Lo stesso episodio di Firenze «non lasciò culto di memorie, che fosse arra di ritornante libertà nell'avvenire»[23]. Egli, comunque, superando la mitizzazione della causa della perdita della libertà sposata dai risorgimentali, ossia la visione di un Rinascimento come Risorgimento fallito, sostenne la continuità tra le due epoche su altre basi, ossia sull'idea che il Risorgimento avesse ripreso dal Rinascimento il motivo razionale e religioso che l'aveva animato[24].

[21]G. Piaia, *Rinascimento e identità nazionale nella storiografia filosofica italiana e francese del primo Ottocento*, in *Filosofia e Storiografia, Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, a cura di F. Rizzo, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2005, pp. 372.

[22]B. Croce, *La crisi italiana del Cinquecento e il legame del Rinascimento col Risorgimento*, in «La Critica», Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce, 37, 1939, pp. 402-411; ristampato in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, I, pp. 1-16; D. Balestracci, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2015.

[23]Ibid. pp. 401-403.

[24]Ibid., p. 411.

Michelangelo, personaggio storico, precursore ideale del Risorgimento, in quest'epoca poté quindi essere considerato come eccezione positiva, per il suo patriottismo e per le sue virtù etiche, rispetto a un Rinascimento spesso censurato per la mancanza di qualità morali e politiche[25].

Un altro mito, caro al Risorgimento, che riguardò Michelangelo, fu quello della sua affinità con Dante Alighieri. Michelangelo fu un dantista profondo[26] e sia lui che Dante ebbero in sorte l'esilio[27]. Perciò, in tutti i Risorgimenti europei, i due "esuli" rappresentarono un simbolo di grande efficacia sia per i poeti sia per i patrioti. Michelangelo stesso considerò Dante il «maggiore uomo» mai venuto al mondo[28]. Per Michelangelo, Dante, oltre ad essere poeta divino, fu maestro, esempio morale e di dottrina filosofico-religiosa. Questo aspetto non va disgiunto da quello estetico ma anche da quello politico che riguardò il Michelangelo cittadino di Firenze.

Nella società ottocentesca e nella sua successiva tradizione storiografica Dante e Michelangelo furono associati con l'effetto di potenziare a vi-

[25]Sul mito del Rinascimento nell'Ottocento e, in particolare, sulla ricostruzione desanctisiana di un'identità politica italiana in dialogo costante con la civiltà europea moderna il cui archetipo, costituito dalle crisi e dalle ambivalenze delle contraddizioni del mondo moderno, era riconosciuto da Francesco De Sanctis nel Rinascimento, quale esempio e memoria delle vicende tragiche e complesse della civiltà occidentale, cfr. G. M. Barbuto, *Ambivalenze del moderno. De Sanctis e le tradizioni politiche italiane*, Napoli, Liguori Editore, 2000.

[26]Michelangelo ebbe l'opportunità di frequentare, alla corte medicea, oltre al Magnifico, il Poliziano e il Landino, tutti studiosi di poesia volgare del Duecento e del Trecento. Nutrì, inoltre, un culto appassionato per Dante e Petrarca: cfr. G. Spini, *Politicità di Michelangelo*, in «Rivista Storica Italiana», 76, 1964, riedito in G. Spini, *Michelangelo politico*, in *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino*, Milano, Edizioni Unicopli, 1999, pp. 20-21.

[27]«Fuss'io pur lui! C'a tal fortuna nato, / per l'aspro esilio suo, co' la virtute, / dare' del mondo il più felice stato»: cfr. Buonarroti, *Rime* cit., n. 248.

[28]«Fra mille altre ragion sol ha quest'una: / se par non ebbe il suo exilio indegno, / simil uom né maggior non nacque mai»: cfr. M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1960, n. 250; inoltre R. De Maio, *Michelangelo universale miracolo*, cit., p. 153.

cenda i loro miti; i tratti comuni che entrambi evidenziarono furono: il comune pessimismo, i gesti di ribellione, ma soprattutto l'eticità dei comportamenti[29].

Nel '22 era stato Ugo Foscolo a diffondere per primo il mito delle *Rime* michelangiolesche nell'Ottocento, asserendo che gli italiani «non hanno mai penetrato il reale carattere dei suoi versi»; e anche se Foscolo, in un primo tempo, trovò che i versi del Buonarroti fossero meno musicali e stilisticamente inferiori a quelli di Dante, pochi anni dopo, nel '26 cambiò totalmente idea: Dante e Michelangelo erano alla pari nell'arte poetica, «Non mai due anime concordarono in tanta perfetta armonia». Ciò permise una corrispondenza stretta tra la lettura delle *Rime* e la biografia del Buonarroti[30], che favorì il suo processo di mitizzazione soprattutto per quanto riguarda il tema, comune a Dante, della lotta per la libertà, carico di simboli nazionalistici tali che per l'intellettuale ottocentesco costituirono l'*humus* ideale dei propri ideali politici.

Sulla grandezza morale di Dante e Michelangelo si espressero in modo esemplare Vincenzo Gioberti[31], che attribuì loro rispettivamente la nascita della poesia e dell'arte e che «senza l'Alighieri non avremmo avuto Michelangelo» alle cui opere «sarebbe mancata qualcosa alla loro perfezione», ed anche il mazziniano Aurelio Saffi, intuendo che «la loro intrinseca essenza è la stessa, una l'ispirazione, una la verità, da cui emanano»[32].

Bisogna distinguere il mito di Michelangelo dalla verità storica, puntualizzando il reale aspetto politico di Michelangelo quale si evince non dalla letteratura mitogena ma da fonti storiche primarie quali le biogra-

[29]Cfr. E. Battisti, *Michelangelo: fortuna di un mito*, cit; *Dante nel Risorgimento*, (a cura di) A. Cottignoli, Ravenna, Longo, 2012.

[30]I paragoni tra poesia e scultura divennero frequenti, creando corrispondenze ma anche una certa coincidenza tra l'immagine poetica e quella artistica, «Scolpiva anche scrivendo, e questo sonetto pare appunto un marmo appena sbozzato, cui manchi la pulitura, ma nel quale è già potente la vita», cfr. E. Battisti, *Michelangelo: fortuna di un mito*, cit.; U. Foscolo, *Storia del sonetto italiano*, Messina, Zenatti, 1896, pp. 59-60.

[31]V. Gioberti, *Del Bello*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1846, II edizione.

[32]A. Saffi, *Michelangelo e la missione dell'arte*, Firenze, R. Bemporad, 1909, p. 6.

fie di Giorgio Vasari e di Ascanio Condivi[33], dal suo epistolario e le *Rime*[34], dai *Dialoghi* di Donato Giannotti e da quelli di Francisco de Hollanda[35], oltre che dalla successiva e copiosa quantità di studi critici basati sui documenti michelangioleschi[36].

Michelangelo non fu uomo politico ma, nel corso della sua lunga vita, fu sempre fedele alle sue idee libertarie e repubblicane. Lo studioso americano di letterature comparate Robert John Clements, in un suo fortunato libro[37], gli attribuì un carattere rivoluzionario da un punto di vista estetico ma non politico. È indubbio che Michelangelo fu un artista innovativo e che la sua presenza politica fu solo un episodio marginale nella storia fiorentina del Cinquecento. Ma più che politico Michelangelo fu animato da un sentimento politico[38] in stretta consonanza con i suoi ideali di un'arte ispirata a ineludibili principi etici. Fu uomo di corte ma mantenne una propria irrinunciabile autonomia; tutte le contraddizioni del suo vivere si risolsero nella sua dirittura morale e nell'aderenza della sua arte a questa[39].

Il mito, quale simbolo di verità etico-filosofiche, si celava già nelle prime sculture michelangiolesche attraverso le quali il Maestro espresse in

[33]Cfr. G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazione del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, Napoli-Milano, Ricciardi, 1962, voll. I-V; A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di P. D'Ancona, Milano, Cogliati, 1928 [ed. orig. Roma 1553].
[34]Cfr. M. Buonarroti, *Il Carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di G. Poggi a cura di P. Barocchi – R. Ristori, 5 voll., Firenze, Sansoni ed. S.P.E.S., 1965-1983; M. Buonarroti, *Rime*, cit.
[35]Cfr. D. Giannotti, *Dialoghi*, a cura di D. Redig de Campos, Firenze, Sansoni, 1939; F. de Hollanda, *I dialoghi michelangioleschi di Francisco d'Olanda*, traduzione dal portoghese a cura di A. M. Bessone Aurelj, Roma, Maglione e Strini, 1926.
[36]Cfr. E. Steinmann - R. Wittkower, *Michelangelo – Bibliographie 1510 -1926*, cit.; L. Dussler, *Michelangelo – Bibliographie 1927-1970*, cit.
[37]R. J. Clements, *Michelangelo - I. Le idee sull'arte*, trad. it. di E. Battisti, Milano, Il Saggiatore, 1964 [ed. orig. americana 1961].
[38]G. Viccaro, *Il sentimento politico di Michelangelo*, Arezzo, Tip. Badiali, 1966.
[39]E. Battisti, *Il divino ribelle*, in *Michelangelo*, I Classici dell'Arte n. 26, Milano, Rizzoli-Skira, 2004, pp. 7-21.

quest'"arte del levare" i suoi ideali libertari e repubblicani: l'*Ercole*, simbolo di eroica vita attiva, liberatore degli uomini dalla bruta violenza; *Procolo*, "eroe popolano", prefigurando l'atteggiamento del *David* rivelava già la «fiera volontà d'azione»[40]; il *David*, che, riprendendo la concezione dell'eroe nudo, stabilì un «prototipo morale e fisico che doveva ispirare i cittadini alla difesa della repubblica»[41]. Lo stesso cartone della *Battaglia di Càscina*, ora purtroppo perduto, è stato considerato espressione dell'esaltazione delle «virtù civiche del cittadino guerriero»[42]. Il significato allegorico di tutte queste opere doveva apparire con chiarezza agli occhi dei contemporanei dell'artista. Il *Bruto* uccisore del tiranno, del 1539, opera della maturità, è da porsi in relazione con l'uccisione di Alessandro de' Medici da parte del cugino Lorenzino: il Clements la definisce «la più palesemente connessa a intenti politici»[43], anche se il Vasari nella sua *Vita di Michelangelo*[44] si guardò bene dall'affermare che il busto avesse riferimenti politici e che addirittura i committenti fossero antimedicei[45].

[40]A. Bertini, *Michelangelo fino alla Sistina*, Genova, Caula, 1983.

[41]C. De Tolnay, *Michelangelo a Firenze*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi, Firenze-Roma, 1964*, Comitato nazionale per le onoranze a Michelangiolo nel IV centenario della morte, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 3-22.

[42]C. De Tolnay, *Michelangelo a Firenze*, cit.

[43]R. J. Clements, *Michelangelo*, cit., p. 155.

[44]Cfr. G. Vasari, *La vita di Michelangelo*, cit., pp. 1792-1794.

[45]Differentemente dal Vasari, di cui comprendiamo le ragioni della prudenza, il musicista tedesco Richard Wagner, lettore del *Giulio Cesare* di William Shakespeare e della *Vita di Bruto* di Plutarco, ben comprese i riferimenti politici del busto di Michelangelo, e uno studioso del Buonarroti, Eugène Guillaume, paragonò il busto del Bruto michelangiolesco al tribuno Rienzi (Cola di Rienzo, in romanesco Cola de Rienzi), cui Wagner dedicò una sua opera *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (1842). La fonte wagneriana fu il celebre romanzo storico *Rienzi, the Last of the Roman Tribuns*, scritto nel 1835 dall'inglese Edward Bulwer-Lytton: cfr. E. Cocco, *Wagner e Michelangelo*, Napoli, Loffredo Editore, 2000, pp. 134-135. Cola di Rienzo, costituì uno dei numerosi riferimenti storici presi a sostegno degli ideali risorgimentali, a lui dedicò il suo ultimo lavoro Francesco Benedetti, poeta e drammaturgo di simpatie carbonare, prima di togliersi la vita nel 1821 per sfuggire all'arresto. Rispettivamente al 1848 e al 1874 risalgono il *Cola di Rienzo, ultimo dei tribuni* di Piero Giacometti e *Cola di Rienzo* di Pietro Cossa. Anche il giovane Verdi lo

In linea col Clements, lo storico Giorgio Spini, nel suo illuminante saggio su Michelangelo politico[46], approfondisce questo aspetto e rivela che per comprendere e contestualizzare le idee politiche di Michelangelo bisogna considerare soprattutto le sue origini familiari[47], il casato, da cui l'artista derivò il suo patriottismo fiorentino: i Buonarroti erano da generazioni "cittadini" di Firenze e la loro partecipazione alla gestione della cosa pubblica era una tradizione consolidata.

Questo sentirsi cittadino di Firenze lo portò ad una fiera consapevolezza della dignità dei diritti, quanto ad un etico comportamento dei doveri, e ad un forte senso di responsabilità per la casata di cui faceva parte; esso fu la base della sua visione etico-religiosa e costituì anche il fondamento della sua *Weltanschauung*, quindi questa civica dirittura morale fu determinante rispetto alla sua esistenza e alla determinazione della sua sovrumana personalità[48]. La novità del Buonarroti risiede nella fusione che attuò in se stesso del ruolo di "cittadino" e della natura ispirata dell'"artista": lo storico dell'arte Charles De Tolnay disse che non vi sono stati al-

prese in considerazione ma non realizzò il progetto. Verdi stesso, in una lettera a Vincenzo Luccardi scritta a Parigi in data 17 febbraio 1848, dice: «in questi ultimi giorni ho scritto a Cammarano di trattarmi uno di questi sogetti Cola da Rienzo, o Nicolò da Lapi. Se posso ottenere uno di questi sogetti non ho paura d'affrontare una volta ancora l'ira de' Napoletani»: cfr. E. Faustini-Fasini, *Una lettera di Giuseppe Verdi*, in «Le cronache musicali», Roma, II/4, 1 febbraio 1901, pp. 35-36; G. Rampone, *Melodramma e Risorgimento*, catalogo della mostra, 26 aprile - 26 maggio 2011, Biblioteca della Regione Piemonte, Torino, F.lli Scaravaglio & C., 2011, p. 41. Il fiorentino Sylvano Bussotti, compositore contemporaneo che più volte nella sua opera si è accostato a Michelangelo e ai suoi tempi, ha composto un'opera ispirata all'omonimo dramma di Alfred de Musset dal titolo *Lorenzaccio*. Cfr. G. Ricordi, *Sylvano Bussotti*, cit.

[46]Cfr. G. Spini, *Michelangelo politico*, cit., pp. 7-55.

[47]La famiglia di Michelangelo era legata a tradizioni politiche di tipo oligarchico radicate nel passato comunale fiorentino, e la sua decadenza era avvenuta con l'ascesa al potere dei Medici; il Buonarroti, nella difesa e nella protezione del casato, è consapevole di appartenere ad un *ethos* collettivo, un complesso di tradizioni, di comportamenti, di giudizi morali, quelli del suo ambiente d'origine. Cfr. G. Spini, *Michelangelo politico*, cit., pp. 11-13.

[48]Cfr. G. Spini, *Michelangelo politico*, cit., p. 9.

tri artisti, a quei tempi, che abbiano dimostrato un tale patriottismo cittadino.

Ma se tale retaggio familiare ci illumina sulla natura del patriottismo fiorentino del Buonarroti, c'è una certa oscurità, un'ambiguità riguardo al comportamento politico di Michelangelo, che non si modificò col passare degli anni; essa si potrebbe giustificare col fatto che Michelangelo, pur essendo in contatto con ambienti antimedicei e condividendo le loro critiche al regime pallesco, aveva timore di ritorsioni contro i familiari o d'incorrere in rappresaglie per se stesso e i propri beni, perciò nei rapporti coi Medici usò sempre massima prudenza e perfino seppe adeguarsi all'etichetta.

Il teatro risorgimentale rappresenta un contributo importante alla diffusione del mito del Buonarroti. Nell'Ottocento europeo nascono in assoluto i primi drammi su Michelangelo, ed in Italia il *divin* artista è visto principalmente quale ideale precursore del Risorgimento: egli è descritto al servizio della patria, impegnato a difendere Firenze e la sua libertà dalla minaccia straniera. Gli stessi testi teatrali ad episodi sul Michelangelo patriottico e libertario s'arricchiscono, talvolta, di scene che illustrano la sua personalità artistica e il carattere, pur burbero ma di buon cuore. Si aggiunga che la citazione di aneddoti, ereditati dalle note fonti biografiche del Condivi e del Vasari, incrementa il suo mito di nuovi significati; così al Michelangelo *divino*, nella duplice accezione di ispirato da Dio e creatore di un'arte che supera la natura, si aggiunge una nuova virtù: egli diviene un nuovo simbolo, quello di vero patriota.

La produzione teatrale non tiene però conto del Michelangelo poeta, se non in qualche riferimento marginale; eppure come abbiamo detto in precedenza, da Foscolo in poi le *Rime* michelangiolesche furono apprezzate e diffuse durante tutto l'Ottocento. La ricerca condotta sui testi teatrali del periodo ci porta ad affermare che nel teatro italiano su Michelangelo non ci sono testi di Michelangelo, detto teatro è tutto incentrato dunque su un Michelangelo personaggio da leggere prevalentemente in chiave politica, patriottica, in chiave artistica come sommo scultore, ma non come notevole poeta quale fu anche il Buonarroti.

In Italia, il teatro musicale su Michelangelo prende il via negli anni quaranta dell'Ottocento: vi sono due filoni, entrambi aperti ad una chiara prospettiva politica; essi fanno capo a due differenti fonti letterarie: il testo di Charles Lafont *Michelangelo e Rolla*[49] e *L'Assedio di Firenze* di Francesco Domenico Guerrazzi[50].

Il testo di Lafont[51] propone un Michelangelo convenzionale, la visione stereotipata di un artista privo della tragicità che animò il suo essere reale; esso quindi, come tutte le opere letterarie, ci appare incline alla categoria del verosimile, non ponendosi il problema filologico di un Michelangelo storicamente attendibile. Il Buonarroti è qui animato da un amor patrio che supera quella che fu la visione fiorentina e repubblicana del suo patriottismo reale, ed afferma che gli italiani dovrebbero unirsi in un'unica nazione. Il suo atteggiamento nei confronti del giovane Rolla è descritto come saggio e paterno, ed anche se con altri il suo fare è burbero, con Rolla egli si comporta in modo generoso e comprensivo: l'appella il «Raffaello scultore», cosa possibile solo nella finzione letteraria. Gli altri elementi presenti che caratterizzano Michelangelo, più vicini alla tradizione interpretativa del maestro, sono: la sua frugalità nelle abitudini, l'indipendenza del suo spirito, la sua estesa fama. È forse proprio la fama uno dei motivi della presenza di Michelangelo nel romanzo; cionondimeno

[49]C. Lafont, *Michelangelo e Rolla*, trad. it. di G. Calvi, Napoli, F. Rossi-Romano 1853. La prima del capolavoro di Lafont fu tenuta a Parigi nel 1837; dopo qualche mese fu rappresentato a Milano col titolo *Michelangelo e Rolla* ed ottenne un enorme successo. Cfr. B. Foglia, *Michelangelo nel Teatro*, cit., pp. 33-35.

[50]Anselmo Gualandi (pseudonimo di F. D. Guerrazzi), *L'Assedio di Firenze*, Parigi, Baudry, 1836.

[51]Il dramma di Lafont, *Michelangelo e Rolla*, narra la seguente vicenda: il granduca Cosimo indisse un concorso per la migliore scultura di Santa Cecilia, mettendo in premio il coronamento pubblico col Lauro d'oro. Il genovese Luigi Rolla, prototipo dell'artista romantico, povero e giovane, scolpì una statua dalle sembianze della bella Eleonora Costa, di cui era innamorato. Ella era figlia di un senatore e promessa sposa al marchese Appiani. Il Rolla vinse la gara con il suo capolavoro, ritoccato da Michelangelo, ma morì prima di poter godere della corona d'alloro e sposare la sua fascinosa amata.

il Buonarroti, non essendo il protagonista principale in nessuno dei testi teatrali, è descritto comunque in modo sommario e stereotipato[52].

Il "capolavoro sconosciuto[53]" di Lafont divenne modello per molti librettisti italiani; sembra un paradosso, ma il dramma francese trovò ampia fama soprattutto in Italia, attraverso la sua trascrizione in italiano messa in musica dai seguenti musicisti:

Teodulo Mabellini, *Rolla*, 1840, con il libretto di Giorgio Giachetti.
Salvatore Sarmiento, *Rolla*, 1841, con il libretto di Francesco Rubino.
Federico Ricci, *Luigi Rolla*, 1841, con il libretto di Salvatore Cammarano.
Temistocle Solera, *Genio e sventura*, 1843, con il libretto di Temistocle Solera.
Cipriano Pontoglio e Leopoldo Angeli, *Rolla*, 1876, balletto, coreografia di Luigi Manzotti.

Ispirati alla medesima fonte letteraria, e quasi simili nel tratteggiare il personaggio di Michelangelo, questi libretti possono essere trattati in un discorso unico, scorgendone le molte similitudini e qualche differenza. Ma il melodramma, rispetto alla fonte letteraria, ha nella sua natura una maggiore possibilità di successo dovuta alla sua intrinseca dinamicità, che il testo più breve e rimato, la musica, l'azione scenica, contribuiscono a caratterizzare in termini di maggiore comunicazione, piacevolezza e fruibilità. Cerchiamo ora di capire come si delinea il personaggio Michelangelo attraverso questi testi operistici.

Michelangelo «di Fiorenza onor più bello»[54] appare da sùbito quale figura idealizzata, nel libretto di Giachetti , già dalla prima scena; Rolla, sognando, esclama: «Buonarroti!», e il coro risponde: «Ei sogna», e deridendolo afferma che egli del Buonarroti ha solo gli attrezzi, «lo scarpello

[52]Cfr. B. Foglia, *Michelangelo nel Teatro*, cit., p. 35.
[53]*Il capolavoro sconosciuto*, dramma di Carlo Lafont, prima versione italiana di Gottardo Calvi, con alcune riflessioni dello stesso, Milano, vedova di A. F. Stella e Giac. figlio, 1838.
[54]F. Rubino, *Rolla*, musica di S. Sarmiento, Napoli, Tipografia Flautina, 1841, p. 9.

e il mazzuolo»[55]. In seguito, il Rolla riconoscendo la mano di Michelangelo in quella che ha sistemato il braccio della sua statua, non resiste, e, palesando sulla scena la propria forte emozione, l'esprime col canto; egli interpreta in maniera ideale la figura del Buonarroti, il quale trasforma in sacro ciò che è terreno, per cui il "tetto" diviene "tempio", come dimostrano i seguenti versi[56]:

Ei si degnò rivolgere
All'opra mia lo sguardo!
Ah! Non poss'io resistere
Al foco immenso ond'ardo...
Or questo tetto è un tempio,
Ora poss'io morir.

Nell'analoga scena del libretto di Cammarano (anche qui il tetto diviene tempio), troviamo il Rolla che, preso da grandissima emozione nello stare di fronte al Maestro, esclama piangendo[57]:

[55]G. Giachetti , *Rolla*, musica di T. Mabellini, Torino, Fratelli Favale, 1840, p. 8. Il successo del *Rolla* di Mabellini è testimoniato da una folta serie di trascrizioni dell'opera o di sue parti per vari organici. La più importante è quella del compositore Carl Czerny – allievo di Beethoven –, che nel 1841 compose le *Quatre fantaisies brillantes sur les motifs de l'opéra Rolla de M. T. Mabellini* Op. 637 per pianoforte edite a Milano presso Giovanni Ricordi. Ma a tal proposito basti ricordare il *Rolla* del Maestro Teodulo Mabellini ridotta per pianoforte dall'autore ed edita a Milano presso Giovanni Ricordi nel 1841; il *Rolla* del Maestro Teodulo Mabellini ridotta per pianoforte a quattro mani dall'autore e dal Maestro Luigi Truzzi edita a Milano presso Giovanni Ricordi sempre nel 1841; a queste si aggiungano le *Reminiscenze dell'opera Rolla del maestro Mabellini: Due rondini per pianoforte e violoncello* composti da Pietro Tonassi editi a Milano presso Giovanni Ricordi, nel 1841; ed infine i *Dodici pezzi dell'opera Rolla* del Maestro Teodulo Mabellini ridotti per pianoforte e violino da Pietro Tonassi, editi a Milano presso Giovanni Ricordi nel 1842, di questi ultimi poi esiste anche una trascrizione fatta dagli stessi autori nella versione per flauto e pianoforte.
[56]G. Giachetti , *Rolla*, cit., p. 30.
[57]S. Cammarano, *Luigi Rolla*, musica di F. Ricci, Milano, G. Ricordi, 1847, p. 19.

Ricovrò dall'arte il Dio
Nel mio tetto! Il tetto mio
Ora è tempio! E che mi disse?
Mi chiamò fratel! Fratello!.

Nel *Rolla* di Giachetti , Michelangelo aveva visto la statua scolpita dal Rolla e ne aveva riconosciuto il talento; siamo al culmine del primo Atto, e nella quinta scena inizia un *terzetto* nel quale la parte di Michelangelo ha i seguenti versi, che sono di chiara ispirazione romantica nel ricordare l'Italia, il genio, la gloria[58]:

Qual portento! Oh Italia, Italia,
Ecco un genio che ti onora!
Ecco un uom che la tua gloria
Renderà più chiara ancora!
Ecco un'opra che de' secoli
L'onta mai non temerà!.

Michelangelo è consapevole della sua posizione, dell'autorevolezza di cui gode, del suo essere un artista fuori dal comune, *super partes*, *divino*; a Stefano, preoccupato perché pensava che il Buonarroti stesse rovinando con i colpi di scalpello la statuaria Saffo – scultura già realizzata da suo fratello Luigi – Michelangelo così risponde[59]:

Memoria eterna
Ei serberà di questi
Tre soli colpi miei.

Precisiamo che i colpi necessari a sistemare la statua variano di numero tra le opere considerate: tre colpi nei versi su citati del Cammarano; due

[58]G. Giachetti , *Rolla*, cit., p. 17.
[59]S. Cammarano, *Luigi Rolla*, cit., p. 18.

in quello di Giachetti [60]: «intanto il vizio in due colpi io toglierò»; ed uno solo nel libretto di Solera[61]: «un tocco solo, e più non è». Solera, utilizzando il termine tocco, ci sembra più fine nell'esprimere la magia di un'arte ispirata, ma il concetto non muta: è il tocco del sommo artista a fare la differenza ed esso è immediatamente riconoscibile agli occhi di tutti i protagonisti.

Michelangelo, scultore famoso, artista perfetto ma anche dotato di prodigiose doti umane, *deus ex machina* della vicenda, è qui quasi "sommo giudice", proprio come appare nella competizione tra gli scultori:

> Giudice solo,
> Michelangiol, darà l'eccelso onore
> Di incoronar ei stesso il vincitore[62].

Nel libretto di Cammarano[63], all'apparizione in scena di Maestro Michele (Michelangelo) gli artisti si arrestano taciturni e riverenti: al suo passaggio si inchinano profondamente e un banditore annuncia:

> L'insigne Buonarotti
> Tra i giudici avrà loco.

Nel testo di Giachetti [64], un episodio ci ricorda l'eticità del Buonarroti e il suo senso reale della giustizia che in questo caso è riferito all'arte. Il Coro e Rolla si riferiscono a Michelangelo, giudice delle sculture in gara, con tali parole: «quale crudel rigore!», ma il Maestro dall'alto della sua autorevolezza replica: «Giustizia e non rigor», accennando con la mano ai difetti.

[60]G. Giachetti , *Rolla*, cit., p. 18.
[61]T. Solera, *Genio e sventura*, musica di Temistocle Solera, Padova, Penada, 1843, p. 19.
[62]F. Rubino, *Rolla*, cit., p. 9.
[63]S. Cammarano, *Luigi Rolla*, cit., pp. 8-9, 14.
[64]G. Giachetti , *Rolla*, cit., p. 22.

La severità di giudizio del Buonarroti contrasta con l'atteggiamento saggio e paterno che adotta nei confronti del Rolla: «Quest'umile oppresso io difendo!»[65].

Michelangelo, quasi *deus ex machina*, capace di intervenire nella vicenda a favore dell'amore dei protagonisti, è così invocato da Stefano, fratello di Luigi Rolla: «Ah! il tutto / A raccontar si voli a Michelangelo, / Egli può molto, ancora io non dispero»[66]. Anche nel testo di Cammarano, solo Michelangelo ha l'autorevolezza di risolvere la situazione nei momenti cruciali della vicenda e di poter fronteggiare il gran Duca.

Ci troviamo di fronte ad una visione dell'artista fortemente idealizzata che non tiene conto della dimensione umana del vero personaggio storico. In tutti questi libretti l'umanità del personaggio Michelangelo, che, come ho in precedenza ribadito, è sublimata, potrebbe essere rintracciata nell'errore, nello sbagliare la previsione riguardo la vita e l'amore di Rolla, nel non riuscire a far andare le cose come egli vorrebbe andassero. Nel pieno fervore della conclusione del secondo Atto dell'opera del Solera, il Buonarroti, rivolgendosi all'Appiani – che solo in quest'opera vuole uccidere il Rolla –, è fiducioso in Dio che ha serbato Rolla *alla gloria di sua terra*[67]:

Oh quel Dio che l'ha serbato
Alla gloria di sua terra,
Credi forse, o scellerato,
Che doman nol' salverà!
Tu cadrai nell'empia guerra,
Ei più grande sorgerà.

Ma le cose non andranno così, per cui questo errore di valutazione, l'impossibilità di intervenire quasi *deus ex machina* sul destino dell'uomo, ci restituiscono un Michelangelo più umano, più vicino alla realtà storica.

[65]T. Solera, *Genio e sventura*, cit., p. 13.
[66]G. Giachetti , *Rolla*, cit., p. 34 (Atto secondo, scena VIII).
[67]T. Solera, *Genio e sventura*, cit., p. 25.

A tal proposito appare significativo citare un verso dello stesso Michelangelo, «Assai acquista chi perdendo impara»[68], e collegarlo all'episodio presente nel testo di Giachetti [69], in cui Stefano Rolla, rivolto a Michelangelo che avrebbe commesso l'errore di scambiare per antica una statuina, ridendo dice: «i pasticci prendete per gotici lavori», e subito l'Appiani replica: «Mio caro Buonarroti, il vostro sbaglio è davvero imperdonabile», ma questa visione di Michelangelo appare senza dubbio fuori luogo se confrontata con la levatura del personaggio narrato nelle altre parti del testo, e tanto più con la figura storica di Michelangelo – autore anche di clamorose false sculture antiche – e con gli aneddoti fioriti intorno a lui.

Attingono alla leggenda risorgimentale, e non alla storia reale, i versi in cui Michelangelo per lodare l'arte di Rolla lo paragona a Raffaello; essi fanno parte di una tradizione storicamente poco attendibile. Basti pensare, ad onor del vero storico, che nel Settecento la causa che aveva impedito il formarsi di un teatro intorno al Buonarroti era stata proprio la diatriba tra gli ammiratori di Michelangelo e quelli dell'insuperabile – e altrettanto divino – Raffaello. L'eco di tali contrasti si ritrova nel teatro tedesco di primo Ottocento, che ben esprime queste posizioni quale frutto di due opposte tendenze artistiche[70].

Si confrontino i due esempi che seguono, rispettivamente tratti dai libretti di Cammarano e Solera:

O Rolla,
In te , della scultura
Avrà l'Italia un Raffaello[71]

[68]M. Buonarroti, *Rime*, cit., n. 116, v. 13
[69]G. Giachetti , *Rolla*, cit., p. 16.
[70]R. De Maio, *Presentazione*, cit., p. 7.
[71]S. Cammarano, *Luigi Rolla*, cit., p. 17.

Quai memorie mi desti nel petto!
Tu del grande d'Urbino hai l'aspetto
Che rifulse qual lampo e sparì[72].

A proposito del verso «Quai memorie mi desti nel petto!», notiamo l'analogia con il verso «Le memorie nel petto raccendi» tratto dal testo del *Nabucco*, che, l'anno prima, 1842, Solera aveva composto per Giuseppe Verdi.

Nel testo di Cammarano, a pagina 33, è presente un altro anacronismo: la presenza degli alunni di Michelangelo che come è risaputo non ebbe allievi diretti, cioè non creò una sua scuola.

Al culmine della vicenda[73], Rolla, nel delirio per aver distrutto la statua, invoca sia l'amata Eleonora sia Michelangelo: «Eleonora! Michelangelo! / Dolci nomi! Oh! a me venite / Ch'io v'abbracci», e così pure quando morente reca loro l'ultimo saluto: «M'abbracciate ... addio! Vi lascio ...», dimostrando così parità tra la forza dell'Amore per la donna amata e l'amore altrettanto sacro per l'Arte e il grande artista, il quale nell'opera rappresenta anche l'amor patrio. Dunque ci troviamo di fronte all'amore privato, l'amore per l'arte e l'amor patrio: il primo espresso nella figura di Eleonora, e gli altri due in quella di Michelangelo; essi si contendono la scena finale.

A mio parere, Michelangelo, da personaggio secondario, assume poi, nel finale di questi melodrammi, un ruolo di prestigio e maggior protagonismo: nel libretto di Giachetti , il protagonista Rolla, in punto di morte, invoca Eleonora e Michelangelo, ma è solo Michelangelo assieme al Coro a rispondere e ad imporsi autorevolmente sulla scena, concludendo l'opera coi seguenti versi:

Questo è il lauro di Virgilio ...
Una tomba ombreggerà[74].

[72]T. Solera, *Genio e sventura*, cit., p. 15.
[73]G. Giachetti , *Rolla*, cit., pp. 37-38.
[74]Ibid, p. 38.

Anche nel testo di Cammarano è sempre Michelangelo ad avere un ruolo di spicco nel finale; gli affetti privati di Rolla, dopo il duetto con Eleonora, cadono in secondo piano rispetto all'importanza della cerimonia dell'investitura artistica e alla sacralità di una vita che si spegne. Nella Scena ultima, Michelangelo «prende la corona, ed è per cingere la fronte di Rolla, ma egli ricade estinto»; allora il Buonarroti, «abbassando la mano che tiene il serto ed in tuono di profondo cordoglio» resta in silenzio di fronte alla morte, lasciando commentare agli altri protagonisti: «la sua tomba fregerà»[75].

Quest'interpretazione di Michelangelo, colto in silenzio di fronte al mistero della morte, è in linea con la sua reale personalità storica: Michelangelo nelle *Rime* così come nelle opere artistiche si era confrontato da sempre col tema della morte, esplorandone l'enigma escatologico in modo etico, con pudore evangelico. L'atteggiamento del Buonarroti verso la morte fu ben compreso dal pittore ottocentesco Francesco Jacovacci[76], che, nel suo dipinto *Michelangelo davanti alla salma di Vittoria Colonna*, ritrasse l'artista affranto dal dolore per la perdita della carissima amica eppur nel gesto di baciarle pudicamente la mano, in religioso silenzio. Come disse Primo Levi, questo soggetto «esce direttamente dal testo del Condivi»: Jacovacci, aldilà del fatto che il dipinto costituisse, nel panorama ottocentesco, un qua-

[75]S. Cammarano, *Luigi Rolla*, cit., p. 35. È interessante notare che Giuseppina Strepponi interpretò Eleonora, nell'allestimento del 1841 del *Rolla* di Cammarano e Ricci, ed il cast comprendeva quel tenore di straordinaria bravura che fu Napoleone Moriani, soprannominato «*il tenore della bella morte*». Col Moriani la Strepponi ebbe un'intima relazione e due figli illegittimi, sconvolgendo il mondo teatrale e la morale del tempo. Forse da questa interpretazione ella derivò l'amore e l'interesse per Michelangelo Buonarroti che poi seppe, pochi anni dopo, condividere con Verdi. Similmente era avvenuto tra Cosima Liszt ed il marito Richard Wagner: la passione e l'ammirazione per il Divino Michelangelo – più volte testimoniata nei carteggi di Cosima e del marito ed oggetto di discussione e confronto tra loro coniugi – ella la derivò da suo padre Franz Liszt, il quale, sia nelle sue opere musicali quanto nelle lettere private, più volte ripensò all'artista rinascimentale citandone gli aneddoti ed i pensieri.

[76]C. Brook, *Jacovacci Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004.

dro storico o di genere, interpretò filologicamente il soggetto con verosimiglianza storica. Anche il Guerrazzi[77], in un suo scritto indirizzato a Giuseppe Mazzini, così si espresse riguardo a questo episodio della vita di Michelangelo: «predilesse una valorosissima donna contento di poterla baciare in fronte dopo che l'ebbe con supremo bacio baciata la morte».

Il letterato e scrittore di aneddoti e curiosità storiche riguardanti il Risorgimento Raffaello Barbiera si trovò di fronte alle *Duecento lettere inedite di Giuseppe Mazzini*, in particolare a quella in cui Mazzini scriveva alla sua amica Giuditta Sidoli moribonda, e in questa lettera è palese quanto fosse presente nell'immaginario collettivo ottocentesco il mito della morte della Marchesa di Pescara e del famoso ultimo bacio datole da Michelangelo[78], tant'è che la lettera viene così commentata dal Barbiera nel suo *Figure e figurine del secolo XIX*: «Nulla di più religioso, di più elevato. È cosa sì sacra quest'ultimo addio di un grande innamorato a una morente, così puro è questo addio, che mi rammenta quasi il bacio di Michelangelo sulla fronte di Vittoria Colonna, fredda del gelo della morte»[79].

Il finale dell'opera del Solera, in linea con la personalità del librettista, è ricco di patriottismo celebrativo: nella scena finale il Coro, rivolgendosi al Rolla morente, esclama:

Te del lauro il Prence onora;
Sorgi! ... il popolo ti chiama,
A te sacro è questo dì!.

[77]Cfr. F. D. Guerrazzi, *A Giuseppe Mazzini,* scritto di F. D. Guerrazzi intorno all'Assedio di Firenze, Bastia, per i tipi Fabiani, 1848, p. 70.
[78]In proposito esisteva una letteratura mitizzata, basti ricordare il componimento in ottave di E. Frullani: *Michelangelo Buonarroti al letto di Vittoria Colonna*, in *Michelangelo Buonarroti. Ricordo al popolo italiano*. Firenze, Sansoni, 1875.
[79]Cfr. R. Barbiera, *Figure e figurine del secolo XIX*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1908, p. 273. Barbiera in questo scritto riportò una serie di notizie inedite dagli Archivi segreti di Stato lombardi e da archivi privati. Giuditta Sidoli fu tra le donne che maggiormente contribuirono all'Unità d'Italia; secondo il Barbiera ella fu «vestale del sacro fuoco della patria; luce all'anima di Giuseppe Mazzini».

Dopo l'invocazione a Eleonora e Michelangelo, il Rolla muore; a questo punto Solera non si sofferma tanto sulla scena della morte di Rolla quanto sulle parole di Michelangelo, il quale «Preso il lauro d'oro dice solennemente» e in tono patriottico[80]:

Vale, o genio! ... nell'italo nome,
...
Tutti or qui sul tuo frale dolenti
Noi giuriam venerar questo suolo,
Che sfavilla di mille portenti,
Come il sole sfavilla nei dì!.

A questa scena seguono le parole di Eleonora che, «strappando la corona dal capo di Rolla» – «inutil fregio» per questo suo gesto e per le parole che le sono dettate dalla sofferenza amorosa –, viene ammonita dal Coro, il quale così risponde a conclusione d'opera[81]:

Sperdi i detti che disserra
disperato oppresso cor.

Anche se solo in questo libretto sono Eleonora e il Coro ad avere le ultime battute del testo, le parole del Coro dimostrano di fatto la superiorità dell'amor patrio sull'amore privato, espressa, secondo la concezione romantica, anche attraverso l'arte: un'arte civile, impegnata nel sociale.

Merita un approfondimento l'opera *Genio e sventura*, perché il librettista e compositore Temistocle Solera, pur accogliendo il mito risorgimentale di Michelangelo, alla descrizione convenzionale tratta dalla fonte letteraria – ch'egli 'liberamente intreccia' – aggiunge degli elementi tali da rendere con maggiore profondità l'idea del personaggio Buonarroti nel contesto risorgimentale.

[80]T. Solera, *Genio e sventura*, cit., p. 31.
[81]Ibid., p. 32.

Il Solera[82], poeta, avventuriero e musicista, noto per essere stato il librettista del primo Verdi[83] – per il quale scrisse, tra il 1839 e il 1846, *Oberto Conte di San Bonifacio*, *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco* e *Attila* –, pressappoco negli stessi anni (1840-'45) si cimentò anche come compositore di musica. Le quattro opere che compose in quel periodo non ottennero lo sperato successo: tra queste il dramma lirico *Genio e sventura*, del 1843, che riprendeva l'episodio di Michelangelo e Rolla tratto dal dramma di Charles Lafont.

Michelangelo, anche se figura fortemente tipizzata, secondo gli schemi della mitogenia risorgimentale appare qui essenzialmente caratterizzato da connotati politici. Del resto Solera, figlio di patriota, negli ultimi anni di vita funse anche da corriere segreto tra Napoleone III e Cavour; divenendo poi questore, ai tempi di Firenze capitale, quando Vittorio Emanuele II amava discorrere con lui di avventure e di musica.

In una sua lettera, Solera, in evidenti difficoltà economiche, non chiede soldi ma "una spintarella" presso Cavour, per lavorare. Di lì a poco, Giuseppe Verdi, nell'anonimato, gli concesse una somma in denaro, per la stima ch'ebbe di lui come «il primo poeta melodrammatico dell'epoca nostra»[84].

Sin dalla prefazione di *Genio e sventura*, Solera stesso, dopo aver riassunto brevemente la trama di Lafont, chiarisce che «Su queste avventure fonda il nuovo mio dramma, che poi liberamente ho intrecciato, e perché non mi si desse rimprovero di traduttore, e per servire più opportunamente alle condizioni musicali. Io l'offro con molta trepidanza a questi cittadini, a questa gioventù». Peccato che di quest'opera non ci sia per-

[82]P. Faustini, *Vita e melodramma: Temistocle Solera (1815-1878)*, in «Annali Online-Lettere-Università degli Studi di Ferrara», vol. I, 2009, pp. 141-169.

[83]Su un tema di grande fascino per i risorgimentali condannati alla lontananza dalla patria, germogliato sin dai primi contatti tra Verdi e Solera, che, a Milano, nel 1839, pubblicarono *L'esule*, un brano per canto e pianoforte. Solera era un uomo «Alto – colossale – dalle spalle erculeamente quadrate, dal collo taurino, [...] una figura dalla sagoma michelangiolesca». Cfr. P. Faustini, *Vita e melodramma*, cit., p. 143.

[84]Cfr. P. Faustini, *Vita e melodramma*, cit., pp. 156-57.

venuta la musica composta dallo stesso librettista[85]: l'intento di un'arte rivolta ai giovani, alla società, ne fanno un'opera ricca di elementi politici, precisati nella prefazione quanto nell'opera sin dal suo inizio.

Nella prima scena del primo Atto, il Coro di artisti si richiama alla patria, alla tradizione culturale rappresentata qui da Dante, esule, simbolo di un'arte impegnata civilmente. Dante e Michelangelo – come ho sottolineato in precedenza – furono spesso accomunati nel mito risorgimentale delle loro auree figure.

Oh di qual lauro fregiasi
Quaggiù l'ingegno afflitto[86]
Dal dì che, spento il popolo,
Fu l'Alighier proscritto!
Patria, sol quando è polvere
Tue rose il forte avrà? ...
L'urne di pianto spargere
È inutile pietà!—
Va, ritorna al tuo cielo natio,
Vola, o spirto, al supremo diletto;
Là nel raggio riflesso da Dio
Trono ha l'uomo che visse nel duol.
Là sciogliendoti in canti giulivi
Prega ognor che del genio rejetto

[85]Presso l'Archivio di Stato di Padova (fondo *Teatro Verdi*, cassa 75) è conservato il carteggio tra Solera e l'amministrazione del teatro. Il libretto di *Genio e sventura* fu rimaneggiato dal Solera con ambientazione e personaggi diversi, ma intreccio e buona parte dei versi rimasero intatti. Con il nuovo titolo di *Pergolese* fu musicato poi da Stefano Ronchetti-Monteviti nel 1857. Cfr. P. Faustini, *Vita e melodramma*, cit., pp. 150, 154.

[86]I versi che rappresentano l'incipit «Oh di quel lauro fregiasi / quaggiù l'ingegno afflitto», sembrano quasi la parafrasi di quelli, assai più famosi, del duetto Nabucco - Abigaille «Oh di qual onta aggravasi /questo mio crin canuto» scritti l'anno precedente (1842) sempre da Solera.

La santissima fiamma si avvivi,
Patrimonio dell'italo suol[87].

L'arrivo in scena di Michelangelo è preceduto da un canto di cavalieri e dame che lo ritraggono con patriottismo. Gran figlio di Firenze, l'artista, ricevuti gli onori, viene a riposarsi nella sua patria, essendosi ormai fatto vecchio:

Fiorenza mia, qual dì
A premio del dolore il ciel ti manda!
Il tuo gran figlio è qui ...
Su, cogli i più bei fiori, e l'inghirlanda!
Amor in lui preval ...
Ecco ti lascia alfin, superba Roma;
nel tetto tuo natal
ei viene a riposar bianca la chioma[88].

Michelangelo coglie l'invito soltanto nella finzione del libretto, perché in realtà dalla morte del padre – Ludovico – e del papa Clemente VII, entrambe avvenute nel 1534, Michelangelo lasciò Firenze con l'intenzione di non tornarvi mai più.

Oh mia bella Firenze
Ecco prima ch'io mora
Dopo vent'anni ti riveggo ancora ...
A te libero io torno
Quale ti abbandonai, patrio soggiorno!
Là tra il popolo Romano
Io lasciai di te memoria,

[87]T. Solera, *Genio e sventura*, cit., pp. 7-8.
[88]Ibid, p. 11.

Finché nota fia la storia
Della Croce e di Mosè!
In San Pietro, in Vaticano
Io quest'alme stillai;
Il riposo che mertai,
Cara patria, or dona a me[89].

Un ulteriore approfondimento del personaggio Michelangelo lo abbiamo quando, dopo che il Buonarroti ha celebrato le arti dimostrandone la predilezione per l'Italia («Qui le Dive fermarono il volo, / Ché d'Italia dilessero il suolo»), Solera, nei versi successivi («Vivan l'Arti che te dalle sfere / Ai potenti segreti educar»[90]), sembra rintracciare come Michelangelo fosse stato educato dalle arti ai *potenti segreti*, ma non dalle arti terrene basate sull'imitazione bensì direttamente da quelle celesti delle sfere platoniche. Qui Michelangelo attinge la perfezione della sua arte direttamente dalle idee platoniche, presenti in una realtà iperuranica: questa visione dell'artista ben collima con il cosiddetto neoplatonismo umanistico dello stesso[91].

Il balletto *Rolla* del Manzotti[92], cronologicamente più tardo e differente nel genere, pur non discostandosi dalla fonte letteraria e quindi dall'interpretazione tipizzata dei personaggi che ne diedero i suddetti librettisti, rappresentò una tappa importante nella carriera dell'autore, quale espressione della concezione di un'arte coreutica impegnata civilmente.

Manzotti, patriota e monarchico, attraverso il ballo teatrale, di cui nell'Italia del tempo era il più celebre esponente, contribuì al processo di uni-

[89]Ibid, pp. 11-12.
[90]Ibid., p. 12.
[91]Si veda almeno E. Panofsky, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in Id., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (New York 1939), trad. it., Torino, Einaudi, 1975, pp. 236-319.
[92]L. Manzotti, *Rolla*, balletto, musica di C. Pontoglio e L. Angeli, coreografia di L. Manzotti riprodotto dal coreografo E. Coppini, Roma, Tipografia Olivieri, 1881.

ficazione nazionale. Fu questo il motivo per cui fu insignito dell'onorificenza dell'Ordine della Corona d'Italia. Sin dai tempi del suo balletto *Pietro Micca* (1870-'71), Manzotti fu riconosciuto cantore del Regno d'Italia, che era sotto la guida della monarchia sabauda, ed egli, per cementare questo legame, dedicò, nel 1881, il nuovo adattamento di questa stessa opera alla règia figura di Vittorio Amedeo II[93].

La divulgazione per mezzo della danza di una cultura che si rifaceva ad un passato illustre, denso di valori civili e dunque funzionale all'idea risorgimentale, è possibile rintracciarla anche in un suo progetto, rimasto incompiuto, di mettere in scena la *Commedia* di Dante.

Il suo *Rolla*, rappresentato a Roma al Teatro Apollo nella stagione 1868-'69 e poi ripreso nel 1876, rappresentò un altro dei suoi duraturi successi: i temi portanti che ivi sviluppò furono la genialità e il tormento dell'artista e la fedeltà alla parola data.

In questo balletto, ambientato nel 1562, quando storicamente Michelangelo avrebbe avuto circa ottantasette anni, ci appare subito anacronistica la possibilità di un Michelangelo "danzante"[94]. Tuttavia gli epi-

[93]Il ballo, riprendendo il filone celebrativo della dinastia dei Savoia, come già era avvenuto in *Flik e Flok* del cav. Paolo Taglioni (gran ballo fantastico con musica di Peter Ludwig Hertel: Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1862), alternava parti ballate con altre di netto stampo patriottico.

[94]Michelangelo continua a danzare ai giorni nostri nel teatro musicale di Daniele Pieroni, il quale, nel suo libretto *Vittoria Colonna e Michelangelo*, presenta una Vittoria Colonna che s'identifica, attraverso pose plastiche, con la Madonna della *Pietà Vaticana* di Michelangelo, scorgendone la bellezza di un'arte intrisa di religiosità, che Pieroni vede incarnata nella persona del Buonarroti. Nell'opera del poeta pescarese, Michelangelo, *divino* per tradizione, scende dalla scala, si avvicina a Vittoria e la invita a danzare. Cfr. D. Pieroni, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, soggetto lirico per la scena e la danza, Roma, il Bulino, 2006; C. Gison, *Vittoria Colonna e la musica*, in *Società, Cultura e vita religiosa in età moderna, Studi in onore di Romeo De Maio*, a cura di L. Gulia – I. Herklotz – S. Zen, Sora, Centro Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», 2009, pp. 291-292. Un Michelangelo danzante lo ritroviamo anche nel recente lavoro del coreografo Beppe Menegatti dal titolo *Sciostakovic – Michelangelo*, rappresentato nel marzo del 2007 al Teatro Nazionale di Roma: alla poesia recitata del Buonarroti fanno da complemento una scenografia scultorea a lui dedicata, elementi architettonici e pittorici che ne ricordano l'arte: cfr. B. Foglia, *Michelangelo nel Teatro*, cit., pp. 323-324.

sodi della narrazione sono simili a quelli degli altri libretti da noi già considerati: Michelangelo è giudice della gara tra scultori, e poi aggiusta la statua del protagonista che muore tra le sue braccia e quelle dell'amata Eleonora. Per poter comprendere la grande importanza e il successo di quest'opera nell'Italia risorgimentale, la sua convenzionalità dello svolgimento della trama non ci deve trarre in inganno ma ci si deve riferire al contesto in cui essa nacque. Se è vero che in Manzotti mancano sia la verosimiglianza storica sia l'approfondimento psicologico dei personaggi, non si può tralasciare la presenza, nei suoi "balli grandi", di elementi dall'intento artatamente didascalico delle nuove idee della cultura laica; grazie a queste idee – unite alla ricerca non convenzionale nella scelta dei soggetti e delle soluzioni registiche, all'effetto dei ballabili di massa, all'efficacia delle parti mimiche e al virtuosismo di noti interpreti – gli arrise il successo, avendo ampia presa sul pubblico ottocentesco.

L'Assedio di Firenze[95], scritto da Francesco Domenico Guerrazzi[96] nel carcere di Portoferraio durante il 1833 e pubblicato nel 1836 a Parigi, rappresenta in modo esemplare lo sviluppo del mito di Michelangelo nell'Ottocento e il suo contributo nel processo di formazione della coscienza nazionale italiana. Il Guerrazzi, scrivendo a Giuseppe Mazzini intorno all'*Assedio*[97], mostrò di aver tenuto presenti le principali fonti storiche e

[95] F. D. Guerrazzi, *L'Assedio di Firenze*, Milano, Libreria Editrice Dante Alighieri, 1869 (I edizione 1836).

[96] Il Guerrazzi, per questo romanzo, fu fortemente osteggiato dalla censura, e, quando nel 1836 lo pubblicò, adottò lo pseudonimo di Anselmo Gualandi. Il romanzo ebbe grande successo nel corso dell'Ottocento, fu tradotto in varie lingue e conobbe più di cinquanta edizioni. Anselmo Gualandi (pseudonimo di F. D. Guerrazzi), *L'Assedio di Firenze*, Parigi, Baudry, 1836: «esercitò una grandissima influenza nelle giovani generazioni italiane contro ogni tirannide e oppressione straniera», per cui vedi *Dizionario del Risorgimento nazionale: dalle origini a Roma capitale: fatti e persone*, direttore M. Rosi, 4 voll., Milano, Vallardi, 1930-1937, III, p. 275, e soprattutto G. Rosa, *Il romanzo melodrammatico: F. D. Guerrazzi e la narrativa democratico-risorgimentale*, Firenze, La Nuova Italia, 1990; sullo stile, D. Tomasello, *Il romanziere è panteista: ideologia e stile nella prosa di F.D. Guerrazzi*, Roma, Bulzoni, 1997.

[97] «In Michelangelo Buonarroti volli significare un mio concetto ed è questo. Il sagrifizio più tremendo che possa dalla patria domandarsi al cittadino consiste nella perdita della

anche gli aneddoti della vita del Buonarroti. Il suo Michelangelo conobbe il sentimento di estremo sacrificio per la patria: ogni sua opera, ogni abilità artistica fu da lui interpretata nell'ottica di una dedizione smisurata alla patria. Secondo il Guerrazzi, solo per lei Michelangelo combattè, dipinse, scolpì, architettò, filosofò e poetò; inoltre il genio fiorentino considerò la sua vita, gli averi, gli onori non suoi ma della patria stessa. Il romanziere intravede in questa natura ontologica michelangiolesca al di sopra dell'umano, nell'unicità del suo essere, la via per la solitudine: difatti appone in calce, all'inizio del capitolo IX, titolato *Michelangiolo Buonarroti*, una citazione dalle *Rime*: «Io vo per vie men calpestate e solo». L'arte di Michelangelo appare al Guerrazzi come sovrannaturale, e nel pensare alla Sistina la immagina come un ponte verso il cielo; tutto questo dice di averlo appreso dalla meditata conoscenza storica della vita di Michelangelo. Questa fu la visione del Michelangelo che, modulato attraverso i canoni del mito ottocentesco e nello stesso tempo declinato secondo le regole di una patriottica agiografica, appartenne al personaggio dell'*Assedio*.

fama. Umana cosa è consumare le sostanze, umana immolare la vita, divina poi sacrificare in benefizio della patria la gloria tarda, la gratitudine postuma per le quali i magnanimi danno volentierosi le sostanze e la vita. La natura di Michele, a ragione detto *più che mortale angiol divino*, mi parve adattissima alla manifestazione di tanto disegno. Piacquero a lui le *vie men frequentate e sole*, e in questa davvero ei camminava solissimo. L'uomo che reputò la vita, gli averi, e gli onori non suoi ma retaggio della patria, che per la salute di lei combatté, che per suo decoro dipinse, scolpì, architettò, filosofò, e poetò, che predilesse una valorosissima donna contento di poterla baciare in fronte dopo che l'ebbe con supremo bacio baciata la morte, che perduta ormai ogni fiducia terrena voltò una immane curva verso il paradiso quasi un ponte per cui la grande anima sua si incamminasse alla patria celeste, Michelangiolo infine poté accogliere lo stupendo concetto o veruno altro uomo al mondo lo ha potuto o potrà. E così mi parve che mi persuadesse la Storia della sua vita: se poi immaginando io presumeva troppo del Buonarroti e degli uomini certo non istava accusarmi a coloro che mentre mi hanno incolpato di denigrare questa nostra umana natura non sanno elevarsi all'altezza di credere un portento di fede, e di carità per la patria». Cfr. F. D. Guerrazzi, *A Giuseppe Mazzini,* scritto di F. D. Guerrazzi intorno all'Assedio di Firenze, Bastia, per i tipi Fabiani, 1848, pp. 70-71.

In un'altra fonte letteraria del tempo che parimenti trattò l'assedio di Firenze e che dette origine ad opere musicali, cioè nel *Niccolò de' Lapi ovvero i Palleschi e i Piagnoni* di Massimo d'Azeglio[98], Michelangelo è solo presenza celata[99]. Contrariamente al Guerrazzi, d'Azeglio nel descrivere l'assedio di Firenze, pur servendosi di elementi storici documentati, ricostruì uno spaccato di storia privata facendo passare in secondo piano i 'Grandi' della storia fiorentina e descrivendo ardentemente le passioni di un popolo. L'occasione gli venne offerta dalla famiglia di Niccolò de' Lapi, un ricco Piagnone ormai novantenne, cultore della memoria e dell'insegnamento di Savonarola. Ecco uno stralcio dalla *Prefazione*:

> non ebbi tuttavia per iscopo dipingere il quadro completo dell'Assedio del 1529-30, ed il titolo stesso di questo racconto basta forse a mostrare che più degli eventi, mi sono proposto descrivere le passioni che in allora agitavano il popolo Fiorentino[100].

Il *Niccolò de' Lapi* di Michelangelo Pinto – l'autore del libretto posto in musica da Erennio Gammieri[101] –, quello del librettista Cesare Perini

[98]M. d'Azeglio, *Niccolò de' Lapi, ovvero i Palleschi e i Piagnoni*, Milano, coi tipi Borroni e Scotti successori a V. Ferrario, 1841. Dopo il successo dell'*Ettore Fieramosca*, con *Niccolò de'Lapi*, il suo secondo romanzo, ambientato nella Firenze del 1530, d'Azeglio descrisse le sorti de' Piagnoni e de' Palleschi che «inconciliabili per odi vecchi e per fresche ingiurie tenean divisa la città». I Palleschi furono i sostenitori della fazione dei Medici, il cui stemma conteneva sei palle o sfere (o pillole). Essi furono in aperta e nota rivalità coi Piagnoni, seguaci del Savonarola. D'Azeglio, in questo romanzo, volle rappresentare la tragedia dell'Italia che moriva intorno alle mura di Firenze. Moriva, ma raccogliendo intorno a Michelangelo, nell'ora della morte, i Ferruccio, e lasciando di sé tale memoria, da preannunciare il Risorgimento.

[99]Presenza celata in quanto, pur non essendo presente in qualità di personaggio – per la scelta dell'autore di descrivere le passioni di un popolo e non dei grandi protagonisti della storia –, il suo mito aleggia nella descrizione delle fortificazioni, così come spesso il narratore paragona volti, corpi, caratteristiche espressioni, alle sculture michelangiolesche.

[100]M. d'Azeglio, *Niccolò de' Lapi*, cit., *Prefazione*, p. 6.

[101]E. Gammieri, *Niccolò de' Lapi*, dramma lirico in cinque atti, rappresentato per la prima volta in Pietroburgo nel Teatro Imperiale dell'Opera Italiana nell'anno 1877, libretto di

musicato da Giovanni Pacini[102], quello di Stefano Fioretti e del maestro pistoiese Giovanni Bracciolini[103], le omonime azioni danzate dei coreografi Federico Fusco e Cesare Cecchetti[104], tutte queste opere adottarono una visione della storia che spostava solo apparentemente l'attenzione dal

M. Pinto. Egli inserì nello scenario dell'opera i ritratti di Dante e Machiavelli (Atto terzo, scena I) che, coi mobili in stile severo, simboleggiavano lo *status*, la tradizione, di un'austera e agiata famiglia ottocentesca.

[102]*Niccolò de' Lapi*, melodramma tragico in tre atti con danze analoghe, libretto di Cesare Perini, musica del maestro comm. Giovanni Pacini, Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1879; di quest'opera esisteva anche una versione a stampa precedente: *Niccolò de' Lapi*, melodramma tragico in tre atti con danze analoghe, libretto e musica del maestro Giovanni Pacini, da rappresentarsi nel R. Teatro Pagliano di Firenze nell'autunno 1873, Firenze, Tipografia del vocabolario di G. Polverini, 1873.

[103]*Niccolò de' Lapi*, dramma tragico in quattro parti, libretto di Stefano Fioretti, musica del maestro Giovanni Bracciolini, da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro dei Risvegliati di Pistoia nella primavera del 1846, Pistoia, Tipografia Cino, 1846. Il Bracciolini (Pistoia 1808-1852), precedentemente al *Niccolò de' Lapi*, aveva composto nel 1839 un'*Aria* con cori per gli onori parentali di Michelangelo Buonarroti. Per comprendere il mito musicale di Michelangelo Buonarroti nell'Ottocento ritengo bisognerebbe effettuare ulteriori indagini che comprendano oltre alla musica per il teatro – considerata in questa sede – anche gli altri generi musicali, insomma tutta la musica che fu dedicata o ispirata al Buonarroti. In particolar modo bisognerebbe soffermarsi sulla considerazione dell'evento del Quarto centenario e sulla sua risonanza nel mondo culturale e musicale. A tale proposito si veda la già citata *Michelangelo Buonarroti* - Ode sinfonica su testi di Napoleone Giotti e musica di Teodulo Mabellini, ma anche di Domenico Bertini il *Sonetto LII di Michelangelo Buonarroti: "Non vider gli occhi miei cosa mortale*" messo in musica con accompagnamento di pianoforte, Firenze, Venturini, 1875. Penso si possa, in tal modo, avanzare l'ipotesi di una diversa considerazione tra mito teatrale e mito musicale: il primo fondato sulla storia ma che risente della convenzionalità dell'aneddotica stereotipata e quindi verosimile, l'altro fondato direttamente sui testi e opere michelangiolesche e quindi di maggior interesse per l'analisi degli sviluppi del mitologema.

[104]*Niccolò de' Lapi*, azione mimica in tre parti e sei quadri, coreografo Federico Fusco, da rappresentarsi al nobil Teatro di Apollo nel carnevale 1857-'58, Roma, 1858. Un'ulteriore versione coreutica fu il *Niccolò de' Lapi*, azione mimica in sei quadri del famoso coreografo Cesare Cecchetti, rappresentata nell'autunno 1860 al Teatro Nazionale di Firenze, essa ebbe come interprete principale il celebre ballerino nonché rinomato coreografo Luigi Manzotti, che in quella occasione impersonò Niccolò de' Lapi.

dramma storico alla vicenda amorosa[105]: questa scelta fu spesso un'obbligata strategia per sfuggire alla censura, in realtà le motivazioni politiche, seppur celate, comunque emergevano ad un'analisi attenta.

Tra il 1846 e il 1848[106], *Niccolò de' Lapi* fu per più di una volta proposto dal librettista Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, ma senza alcun risultato; invece il romanzo del Guerrazzi avvinse a tal punto Verdi ch'egli lo rilesse più volte, considerandolo «un gigante, un colosso di grandezza e di amor patrio»[107]: nella collezione verdiana della Biblioteca di Sant'Agata è conservata un'edizione originale in tre tomi del romanzo del Guerrazzi, stampata a Parigi nel 1840. L'interesse di Verdi per *L'Assedio* è testimoniato da numerose lettere del suo carteggio, ed esemplificativa ci sembra quella scritta da Parigi il 23 novembre 1848[108]:

[105]Rientrano in tale discorso anche i Melodrammi ispirati al personaggio Maria de' Ricci – protagonista femminile dell'*Assedio* – quali: *Maria de'Ricci*, melodramma in tre atti, da rappresentarsi all'I. R. Teatro alla Scala nella stagione di carnevale 1858-'59, libretto di Giovanni Battista Fantuzzi, musica di Ferdinando Asioli, Milano, P. Ripamonti Carpano, 1859; *Maria de' Ricci*: tragedia lirica in tre atti, libretto di Vincenzo Quintavalle, musica di Francesco Herbin, Napoli, Stabilimento Tipografico Partenopeo, 1866; e rientra nel discorso anche *Il Rinnegato fiorentino*, melodramma lirico in quattro atti, libretto di Achille de Lauzières, musica del maestro Giovanni Bazzoni, da rappresentarsi nel teatro Regio di Torino nel carnevale 1864: qui l'argomento è tratto dal romanzo storico di F.D. Guerrazzi, *L'assedio di Firenze*, Torino, Tip. Savojardo e Comp., 1864.

[106]Cfr. C. M. Mossa, *Carteggio Verdi – Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001, p. 17. Cammarano, nel novembre 1848 (lettera 35), ripropose a Verdi il soggetto *Niccolò de' Lapi*, «un libro di un'opera per musica intitolato *Niccolò de' Lapi*» era stato già inviato precedentemente in data 19 febbraio 1846; esso fu rappresentato al San Carlo il seguente 31 ottobre ma come dramma in prosa. Verdi stesso, in una lettera a Luccardi scritta a Parigi in data 17 febbraio 1848, dice: «in questi ultimi giorni ho scritto a Cammarano di trattarmi uno di questi soggetti Cola da Rienzo, o Nicolò da Lapi. Se posso ottenere uno di questi sogetti non ho paura d'affrontare una volta ancora l'ira de' Napoletani»: cfr. E. Faustini-Fasini, *Una lettera di Giuseppe Verdi*, in «*Le cronache musicali*», Roma, II/4, 1 febbraio 1901, pp. 35-36.

[107]Lettera a Cammarano del 28 novembre 1848: cfr. A. Baldassarre - M. von Orelli, *Giuseppe Verdi: Lettere 1843-1900*, Berna, International Academic Publishers, 2009, pp. 79-80.

[108]Cfr. C. M. Mossa, *Carteggio Verdi – Cammarano*, cit., pp. 83-85.

> Ora veniamo all'opera che devo scrivere. Non pensiamo dunque ai progetti antichi. Certo il *Fieramosca* ricorda una bell'epoca per noi ed è un bel sogetto. Ma io amo poco i sogetti già fatti. D'altronde credete voi vi siano caratteri ben decisi, passione, movimento, molto patetico e soprattutto vi sia il *grandioso* e lo *spettacoloso* senza cui io non credo possibile un successo in un gran teatro?
> A me pare che in un teatro vasto come il S. Carlo se non vi è qualche [cosa] di grandioso, di spettacoloso manchi sempre qualche cosa. D'altra parte io ci riesco meglio, ed amo a preferenza un sogetto che mi presenti qualche cosa di ben vasto e di ben grande. Se voi credete che in *Fieramosca* vi sia tutto questo fatelo, se no io vi suggerisco *L'Assedio di Firenze*, o Ferruccio.
> Poi volendosi anche stare attaccato al sia tutto questo fatelo, se no io vi suggerisco *L'Assedio di Firenze*, o *Ferruccio*.
> ... Romanzo di Guerrazzi vi sono i caratteri già disegnati e tutti belli. Ferruccio, Lodovico Martelli, Maria Benintendi e Bandino ... poi da scegliersi tante seconde parti, Dante da Castiglione, Principe d'Orange, Malatesta etc. etc. Poi il Gonfaloniere, i Trecento etc. etc. e soprattutto tirar in scena con grande parata, Clemente VII. Pensateci: poi decidete voi stesso fra l'uno e l'altro!.

Non possiamo riproporre in questa sede tutta la storia dell'interesse artistico di Verdi per l'opera del Guerrazzi – dei problemi che ebbe con la censura napoletana, ma anche della prima strutturazione del libretto e dei suggerimenti che Verdi inviò a Cammarano –, questo è documentabile attraverso le lettere che compongono il suo nutrito carteggio[109]. Ci basti fare riferimento alla corrispondenza verdiana, e precisamente alla lettera con cui il 24 marzo 1849 Verdi risponde a Cammarano esprimendo per l'ultima volta l'intenzione di comporre *L'Assedio di Firenze*[110], e quella in cui, poco tempo dopo, Cammarano l'informò che il libretto era sta-

[109]Su questo aspetto cfr. C. M. Mossa, *A monk and at least some new things: Verdi, Cammarano, and «L'assedio di Firenze»*, Chicago-London, 1997.
[110]Cfr. C. M. Mossa, *Carteggio Verdi – Cammarano*, cit., pp. 99-102, e F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, II, pp. 4-7.

to rifiutato dalla censura napoletana[111]. Verdi era attratto dalla dimensione politica dell'opera del Guerrazzi, di cui Giuseppe Mazzini era stato autore della prefazione nell'edizione parigina, e già nel 1832 lo stesso Mazzini ne aveva pubblicato e quindi diffuso alcuni frammenti sulla rivista *La Giovine Italia*.

A noi interessa verificare se effettivamente Verdi, il cui interesse patriottico era ben noto, si fosse in qualche modo rapportato al mito di Michelangelo. Verdi aveva sì accolto la poetica ottocentesca del ritorno all'antico per rintracciare i precursori della patria: nelle sue opere spesso si era ispirato al Medioevo e al Rinascimento, ma queste sono cose note. È interessante invece notare l'interesse di Verdi per la scultura, come essa sia un dato ricorrente nella sua vita artistica. Il suo copioso epistolario ci informa dell'interesse che nutrì per le arti figurative e per la scultura in particolare modo; ciò è testimoniato dalle frequentazioni con scultori coevi quali Pompeo Marchesi, Giovanni Dupré, Lorenzo Bartolini, Jean-Pierre Dantan, e poi con Vincenzo Gemito (capolavoro del quale è un intenso busto del compositore), ed infine dall'amicizia con lo scultore friulano Vincenzo Luccardi e con il genovese Giulio Monteverde[112].

Di Dupré, che conobbe Verdi a Firenze, riportiamo uno stralcio dai suoi *Pensieri sull'arte e Ricordi autobiografici*, scritti nel 1880, in cui asserì la singolare predilezione di Verdi per Michelangelo:

> tutto il tempo che egli restò a Firenze ci vedemmo quasi ogni giorno; ... la mattina spessissimo egli e il [Andrea] Maffei venivano al mio studio. Gustava assaissimo la pittura e la scultura, e ne parlava con acume non ordinario; preferiva singolarmente Michelangelo, e mi ricordo che alla Cappella del canonico Sacchi che è sotto Fiesole per la strada vecchia, ove si ammira una bella raccolta di opere d'arte, restò quasi un quarto d'ora in ginocchio per ammirare un *paliotto* dell'altare, che si dice lavoro di Michelangelo.

[111]Cfr. C. M. Mossa, *Carteggio Verdi - Cammarano*, cit., pp. 102-103.
[112]*Interviste e incontri con Verdi*, a cura di M. Conati, Torino, EDT, 2000, p. 12.

Dalla biografia della giovinezza verdiana di Michele Lessona[113], uno dei suoi primi biografi e contemporaneo di Verdi, apprendiamo la componente umanistica della sua cultura che comprendeva la conoscenza approfondita dell'arte figurativa ed anche di Michelangelo:

> Rilegge spesso qualche tratto della Bibbia, dopo Dante si delizia dell'Ariosto, di cui insaziabilmente ammira le descrizioni, e sovrattutto le burrasche e le battaglie. ... È buon intenditore di pittura, ama Guido Reni, e la Scuola Bolognese, ma principalmente il Correggio, in cui trova qualche cosa della grazia di Raffaello e della forza di Michelangelo.

Verdi stesso, in una lettera ad Arrigo Boito, riprende il paragone Correggio-Michelangelo:

> E Correggio?!?! Meraviglioso e seducente pittore! Tanto bello, semplice, naturale, che quando lo vedo, m'immagino non abbia mai avuto Maestri! Grandioso talvolta come Michelangelo, colla differenza che i Profeti e gli Apostoli di Correggio li amo, quelli di Michelangelo mi fanno paura![114].

Un esempio del mitologema che scaturiva dall'interpretazione risorgimentale delle figure di Michelangelo e di Giuseppe Verdi, accomunate dall'amor patrio e della tradizione, lo troviamo in un'opera del pittore ottocentesco Luigi Mussini[115]. Egli, amico dello scultore Dupré – col qua-

[113]Biografia verdiana di Michele Lessona (1823-1894), medico, professore e poi Rettore all'Università di Torino e infine senatore, scrisse *Volere è potere*, una raccolta di biografie di italiani contemporanei. Il capitolo IX (pp. 287-307) è dedicato alla biografia della giovinezza e dell'ascesa di Verdi, con notizie raccolte direttamente dal compositore durante un'intervista fatta nel settembre 1868 a Tabiano. Cfr. *Interviste e incontri con Verdi*, a cura di M. Conati, cit., p. 380.

[114]Lettera a Boito, Genova, 3 dicembre 1894, cfr. M. Medici – M. Conati, *Carteggio Verdi - Boito*, vol. I, Parma, Tipografia La Nazionale, 1978, p. 235. Cfr. A. Luzio, *Carteggi verdiani*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, vol. I, p. 177.

[115]Su Luigi Mussini (Berlino 1813-Siena 1888) come direttore dell'Istituto di Belle Arti di Sie-

le ebbe una fitta corrispondenza[116], il quale scultore a sua volta si frequentò per un periodo quotidianamente con Verdi –, ebbe modo di riflettere sulla poetica risorgimentale del ritorno all'antico come fondamento della sua arte[117]. Mussini, nel suo dipinto *Il Gambero* – una delle sue ultime opere e quindi una sorta di testamento spirituale, che in verità si svela essere un raro episodio satirico nel suo *iter* artistico –, ritrae la diamantina triade rinascimentale Leonardo, Raffaello e Michelangelo, i quali assistono muti alla decadenza della tradizione artistica italiana facendo beffardo capolino dalla cornice, e inoltre sulla sinistra del quadro ritrae

na, cfr. P. Agnorelli, *Mussini e la rinascita romantica dell'arte senese*, in *Il segreto della civiltà. La Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra (Siena, 1 settembre 2005 - 31 gennaio 2006), a cura di G. Cantelli - L. S. Pacchierotti - B. Pulcinelli, Siena, Protagon, 2005, pp. 138-155; sulle diverse attività di conservatore, scrittore d'arte e pittore, cfr. P. Agnorelli, *Luigi Mussini da Parigi a Siena 1851-1888*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Siena, Siena, 2006; in ultimo *Nel Segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Siena, 6 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), a cura di C. Sisi - E. Spalletti, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

[116]L. Venturi, *Scritti minori e lettere di Giovanni Duprè, con un'appendice ai suoi "Ricordi autobiografici"*, Firenze, Successori Le Monnier, 1885.

[117]Mussini in una lettera a Camillo Jacopo Cavallucci del 3 febbraio 1856, in relazione alla polemica che lo vedeva protagonista di un'arte ispirata all'antico, così scriveva: «Dunque io sono il Lutero della pittura! E perché non l'Anti-Cristo! Guardi un po'! io che null'altro predico intorno a me che l'amore e lo studio dei nostri maestri antichi e delle grandi tradizioni che ci lasciarono in retaggio, io che per ciò mi credeva essere in grembo della santa madre chiesa artistica, ed essere, almeno pel cuore e le intenzioni, quant'altri mai ortodosse, eccomi tacciato d'eresia. Non so che farci. Ma sono portato a credere che pur troppo in Italia, il culto degli Antichi sincero e non di pura convenienza, sia una novità che dispiace. In fatti io veggo sì fra noi tutti far di berretta ai nomi di Giotto, Raffaello, Leonardo o Tiziano; ma credo quell'ossequio una pura forma, una ipocrisia, quando alla Cappella Brancacci e quella dei Sassetti in Firenze, alle Stanze Vaticane e alla Farnesina in Roma, alla Galleria dell'Accademia in Venezia, non trovo un Artista italiano né giovanetto, né adulto inteso a studiare quei capolavori, e se qualche artista vi trovo, egli è francese o tedesco. Eppure Raffaello e il Buonarroti non sdegnarono farla da scolaretti dinanzi ai dipinti del Masaccio e Filippino al Carmine. Ecco il segreto, mio caro amico, di tanto scatenio di tante rabbie. Il predicare lo studio di quei sommi è un rimprovero a chi si contenta delle sberrettate, o almeno è preso per tale».

nientemeno che Giuseppe Verdi[118]. Il pittore, forte della propria esperienza di volontario ai moti del 1848 e consapevole del grande ruolo del musicista e del suo contributo attraverso il melodramma alla causa dell'Unità d'Italia, pose sotto la figura del musicista la scritta: «torniamo all'antico». *Il Gambero*, a sua volta, con la scritta «non esiste progresso» intendeva affermare la polemica con la giovane generazione verista dimostrando quanto l'uso della macchina fotografica, metafora della riproduzione tanto esatta quanto pedissequa della realtà, fosse nociva per la vera pittura artistica[119].

Il mitologema Michelangelo-Verdi ammaliò anche il vate Gabriele D'Annunzio. Egli, commemorando Verdi, disse[120]: «uscì dalla stessa semenza ond'escirono Dante, Leonardo e Michelangelo», intuendo così il legame tra i due geni, entrambi morti in tarda età ma ancora attivi nella creazione artistica[121]. Nella *Canzone*, le figure esemplari di Dante, Leonardo e Michelangelo tessono l'elogio funebre del grande musicista. Di séguito Michelangelo è così descritto:

[118] La presenza di Verdi nel quadro *Il Gambero* (1887) di Mussini è motivata dall'ampia diffusione di un aneddoto che ben espresse la poetica verdiana riguardante l'insegnamento e l'arte musicale. Il compositore, circa sedici anni prima, quando presiedeva la Commissione ministeriale che aveva il compito di riorganizzare l'insegnamento della musica nei Conservatori, anticipò il suo pensiero sull'argomento in una lettera a Francesco Florimo, poi divenuta celebre (Genova, 4 gennaio 1871). Egli aveva inteso far conoscere al famoso bibliotecario – che gli aveva più volte proposto la direzione del Conservatorio di musica napoletano – soltanto il suo punto di vista. Ma il Florimo, che utilizzò la frase sulle colonne della «Gazzetta musicale», pubblicandola più volte a guisa di aforisma anti-wagneriano, la rese celebre: «torniamo all'antico, e sarà un progresso». Cfr. J. Budden, *Le opere di Verdi, da Don Carlos a Falstaff*, Torino, EDT, 1988, pp. 282-284.

[119] Luigi Mussini, *Il Gambero*, 1887, tela, cm 67 x 92: cfr. S. Bietoletti – M. Dantini, *L'Ottocento italiano: la storia, gli artisti, le opere*, Firenze, Giunti, 2002, p. 91; S. Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. II, Milano, Electa, 1991, pp. 581-601.

[120] G. D'Annunzio, *In morte di Giuseppe Verdi*, *Canzone preceduta da una orazione ai giovani*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1913, pp. 13-14.

[121] Ibid, p. 14.

... il ferreo Buonarroti
che animò del suo gran disdegno in duri
massi gli imperituri
figli, i ribelli eroi
silenziosi onde il Destino è vinto[122].

Nella *Canzone* dannunziana gli eterni spirti di Dante, Leonardo e Michelangelo, nel buio della notte eterna, riconoscono il Grande Verdi, e Michelangelo gli si rivolge con parole di elogio dicendo che aveva tal cuore e si era armato dello stesso disdegno di lui:

Ben costui che or si giace
Tal cuore ebbe, s'armò di tal disdegno[123].

Verdi in realtà, a parte l'ammirazione per l'arte scultorea del *Divino*, nella sua arte drammatica non manifestò espliciti riferimenti a Michelangelo, dunque il suo interesse per il Buonarroti rimase inespresso; forse avremmo potuto scorgere la potenza scultorea della musica verdiana nel descrivere Michelangelo nell'*Assedio* del Guerrazzi, di cui Verdi fu un appassionato lettore, ma che, come sappiamo, non vide mai la luce, in quanto che fu stroncato dalla censura napoletana. Tuttavia il loro destino si unì nel mitologema ottocentesco che li relazionò alle vicende del processo formativo dell'unità d'Italia ed all'ammirazione di Verdi per la cultura italiana di cui Michelangelo fu un eletto rappresentante[124]: in particolare amarono entrambi il sommo poeta Dante Alighieri, sui cui versi in volgare Verdi, nel 1880, compose un *Pater noster*.

[122]Ibid, p. 14.
[123]Ibid, p. 26.
[124]Un'ulteriore propaggine di questo loro comune mitologema si spinse fino agli inizi del Novecento, la si può osservare nei ritratti a graffito di Giuseppe Verdi e di Michelangelo Buonarroti sull'esterno del palazzetto in stile fiorentino progettato da Camillo Boito (fratello di Arrigo) in Via Michelangelo Buonarroti n. 20 a Milano, a poca distanza dalla Casa di Riposo per Musicisti "Giuseppe Verdi", anch'essa progettata dal Boito.

Bastò che passasse poco più di un decennio e finalmente l'*Assedio*, mancato da Giuseppe Verdi a causa della censura, fu musicato dal musicista cremasco Giovanni Bottesini, che proprio con Verdi ebbe rapporti di profonda e lunga amicizia[125], tanto che Verdi stesso, qualche anno dopo, nel 1871, gli propose la direzione della prima dell'*Aida* rappresentata all'Opera del Cairo. Sempre su segnalazione di Verdi, Bottesini, nel 1889, fu nominato direttore del Conservatorio di Parma.

Bottesini, contrabbassista di fama internazionale e compositore affermato di musica strumentale, si cimentò anche nella composizione di opere teatrali, mostrando doti notevoli anche in questo campo. *L'Assedio di Firenze*, dramma teatrale in quattro atti, su libretto di Carlo Corghi, tratto dall'omonimo romanzo di Francesco Domenico Guerrazzi, fu rappresentato per la prima volta al Théâtre-Italien di Parigi nel febbraio del 1856, ed in Italia solo nel settembre del 1860 al Teatro alla Scala di Milano e l'anno seguente a Firenze, rinnovato in tre atti.

Nell'arco della sua vita, Bottesini incrociò le date fatidiche della storia patria, incontrando i personaggi più importanti dell'Italia risorgimentale ed inserendosi anche in un contesto internazionale. Il musicista teneva particolarmente all'*Assedio*, e, in una lettera del 3 aprile 1860[126], scrisse: «Lo

[125]Cfr. T. Costantini, *Sei lettere inedite di Giuseppe Verdi a Giovanni Bottesini*, Trieste, C. Schmidl & co., 1908.

[126]Riporto uno stralcio di questa lettera che appare significativa dell'attesa e delle aspettative di Bottesini (Parigi, 3 aprile 1860): «Carissimo Tornaghi, ... Per Dio, sarebbe ora il momento di dare il mio Assedio di Firenze. Figurati che il baritono Graziani vorrebbe venire in Italia espressamente per cantarlo, tanto ne è innamorato. Ma pur troppo non posso fare il procolo della mia musica. Quando penso alla musica che si vede comparire in giornata, sentendomi capace di qualche cosa, e trovando le difficoltà enormi che sempre mi stanno addosso ti prometto che amerei meglio saper fare il ciabattino. Io son pronto a perdere perfino tutti i miei Contrabassi, se dando bene l'Assedio di Firenze non ottengo un successo luminoso. Lasciami sfogare. Non è vero che la è veramente una triste condizione? pur troppo lo fanno i rostoni. Cerca adunque di fare il tuo possibile per proporre accettabile il mio Assedio. Lo preferisco a tutto quanto ho scritto; il soggetto è adatto alle felici circonstanze d'Italia. Darò parte della propietà ai Marzi, ma che per Dio mi si faccia una volta giustizia. Voglio essere dannato se è l'interesse che mi fa parlare. Ho cambiato

preferisco a tutto quanto ho scritto; il soggetto è adatto alle felici circonstanze d'Italia»; il musicista comprese che finalmente, dopo quattro anni, era giunto il momento per rappresentare l'opera in Italia: «Per Dio, sarebbe ora il momento di dare il mio Assedio di Firenze. Figurati che il baritono Graziani vorrebbe venire in Italia espressamente per cantarlo, tanto ne è innamorato».

Nel primo libretto dell'opera – quello dell'edizione parigina del 1856 –, si afferma nella prefazione che il librettista Carlo Corghi filtrò il testo originale del Guerrazzi, basandosi su una fonte di seconda mano: «rifuse totalmente ... un saggio di lavoro drammatico in 4 atti del signor F. Manetta di Nuova York, intitolato *Maria de' Ricci*».

Il Buonarroti, presente dall'inizio del dramma, sin dalla prima scena è proposto esclusivamente in chiave patriottica, il suo lavoro di architetto coniuga gli ideali di patria e quelli libertari[127]: «nel fondo si vede un bastione su cui sta Michelangelo che vi dirige i lavori di fortificazione», ma è il Coro ad aprire l'opera, che si presenta sin dall'inizio con chiari connotati politici[128] inneggianti alla libertà, alla sua conquista e alla sua difesa[129]:

molte cose del Diavolo della Notte. La scena della legatura non posso toglierla ma l'ho talmente abbreviata che passerà in un baleno e solamente con le donne, più compatibile. Ho fatto un Notturnino in luogo del Duetto fra il Duca e Valeria. In somma va molto meglio. Appena l'avrò istrumentato te lo manderò con le necessarie annotazioni. Salutami tanto Tito spero che la sua salute si ristabilirà del tutto. Tante cose a Giulio, non che ai tuoi bravi e gentili compagni di studio. Conservami la tua amicizia, pensa alla condizione in cui mi trovo, rabbioso di fare e non potendoci riescire. Credimi sempre Il tuo aff.mo Gio. Bottesini»; cfr. L. Inzaghi, *Giovanni Bottesini: virtuoso del contrabbasso e compositore*, Milano, Nuove Edizioni, 1989, p. 122.

[127]G. Bottesini, *L'Assedio di Firenze*, dramma lirico in 3 atti su libretto di Filippo Manetta e Carlo Corghi, tratto da Francesco Domenico Guerrazzi, Milano, Tito di Gio[vanni] Ricordi, 1860, p. 5.

[128]Il 10 marzo 1856, dopo la première parigina, il quotidiano torinese «L'Opinione» sottolineò che «l'elemento politico vi predomina sul drammatico»: cfr. G. Rampone, *Melodramma e Risorgimento*, cit., p. 16.

[129]G. Bottesini, *L'Assedio di Firenze*, cit., pp. 5-6.

Che Firenze alla perfida Roma
Questa solo risposta darà:
Viva la Libertà ...
Omai scagli, o mitrato Pontefice,
Contro noi le tue folgori invano;
Fin nel covo del tuo Vaticano
Questo grido tremar ti farà:
Viva la Libertà! ...
Tutta Italia con noi griderà:
Viva la Libertà!.

La figura di Michelangelo ci appare fortemente mitizzata; egli, «apportator d'alta novella», investito da Dio, con autorevolezza ribadisce al protagonista Lodovico Martelli – il quale ritiene di aver perso l'amore di Maria – i valori che lo devono ispirare: «Amar la patria or dei; / tutto ella fia per te». La soggezione del protagonista di fronte a una figura di tal levatura è totale[130]:

La voce tua possente
Core m'esalta e mente.
Lo giuro, omai la patria
Amante mia sarà.

Ma poco dopo Michelangelo, alla vista di Maria e Lodovico, ribadisce con forza la superiorità dell'amor patrio su quello privato, e lo richiama così[131]:

Preme Firenze, ahi! Misera,
La più mortal sciagura,
E tu di lei dimentico
Cerchi in amor ventura?.

[130]G. Bottesini, *L'Assedio di Firenze*, cit., pp. 7-8.
[131]Ibid., p. 12.

Nel secondo Atto la scenografia comprende le opere più insigni dell'artista tra cui il *Mosè* e la Cupola della Basilica Vaticana, entrambe esprimenti l'orgoglio e il vanto di una nazione; a questo punto il Coro propone un Michelangelo – pur esempio luminoso del genio italico ed immagine del divino – fortemente idealizzato e mitizzato secondo i canoni ottocenteschi[132]:

Di Michelangelo
È questo il tempio,
Del genio italico
Gloria ed esempio.
A lui ch'è immagine
Del sommo vero
Il mondo intero
Si prostrerà.

Al richiamo alle armi per la causa di patria da parte di Michelangelo, uno dei personaggi, Dante, addita agli altri le opere del Maestro; contemporaneamente Michelangelo ha fisso lo sguardo sul suo *Mosè*, quasi intento a trarre ispirazione dalla scultura, e tutti gli altri esclamano:

Pronti siam; l'acciaro è presto
Che 'l suo sangue verserà.
Se Italia, o Michelangelo,
Fia che minacci il fato,
A sua difesa un'anima,
Un genio Iddio ti ha dato.

Michelangelo si rivolge al suo *Mosè*, quasi statua divina, che ha dialogato con Dio sul Sinai «Tu, ch'hai di Dio sul Sinai / L'eterna voce udita», e lo implora di parlare a sostegno della causa della patria: «i tuoi det-

[132]Ibid., pp. 14-15.

ti al popolo d'Italia arrechin vita». La grandezza dell'artista è resa mitica, ancor più, a proposito della Cupola, che «Il tuo nome eternerà, / ed il più remoto secolo / Riverente ammirerà».

Il Buonarroti appare in questo dramma quasi *deus ex machina*: è lui a sentenziare e a muovere le fila della vicenda; senza di lui, senza la sua saggezza ispirata da Dio, l'azione dei personaggi non sarebbe indirizzata verso l'alto senso morale e civile dell'amor patrio. La «divina favella» di Michelangelo scende nel petto e accende gli animi di giustizia e «desta in tutti di pugna il desir»; è ancora Michelangelo a fare il cenno d'inizio del duello.

Nel finale, Maria e Michelangelo si confrontano: la grandezza dell'amor patrio da un lato – «Qual cuore, in te, Vico, la patria perdé!» – e la grandezza dell'amore della donna dall'altro – «al mio affetto un malvagio rapia» – risultano pari dinanzi al mistero della morte.

A Maria, presa dallo sconforto e invocante la punizione divina, spetta l'ultima parola: «Egli è spento: punisci, gran Dio, chi gli tolse la vita!», ma sempre senza sconvolgimenti e in linea con gli insegnamenti etici del Maestro. Il Coro, dunque, chiude l'Atto con l'espressione «Oh! Terror!», rinunciando a concludere l'opera con un ammonimento o una frase didascalica in senso patriottico – come era avvenuto in altre opere del periodo romantico –, ma perdendosi quasi di fronte ad un destino così ingiusto e inatteso rispetto alle certezze fornite sin dalle prime parole del dramma. Forse l'impotenza di contro al destino è da considerarsi l'unico aspetto umano del personaggio Michelangelo, quasi divinizzato ma anche spersonalizzato e stereotipato dal mito risorgimentale.

A conclusione di questo mio intervento critico, posso ora dire di aver inteso così offrire una panoramica sull'evolversi del mito michelangiolesco nell'epoca risorgimentale in un'ottica inedita: quella appunto delle fonti letterarie del teatro musicale.

Michelangelo è personaggio drammatico già di per sé, data la sua grandezza tanto artistica quanto umana, ma anche per la densità del suo interiore percorso spirituale. Il suo mito, in questa accezione di precursore ideale del Risorgimento, s'intreccia con la storia e l'immaginario letterario di quel glorioso e sofferto periodo. È proprio nell'Ottocento che nascono i primi drammi della cultura europea su Michelangelo, i quali narrano l'eticità, l'esemplarità

dei suoi comportamenti, sia artistici che umani, in netto contrasto con l'epoca storica di corruzione morale e politica in cui l'artista ebbe a vivere.

L'interpretazione di Michelangelo-patriota, che caratterizzò il nostro Risorgimento, passò in secondo piano nei drammi coevi d'oltralpe, che da subito colsero l'importanza di coniugare mito e filologia. Michelangelo appare Maestro del pensiero europeo, egli, come Faust, è individuo in perenne intima ricerca. Lo comprese il drammaturgo Henry Wadsworth Longfellow, il quale descrisse un Michelangelo che, alla maniera socratica, così si interroga: «Talvolta penso che la felicità dell'uomo sia nella ricerca, non nel possesso; infatti le cose possedute perdono metà del loro valore»; il suo Michelangelo, dalla profondità del suo essere, parla del teatro e della vita, del teatro come meditazione sul tempo e sulla morte: «La vita è diventata per me un teatro vuoto – le sue luci spente, la musica silenziosa e gli attori spariti; solo io siedo meditando sulla scena di un tempo ...»[133].

Ma il "mistero" di Michelangelo è connaturato al suo "essere"; la sua natura abissale fa sì che qualsiasi interpretazione o chiave di lettura dell'uomo, dell'artista e del personaggio, non siano mai esaustive ma in chiave neoplatonica rimandino ad una realtà che non ci è dato conoscere fino in fondo. Michelangelo, nonostante l'immane e inesausto lavoro conoscitivo svolto dagli studiosi di tutto il mondo, rimane ad oggi un inesauribile mistero. La frase di Rilke, citata all'inizio di questo mio lavoro, ci pone davanti al mito di un Michelangelo che appare "universale miracolo"[134] che diviene, attraverso lo svolgersi della sua leggenda, simbolo dell'uomo stesso sulla terra.

Ecco perché l'appellativo *divino*, tributato *in primis* da Ludovico Ariosto, assunse col tempo il significato che è stato magistralmente così sintetizzato: «La divinità di Michelangelo da allora fu intesa sia nel senso umanistico di superamento della natura e dei canoni sia in quello teologico di soprannaturalmente ispirato»[135].

[133]Per la traduzione in italiano dei versi di Longfellow cfr. B. Foglia, *Michelangelo nel Teatro*, cit., pp. 72-73.
[134]Cfr. R. De Maio, *Michelangelo universale miracolo*, cit., p. 152.
[135]Cfr. R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Firenze, Sansoni, 1990², p. 447.

Abstract

At every epochal turning point of History it has been unavoidable to rely on the evocation of a «modern giant» that is Michelangelo Buonarroti, the supreme artist and hero of freedom who in the Risorgimento found his own peculiar place also in a heated political debate. The mythologem that developed in the nineteenth century around this «divine» artist of the Renaissance, revived the Italic universal genius in terms of both myth and philology and increased the relating bibliography to an already monumental extent. The musical theatre of the Risorgimento about Michelangelo contributed to the diffusion of his mythical fame bringing out new meanings. Through the analysis of the historical and literary sources of the musical drama, of the figurative works of the artist and of those dedicated to him as a protagonist, here it has been chosen to investigate a musical nineteenth century, at times unpublished or only partially known, which, tracing the Michelangelesque "universe", sets out to search a more complete truth about the Master and his inexhaustible mystery of undying Art.

Appunti per un Monumento sonoro al Musico Ignoto

Simona Frasca
(con un contributo di David Riondino)

Parlando di emigrazione non si può non mettere in relazione questo fenomeno con il grande evento nazionale del diciannovesimo secolo che fu l'Unità d'Italia. L'ondata migratoria proveniente soprattutto dal Sud del paese ha inizio solo alcuni decenni dopo l'unificazione; in un'epoca precedente, intorno alla prima metà del secolo, il fenomeno aveva già riguardato diverse zone del Nord, in particolare le aree del Piemonte, del Comacchio e del Veneto. La storiografia più diffusa attribuisce le ragioni storiche della prima emigrazione meridionale della seconda metà del diciannovesimo secolo alla crisi delle campagne e del grano, alla situazione di impoverimento economico che colpisce il Sud all'indomani dell'unità quando gli investimenti industriali si concentrano nel Nord e ad altri fattori concomitanti che per le finalità di questo intervento non ci preme chiarire qui. L'emigrazione meridionale di fine Ottocento segue diverse ondate di partenze e per lo più è concentrata verso un'unica meta geografica, il continente americano nella sua interezza, subendo una decisa sterzata verso gli Stati Uniti d'America verso la fine del secolo.

Il fenomeno migratorio italiano verso quei luoghi conobbe il suo avvio in un'epoca più antica, durante la seconda metà del diciottesimo secolo. Missionari, uomini di chiesa, avventurieri, esuli politici e rivoluzionari, questo era il tessuto umano che rappresentava il cuore dell'emigrazione italiana fino al 1880. Successivamente a questa data le caratteristiche qualitative e quantitative della migrazione italiana mutarono completamente, acquisendo proporzioni inconsuete.

Secondo una fonte spesso citata, la media delle partenze era di circa 600.000 unità all'anno e riguardò alcuni milioni di meridionali secondo le discriminanti di sesso, età e forza fisica. Emigravano operai specializ-

zati, provenienti soprattutto dall'Italia settentrionale, agricoltori, braccianti, minatori, tessitori, macchinisti, meccanici, fabbri, tipografi, sarte, contabili, marinai, insegnanti, medici, avvocati ed infine scultori, pittori, musicisti, questi ultimi con una percentuale dello 0,9.[1] Si trattava in ogni caso di gente poverissima attirata dalle potenzialità economiche e dal desiderio di emancipazione sociale offerti dal continente americano.[2]

La messa in scena dell'emigrazione da parte dei media americani è un diario collettivo di come si percepisce e accoglie l'emigrato; o più spesso di come non lo si accoglie. In quanto avvenimento a cavallo tra Ottocento e Novecento, la storia dell'emigrazione è anche la storia della sua rappresentazione teatrale e, per noi, soprattutto musicale. È una storia che si complica di gran lunga e per questo assume maggior fascino, si confonde con fenomeni nuovi ed eccitanti quali l'industrializzazione, l'urbanizzazione e la nascita della

[1] M. A. D'Ambrosio, *Il Mezzogiorno d'Italia e l'emigrazione negli Stati Uniti*, Roma, Athenaeum, 1924, p. 44. Lo studioso sottolineava: «Si tratta in genere di uomini al di sotto dei 40 anni perché tra il 1887 ed il 1900 è la stessa America ad alimentare l'emigrazione italiana per promuovere il progresso industriale ed agricolo in cui era impegnata. Sesso, età e forza sono i parametri attraverso cui si decide automaticamente la *desiderabilità* degli emigrati negli Stati Uniti perché è il valore economico di un individuo a determinarne la sua permanenza lì».

[2] Gli studiosi di emigrazione non esitano ad adoperare la parola "esodo" per definire l'espatrio degli italiani nel periodo preso in considerazione: «La seconda fase dell'emigrazione che va dai primi anni del Novecento alla prima guerra mondiale, coincide con l'avvio del processo di industrializzazione in Italia. Eppure, tale fase passa alla storia come quella della "grande emigrazione". Si tratta infatti di un vero e proprio esodo che porta all'estero una media di 600.000 persone l'anno, per un totale di 9 milioni di persone. Il picco non solo di tale intervallo ma dell'intera storia migratoria viene raggiunto nel 1913, quando si contano più di 870.000 espatri. [...] L'andamento del fenomeno presenta grandi cuspidi e grandi avvallamenti per effetto della sempre maggiore influenza che sui flussi migratori esercita il mercato internazionale del lavoro, soprattutto quello nordamericano. Infatti l'emigrazione di questo periodo è prevalentemente extraeuropea e in particolare il 45% circa di tutta l'emigrazione è assorbita dagli Stati Uniti: sono le genti meridionali ad alimentare (largamente per oltre il 70%) la corrente transoceanica». A. Golini, F. Amato, *Uno sguardo ad un secolo e mezzo di emigrazione italiana*, in *Storia dell'Emigrazione Italiana. Partenze*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 49-51.

cultura e dei mezzi di comunicazione di massa. È qui che la possibilità di un'autorappresentazione anela anche ad una valenza estetica specifica che deriva dalla totale assenza di specializzazione disciplinare, nella quale nessuno è solo musicista o attore ma tutti fanno un po' di tutto, alla ricerca di un linguaggio che possa essere l'espressione di questa nuova identità etnica.

Nel baule dell'emigrato artista c'è in primo luogo la musica: cantanti e compositori che viaggiano con i loro spartiti pronti ad esportarli nel nuovo mondo. È molto probabile che, trattandosi di emigrati, il primo luogo in cui gli artisti eseguivano canzoni della loro tradizione, talvolta "americanizzate", cioè con l'inserimento di parole o frasi tradotte in inglese, fosse a bordo delle navi che li trasportavano in America. Non sono rare le testimonianze di corrispondenti che ricordano come da Napoli, al porto di imbarco, partissero cantanti e musicisti. Il primo incontro dei viaggiatori, loro malgrado, con la lingua inglese era dunque sulle imbarcazioni, appena saliti a bordo. Vi era infatti chi aveva già compiuto la traversata e non era all'oscuro della lingua del paese d'approdo. Notava infatti un osservatore imbarcatosi da Napoli nel 1900: «Non appena toccata la costa di Gibilterra, accadeva qualcosa di strano. Le canzoni dialettali italiane che avevano prevalso fino a quel momento cedevano il posto alle arie americane, intonate a caso da chi era già stato negli Stati Uniti».[3]

All'indomani dell'Unità, come ha raccontato Martino Marazzi nel suo recente *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*,[4] per più di un secolo i processi emigratori che interessarono l'Italia costituirono uno degli elementi fondanti della vita comune nella penisola. Il carattere fondativo della vicenda migratoria ha però sin da subito incontrato difficoltà a essere riconosciuto sia per immediati motivi di interesse sociopolitico sia per l'intrinseca natura del fenomeno, sviluppatosi in contesti geograficamente e culturalmente lontani e distanti.

L'esodo degli italiani, che gli osservatori americani chiamano diaspora mettendo in risalto il carattere di dispersione di questo fenomeno, assume con-

[3] Riferito in V. Greene, *A Singing Ambivalence*, *American Immigrants between Old World and New, 1830-1930*, Kent State University Press 2004, p. 88, trad. dell'autrice.
[4] Milano, F. Angeli, 2011.

notati particolari nel quadro più generale della storia dell'emigrazione nazionale. L'emigrato italiano del Novecento è ben diverso da quello del secolo precedente, al cui modello facciamo risalire in parte l'avventura di Giovanni Martini, il patriota garibaldino partito per l'America del quale ci accingiamo a parlare. L'emigrato dell'Ottocento è un viaggiatore d'eccezione, un ricco borghese in cerca di emozioni estreme o un proletario solitario ed eroico che si avventura nel nuovo mondo in cerca di fortuna con l'atteggiamento spregiudicato di un Ulisse moderno. La natura dell'emigrato del diciannovesimo secolo è simile a quella dell'esule apolide del Settecento, quando di fatto inizia questo fenomeno che registra le partenze in misura nettamente inferiore alle decine di migliaia segnalate in seguito, annualmente, in età moderna. È in questa fase che si trova a vivere il nostro Martini, il quale si spegne a New York nel 1922, un anno dopo Enrico Caruso, figura di spicco della musica operistica e legato indissolubilmente alla storia dell'emigrazione italiana.

Ma chi è Giovanni Martini?

A lungo si è dibattuto sui natali dell'avventuroso trombettiere italiano: alcuni lo dichiaravano nato ad Apricale in provincia di Imperia, altri a Sala Consilina provincia di Salerno, altri comuni hanno cercato di rivendicare la nascita di Martini finché solo in epoca recente, grazie al ritrovamento del documento di nascita di Giovanni Crisostomo Martino a Sala Consilina, si è definitivamente sciolto ogni dubbio. Martini nacque il 28 gennaio del 1852 e fu quasi subito abbandonato nella Ruota dei Prjetti; in seguito fu un garibaldino, arruolandosi inizialmente come tamburino nel Corpo Volontari Italiani e poi partecipando a varie battaglie sotto la guida dello stesso Giuseppe Garibaldi. Per motivi ancora ignoti lo ritroviamo nel partenza da Glasgow, in Gran Bretagna, per gli Stati Uniti e non c'è dubbio che questa scelta lo avesse posto al fianco di tanti connazionali che come lui emigravano alla volta del nuovo continente.

Giunto in America, non riuscendo a trovare lavoro come musicista di professione, si arruola nell'esercito americano come trombettiere firmando una ferma di cinque anni sotto il comando del capitano Frederich Benteen del VII Reggimento di Cavalleria del tenente colonnello George Armstrong Custer – per alcuni un eroe, per molti altri un eccentrico criminale in divisa.

Nel frattempo, dopo essere giunto in America, come molti emigrati che coglievano come primario il desiderio di integrazione, Martini anglicizza il suo nome di John Martin. Nonostante ciò, la carnagione verde oliva, i capelli e gli occhi marroni dichiarano senza ombra di dubbio la sua origine meridionale.

Dopo essersi arruolato, il destino per lui ha in serbo l'immortalità. Infatti il 25 giugno del 1876 è accanto al generale Custer nella battaglia di Little Big Horn e sarà l'unico sopravvissuto di uno dei massacri più noti della storia militare americana. Nella valle lungo il fiume Little Big Horn, che scorre tra lo stato del Wyoming e il Montana, Custer intuì di essersi inoltrato in una zona non sufficientemente protetta e, prima di attaccare il campo indiano di Cavallo Pazzo con i suoi, ordinò al trombettiere John Martin di correre a chiedere rinforzi alla colonna rimasta di retroguardia. Il tenente William W. Cooke, per timore che il giovane ragazzo di lingua italiana non avesse capito il senso del messaggio, pensò di mettere l'ordine per iscritto su un foglietto: «Benteen. Come on. Big Village. Be Quick. Bring Packs. W. W. Cooke PS Bring pacs», che tradotto suona: «Benteen vieni in fretta al Villaggio Grande e porta le munizioni». Il trombettiere infilò il pezzo di carta nel guanto e partì in fretta. Mentre si allontanava velocemente avvertì le prime scariche di fucileria, dall'alto della collina vide sbucare indiani da ogni parte, sentì dietro di sé le grida dei guerrieri che lo avevano individuato e che cercavano di colpirlo. Si lanciò giù per il pendio e in poco più di un'ora riuscì a raggiungere il maggiore Benteen al quale consegnò il messaggio. L'impresa salvò la sua vita ma non quella del comandante, che fu trucidato dagli indiani con tutti i suoi uomini.

La partecipazione a quella battaglia ebbe il merito di trasformare Martini da musico ignoto in milite noto.

Trascorsi alcuni anni, ritroviamo Giovanni Martini che, a 69 anni, dopo essere stato congedato, lavora come bigliettaio alla metropolitana di New York. La storiografia lo dipinge come un uomo ormai anziano e stanco di raccontare la verità a tutti i giornalisti che continuavano a porgli le stesse domande.

«Certo signor Martini, tutti noi abbiamo letto quel pezzo di carta, ma vorremmo sapere le parole esatte del comandante» gli dicono. «Tornate indietro – recitò Martini per i giornalisti – dite al capitano Benteen di correre qua, ditegli che abbiamo trovato un grosso villaggio e che porti altre munizioni, avete capito bene?».

«Sì, signore!» aveva risposto Martini a Cooke anche se non era mai sicuro di capire bene. Erano solo due anni che stava in America e la lingua non la dominava ancora, era molto impacciato, insicuro.

«Un'ultima cosa, signor Martini – incalzavano i giornalisti – quando raggiunse il capitano Benteen, che cosa gli disse?»

«Consegnai il messaggio»

«Ma quando il capitano Benteen gli chiese dove si trovava il comandante, lei che cosa rispose?»

«Avevamo visto degli indiani, questo risposi»

«Come disse, signor Martini, che gli indiani si erano imboscati o che si erano nascosti?». Era sempre la stessa domanda, lo costringevano a umiliarsi, a confessare di aver usato parole scorrette, a dire che lui la lingua non la capiva bene. E Giovanni Martini diventava rosso di rabbia: «Ma che ve ne frega – urlava – se quelli erano nascosti o imboscati, che differenza fa? Lasciatemi in pace, non voglio dire più niente, uscite da casa mia». L'ex garibaldino sbatteva la porta e rimaneva immobile a pensare. Gliel'avrebbe voluto dire al capitano Benteen che gli indiani verso cui stava dirigendo il comandante forse stavano tutti nell'accampamento, in quell'oceano di tende, ma gli mancavano le parole, la lingua inglese non la conosceva così bene e la paura in certi casi non aiuta.[5]

Questo dialogo un po' romanzato chiarisce bene il motivo per cui Martini per noi è il simbolo dell'emigrato italiano che soffre di tutti i pregiudizi legati alla scarsa integrazione linguistica e culturale. Sono centinaia le testimonianze di italiani emigrati che furono giudicati affetti da ritardi mentali e cognitivi semplicemente perché non conoscevano a sufficienza

[5] Per maggiori dettagli sulla storia di Martini in rapporto alle vicende militari americane si veda anche la pagina web http://www.farwest.it/?p=473

la lingua inglese; anche perché, come sottolineato più volte da storici dell'emigrazione come Rudolph Vecoli, fino all'inizio del Novecento gli italiani erano emigrati temporanei e pochi tra loro avevano un reale desiderio di integrazione.

Questi aspetti, che sono insieme culturali, sociali e storici, hanno fatto confluire verso un'unica direzione i comuni interessi dei due autori che firmano questo articolo, come testimoniano gli scambi epistolari che di seguito riferiamo.

3 marzo 2011:

Ti allego le primissime battute della storia del Trombettiere di Custer, che racconta in sei episodi quanto segue:

1. L'anonimo Giovanni, suonatore di Banda, sta a Talamone vicino Grosseto ove suona nella banda e si dà da fare con varie signore e signorine. E' un giovane scapestrato, un po' vanesio come quasi tutti i suonatori.

2. Giovanni parte per complicazioni locali, senza averne voglia, fugge con un amico musico e garibaldino verso la spedizione dei Mille, ove incontrerà musici brasiliani, siciliani, ungheresi, lombardi, e quant'altro.

3. Il nostro eroe si imbarca, sempre travolto dagli eventi, su un battello che dalla Sicilia va all'Atlantico francese per poi seguitare verso l'America. Sul bastimento ancora musiche di ogni tipo, ci sono irlandesi, polacchi, ebrei dell'est, ognuno porta con sé la sua tradizione.

4. Siamo nel VII Cavalleggeri, dove c'è una banda diretta da un italiano Felix Vinattieri, torinese, qui si ascoltano musiche colte e popolari, inni, marce e altro ancora. Nel VII Reggimento di Cavalleria in realtà la storia ci dice che c'era un'umanità composta di quattordici nazionalità diverse.

5. Nel 1898 scoppia la guerra ispano-americana, Martini è in servizio, si immagina che lui vada a Cuba dove si suona un po' di tutto dal bolero al son, con canti yoruba e melodie andaluse.

6. Il nostro eroe se ne torna a New York, qui congedato nel 1905 integra la pensione con la mansione di bigliettaio alla metropolitana. Muore travolto da un camion di birra nel 1922.

Al di là della vicenda biografica ciò che a noi interessa è la fisionomia di Marti-

ni come uomo-simbolo, quasi monumento, egli suona in matrimoni e funerali, attraversa gli oceani per bande e mitraglie e così facendo costruisce la nostra condizione attuale di ascolto, imparando bocca a bocca ritmi, stili, canti e maniere. In questo modo l'emigrazione, tragica in sé, ci ritorna come ricchezza.
Si costruisce con Giovanni Martini alias John Martin una specie di monumento al Musico Ignoto, cugino del più noto "milite ignoto". Cosa mi serve, dunque, mia cara? La storia, in forma di ballata appunto, è già fatta e sarà accompagnata da molti disegni di Milo Manara diventando un libro illustrato. Volevo aggiungere ad ogni capitolo delle note storiche che ancorassero il personaggio per molti versi quasi immaginario a qualcosa di concreto. In questo caso, sollecitato dal tuo libro sui musicisti emigrati,[6] mi piacerebbe conversare con te sui titoli dei brani che potrebbe aver ascoltato nella New York italiana dove ha vissuto dal 1905 al 1922, data in cui muore. Non si tratta di metterci proprio tutto ma di individuare una specie di bibliografia musicale di massima, è una buona idea la tua, quella di costruire un sito dove la storia musicale del trombettiere migrante viene raccolta con esempi originali o reinterpretati: meditavo qualcosa di simile, costruendo come ho costruito uno spettacolo con musicisti diversi, all'epoca erano Enrico Rava e Stefano Bollani, che per l'appunto rielaborano in interscambi dei temi d'epoca e sicuramente i personaggi che incontra Martini permettono che si ramifichi la storia, moltiplicando le piccole storie di tutti quelli che il nostro eroe incontra. In breve, si tratta di una specie di epos e un sito con le musiche potrebbe tenere in vita la figurina oltre il libro, dato che si tratterà di marciare con spettacoli, e magari qualcosa che somigli a un film.
In attesa, a presto e grazie David

20 marzo 2011:
Caro David, la storia che mi hai raccontato mi pare in parte vera e in parte frutto delle suggestioni più disparate, mi piace e mi convince sempre di più l'idea di far confluire le nostre conoscenze e fantasie in un luogo virtuale, espandibile e multifunzionale che ci liberi dalla soggezione della pubblicazione cartacea. Di seguito ti elenco alcuni brani musicali degni di nota o avvenimenti legati alla musica av-

[6] S. Frasca, *Birds of Passage. I musicisti napoletani a New York (1895-1940)*, Lucca, LIM, 2010.

venuti nel periodo 1905-22. Le fonti sono in gran parte italoamericane, ho aggiunto qui e lì qualche riferimento ad altri repertori per dare l'idea della varietà etnica che è l'elemento predominante a New York, tieni presente infatti che in quegli anni c'erano altre etnie radicate in città che suonavano e diffondevano la loro musica nonché il nascente jazz; dunque c'era una compresenza di repertori verso i quali un musicista come Giovanni Martini non poteva non tendere l'orecchio. Per il momento ricevi questi dati.
Saluti e buon lavoro
Simona

Giovanni Martini e il contesto musicale italoamericano a New York tra il 1905 e il 1922.

- 1905: apre a New York fra la 43esima e 44esima strada l'Hippodrome uno dei più imponenti teatri di varietà dell'epoca, in occasione dell'inaugurazione vengono allestite contemporaneamente due importanti riviste *A Yankee on Mars* e *Andersonville*.
- 1906-7: il tenore Vincent Barile incide: *Torna a Surriento* e *Fenesta che Lucive* per la casa discografica Victor Talking Machine.
- 1907: Giacomo Puccini è a New York, il 10 dicembre del 1910 c'è la prima rappresentazione assoluta de *La fanciulla del West* con Enrico Caruso nei panni di Dick Johnson/Ramerrez.
- 1909: Caruso incide, per la prima volta a New York una melodia napoletana, *Mamma mia che vò sapè*, di Ferdinando Russo e Emanuele Nutile.
- 1909: il tenore Francesco Daddi celebre comprimario nei teatri americani di gran parte del repertorio operistico ottocentesco italiano, interpreta con Maria Avezza alcune arie famose come *O Soave Fanciulla* da *La Boheme*, *Verranno a te sull'Aure* da *Lucia di Lammermoor*, *Tu qui Santuzza* da *Cavalleria Rusticana*. La sua discografia è ricca sia come interprete solista sia in coppia con Teresa De Matienzo, canzonettista napoletana di una certa fama trasferitasi negli Stati Uniti, la loro prima incisione insieme è *'A Mala Vita* (1910).
- 1911: Riccardo Cordiferro e Salvatore Cardillo scrivono a New York *Core 'Ngrato*, la celebre canzone dedicata ad Enrico Caruso.

- 1912: uno dei più importanti interpreti in America del repertorio macchiettistico napoletano e italoamericano, Eduardo Migliaccio, noto come Farfariello, scrive *Tarantella Sincera*.
- 1914: Dan Caslar ottiene una scrittura al Reisenweber's Club su Columbus Circle.
- 1916: Caruso incide *'O Sole Mio*.
- 1916: il reverendo Francis Auriemma incide per la Victor devozionali e sermoni in latino, la sua attività in studio è intensa fino al 1928.
- 1916: il siciliano Nofrio ovvero Giovanni de Rosalia comincia a incidere le sue scenette. È l'artista tra i più prolifici del genere. Le sue composizioni sono soprattutto scene parlate, ricordiamo qui una delle più esilaranti *La Finta americana* in coppia con Francesca Gaudio.
- 1917: Carlos Gardel interpreta *Mi Noche Triste* brano che di lì a poco molto probabilmente viene diffuso a New York.
- 1917: la Victor mette in commercio il primo disco di jazz della formazione italoamericana Original Dixieland Jass Band, i titoli sono *Livery Stable Blues* e *Dixie Jass Band One-Step*.
- 1917: incisione di *M'ama non m'ama*, scherzo di Pietro Mascagni incisa da Umberto Baroni.
- 1919: la Italian Book Company di New York pubblica *Il Frenetico - The Frantic* di Gaetano Lama, con indicazione di American foxtrot.
- 1919: E. A. Mario firma il testamento degli emigranti scrivendo la canzone *Santa Lucia Luntana*. Nel 1921 a seguito del successo della composizione compie il suo primo viaggio nella colonia italiana d'America a New York.
- 1919: Alfred Aratoli comincia a incidere da solo o in compagnia alcune scene e canzoni che hanno per tema la maschera di Stenterello, un brano da citare di quest'anno è eseguito in coppia con la moglie dal titolo *La Mititura Tusca*.
- 1920: Caruso incide *I' m'arricordo 'e Napule*.
- 1920 ca. fanfare (come la Fanfara Bolognese) e orchestre varie incidono il celebre *Inno a Garibaldi*.
- 1921: Alfredo Bascetta interprete napoletano a New York incide per la casa discografica Gennett la celebre *Totonno 'e Quagliarella* .

- 1921: Eduardo Cianelli, noto attore di teatro e cinema, incide *Caruso Mmiez'a li Angeli* (Esposito-Joe), la canzone dedicata al tenore all'indomani della sua morte.
- 1921: Pasquale Abete incide *Fronne 'e Limone*, brano interessante perché, come scrive Giuliana Fugazzotto, non ha nulla dello stile al quale il titolo fa riferimento, cioè il canto a fronne 'e limone ovvero "a cascata" tipico dell'area campana.[7] Il titolo usato in questo modo è solo un'occasione di utilizzo di uno stereotipo per affermare l'appartenenza ad un genere e dunque ad una cultura.
- 1922: il cantante Armando Gildo a New York cerca di sfruttare il nome del più noto Armando Gill e incide per la Victor le prime due canzoni d'autore a suo nome *Tic-Tì/Tic-Tà* (Bovio-Lama) e *Core Signore* (Baratta-Valente).
- 1922: Raffaele Balsamo uno dei nomi più noti nella comunità italoamericana comincia la sua attività in studio registrando il celebre brano *Silenzio Cantatore* (Bovio-Lama).

A conclusione di questo resoconto relativo al progetto sul Musico Ignoto, ecco la vicenda di un altro musicista compagno di Martini, Felice Vinatieri, introdotta e rielaborata da David Riondino.[8]

Contribuisco al tema in questione con questo estratto del mio poderoso *Il Trombettiere*, ballata con figure composta a quattro mani con Milo Manara. Il viaggio raccontato è quello di un picaro con trombetta, Giovanni Martini, che davvero accompagnò il Generale Custer, rimanendo vivo nel famoso eccidio del 1876 e che ebbe in seguito la ventura di andare a combattere e suonare – era arruolato come Musician – a Cuba nel 1898. Morì a New York nel 1922, all'alba dell'avventura del jazz di cui, direi, sentì fortemente il richiamo per il suo girovagare, contagiando ritmi e melodie dall'Italia alle Americhe e passando anche in gioventù per l'ambiente sonoro garibaldino.

[7] G. Fugazzotto, *Sta Terra nun fa pi mia*, Udine, Nota Geos, 2010.
[8] I versi sono pubblicati in D. Riondino - M. Manara, *Il Trombettiere*, Roma, Magazzini Salani, 2011.

I nostri bisnonni viaggiavano molto, quando ci si mettevano, e con loro le loro musiche. Ma lasciando Martini al suo romanzo, che vi consiglio vivamente di leggere, ecco uno degli incontri che davvero, nel suo girovagare, gli sono capitati: Felix Vinatieri, o Vinattieri, torinese, che dirigeva la banda del Settimo Cavalleggeri di Custer. Esattamente nel periodo della battaglia alla quale non partecipò, facendo parte delle retrovie.

Il Vinatieri studia a Torino e Napoli, trova da lavorare in America nelle bande militari, ritorna brevemente in Europa, in Portogallo per la precisione, per una breve stagione musicale. In seguito preferisce rientrare nell'esercito, dove concluderà la sua carriera di musicista. Comporrà anche delle musiche per un'operetta, pare: insomma il nostro ha tutti gli elementi per suggerire la figura di uno di quegli italiani di talento e dinamici che cominciano a disegnare la fisionomia dell'italoamericano in musica (per inciso, il Vinatieri risulta essere bisnonno di un noto campione contemporaneo di football americano). Avendo ricevuto una formazione classica, non si può non immaginare che conoscesse bene Verdi, ma anche Chopin, Wagner e tutto il repertorio che si era consolidato prima degli anni Settanta, durante i quali emigra. E si può solo immaginare quanto, al suo talento di musicista colto, che sa leggere e scrivere musica, abbiano giovato i canti e le melodie dei soldati del VII, che appartenevano a diciassettte nazionalità diverse. A quel tempo, in America, un reggimento era un universo sonoro cosmopolita e forse tuttora è così. E le bande, naturalmente, erano una grande occasione per disciplinare e dare continuità agli incontri tra musicisti con il loro calendario di prove. Se il direttore poi era un musicista sensibile, la foresta musicale che gli si presentava ogni volta che alzava la bacchetta doveva risultare molto suggestiva. Ma qui abbandono le tracce del musicologo per cedere il passo alla ballata che, in omaggio agli improvvisatori sudamericani che di queste formule son maestri, è scritta in decime, sarebbe a dire in serie di dieci ottonari incatenati nello schema abbaaccddc. Buon viaggio, evviva Vinatieri.

Abstract

Giovanni Martini (better known in the US as John Martin), trumpeter in Commander George Armstrong Custer's 7th Cavalry Regiment, was an ardent Garibaldian. He embodies a complex history and the following of his experiences contributes with new and important elements to the comprehension of the formation of the post-unitary Italian national identity. In this essay Martini's life performs a story of Italian migration. The essay weaves cultural history with a lyrical account of Martini's life performed in tenths, in sync with the sometimes picaresque journey of the soldier-trumpeter.

«A S.M. Umberto I Re d'Italia Augusto Simbolo della Patria e degli Eroi»: l'omaggio musicale come metafora dell'Italia unita

Agostino Ziino

Giosuè Carducci, come sappiamo, dedicò due poesie alla regina Margherita, la prima, intitolata *Alla Regina d'Italia*, nel 1878, musicata per coro e orchestra da Ernesto Luzzatto,[1] e la seconda, dal titolo *Il liuto e la lira*, dopo aver ascoltato una conferenza di Oscar Chilesotti sugli strumenti antichi l'8 maggio 1889 nella Sala Palestrina di Palazzo Doria Pamphilj, alla presenza della regina. Giacomo Puccini nel 1890 dedicò i *Crisantemi* «Alla Memoria di S.A.R. Amedeo di Savoja Duca d'Aosta», figlio terzogenito di Vittorio Emanuele II, morto il 18 gennaio di quell'anno,[2] e alcuni anni più tardi, nel 1904, la *Madama Butterfly* alla regina Elena. Certamente molti altri poeti, letterati e musicisti famosi, che non è ora il caso di ricordare, hanno dedicato qualche loro opera a uno o più membri della famiglia reale, ma questi sono soltanto la punta di un *iceberg*: moltissimi italiani, la maggior parte dei quali oggi quasi del tutto sconosciuti, provenienti da ogni ceto sociale e da ogni tipo di occupazione o di professione, sia dal Nord che dal Sud, hanno dedicato e/o inviato in omaggio ai regnanti di turno il frutto del loro ingegno, della loro creatività e della loro sensibilità artistica e umana, specialmente come prova della loro dedizione alla ancor giovane Nazione alla quale da poco appartenevano, l'Italia, e alla Casa regnante che allora la rappresentava.

Queste testimonianze, anche se spesso banali e ingenue, talvolta anche patetiche, quasi da 'libro *Cuore*', sono comunque molto significative

[1] La copia è conservata nella Biblioteca Reale di Torino, con segnatura Ms.ob49.

[2] La copia conservata nella Biblioteca Reale di Torino reca la dedica autografa al re Umberto I.

in quanto ci permettono di valutare meglio gli atteggiamenti e i sentimenti di una larghissima fascia di Italiani, di ogni età e di ogni ceto sociale, all'indomani dell'Unità e della fondazione del Regno d'Italia, fino ai primi del Novecento.

Un contributo molto importante e signficativo alla conoscenza di questo tipo di fonti – 'omaggi' musicali e relative dediche – è rappresentato da un volume di Isabella Fragalà Data dal titolo *L'encomio discreto*, pubblicato nel 1991 e contenente il catalogo dettagliato di tutte le musiche, sia manoscritte che a stampa, appartenute alla casa regnante e ora conservate nella Biblioteca Reale di Torino: si tratta per lo più di partiture donate ai Savoia o composte espressamente in onore di un membro della famiglia reale e a lui dedicate. Come scrive la Fragalà Data curatrice del volume:[3]

> La peculiarità di questo fondo musicale richiederebbe forse una lettura approfondita di tipo sociologico. Alcune considerazioni sorgono spontanee al primo impatto: non più musica di omaggio sublime e astratto, opera di artisti che si sentono al di sopra delle parti e fuori dai problemi dell'umanità, legati più o meno direttamente alla corte, ma un "encomio discreto" da cui però traspare la partecipazione diretta del musicista alle vicende della nazione, della quale, finalmente, si sente di far parte. Una nuova consapevolezza, dunque, della borghesia che si sostituisce all'aristocrazia nell'uso e nella gestione degli strumenti culturali e che, soprattutto, offre una nuova chiave di lettura dei sentimenti che agitano il popolo. [...]
>
> Tracciare un profilo dei compositori presenti è opera ardua, in quanto di loro raramente si hanno notizie biografiche precise al di là dei pochi dati che essi stessi forniscono nel contesto del titolo o della dedica; raramente si tratta di autori celebri, per lo più sono dilettanti o professionisti noti soltanto in ambito locale. Molti i maestri di banda, i direttori delle musiche militari dei vari reggimenti, i professori di musica di Conservatori o Istituti musicali, gli insegnanti in collegi

[3] I. F. Data, *L'encomio discreto. Catalogo delle musiche encomiastiche e celebrative della Biblioteca Reale di Torino*, Torino, Centro Studi Piemontesi 1991, pp. XXV e XXVIII-XXIX.

e convitti. Fra i dilettanti: professionisti e operai, signorine di buona famiglia, *enfants prodiges*.

Un grande sentimento, talvolta esageratamente deferente, ma sempre sincero, traspare dalle dediche, dalle legature, dalle lettere accompagnatorie e dai titoli. Questi ultimi sono il vero specchio nel quale si riflette il messaggio che si intende far giungere: è proprio il titolo ad offrirci l'impatto immediato con l'intento dell'autore e a dare prova della spontaneità del sentimento che accompagna l'invio dell'omaggio. Molte sono le composizioni intitolate semplicemente *Umberto* e altrettante *Margherita* oppure *Il Re Galantuomo*; altre portano titoli che riflettono la tradizione guerriera dei Savoia (*Marcia Militare*, *Avanti sempre, Savoia !*, *Aquila Sabauda*), il Risorgimento (*La Camicia Rossa*, *Il Risorgimento Italiano*, *Sulla breccia di Porta Pia*), l'avvenenza e i vezzi della Regina Margherita (*Margherita ascende le Alpi*, *Il canto delle Margherite*, *Il ventaglio della Regina*, *Le perle della Regina*), gli avvenimenti tristi e lieti della Casa Regnante (*Nozze d'argento*, *Elegia funebre*). L'elenco sarebbe sterminato, perché non vi è personaggio o avvenimento pubblico che non abbia ispirato una composizione oppure non abbia offerto occasione per inviare un omaggio ai sovrani e alla Famiglia Reale. Non solo i titoli riflettono spontaneità e riverenza: molto caratteristici sono i testi delle composizioni vocali, modesti per contenuto, altamente di maniera e straordinariamente simili, scritti da poeti dilettanti, sempre comunque inediti.

Una cosa interessante, a mio avviso, è che buona parte delle musiche dedicate esplicitamente a un membro di casa Savoia provenga dall'Italia centro-meridionale. Insomma, anche la musica è un modo per sentirsi parte della comunità nazionale e per esaltare la casa regnante che la rappresenta.

E' ovvio che il messaggio inviato agli Italiani con il ricordo dell'evento celebrato attraverso la musica e l'enfatizzazione della funzione simbolica della casa reale nel contesto del suddetto evento, dichiarata attraverso la dedica, hanno una maggiore forza di penetrazione nel caso si tratti di pezzi stampati. Tuttavia quelli rimasti manoscritti hanno, a mio parere, dediche molto più interessanti e significative proprio in quanto più personalizzate e genuine, anche se talvolta profondamente ingenue.

Ma passiamo subito alla presentazione di qualche dedica, iniziando proprio da Camillo Benso conte di Cavour, il vero artefice dell'Unità d'Italia, al ricordo del quale è stato organizzato il presente convegno. A lui sono dedicati solo due pezzi: il primo è direttamente intitolato a Cavour mentre il secondo è per l'anniversario della morte.

Cavour / elegia / Per / Violino Violoncello Piano e Armonium / Composta e Dedicata / A Sua Maestà Vittorio Emanele Re d'Italia / dal / Prof. Cav. Vincenzo Bianchi [4] [1861 ?] (p. 123).[5]

Elegia / a grande orchestra / nell'anniversario della morte / di Camillo Benso Conte di Cavour / impareggiabile uomo di Stato / ardito e costante propugnatore / dell'Indipendenza ed Unità d'Italia / Auspice S: M: Vittorio Emanuele II / Poesia e Musica di Angiolo Morfini [6] (p. 158).

Alcune dediche sono rivolte ai sovrani sabaudi in quanto simboli e garanti dell'Unità d'Italia:

A / S. M. / Umberto I / Re d'Italia / Augusto Simbolo della Patria / e / Degli Eroi [1899] (p. 67).

Alla Sovrana Maestà / di / Umberto I.o di Savoia / Sommo Mecenate / Dell'Italia Una Intangibile / L'autore / Gentile Nicolò [7] */ Qual altro frutto d'amore all'armonia / Umilmente dedica / Brescia, 14 Marzo 1892* (p. 104).

[4] Di Vincenzo Bianchi, noto violinista, si conoscono molte riduzioni di opere liriche per violino solo, catalogate in OPAC /SBN on line. Nel Catalogo nazionale dei manoscritti musicali, anch'esso on line (d'ora in poi CNMM), figurano due schede.

[5] L'indicazione del numero della pagina tra parentesi tonda si riferisce ovviamente al volume ora citato di Isabella Fragalà Data.

[6] Nel CNMM figura questa sola scheda.

[7] Nel CNMM figura questa sola scheda. Il titolo della composizione, una mazurka, è: *Felicitazioni ideali*. Si veda anche M. Anesa, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo della opere dal 1800 ad oggi*, 2 voll., 2° ed. Bergamo, Associazione Bergamasca Bande Musicali 2004 (1a ed. 1993-97) [d'ora in poi: Anesa], p. 447.

L'Italia degli Italiani / Potpourì per Banda Militare Compilato dal M.o Stefano Bruni [8] */ Osequiosamente Dedicato / A Sua Altezza Reale / Umberto di Savoja / Principe Ereditario* [1867] (p. 128).

A S.A.R. Vittorio Emanuele di Savoja Principe di Napoli Erede d'una stirpe gloriosa per lealtà e valore[,] orgoglio e speranza del popolo d'Italia questa marcia guerresca Enrico Annoscia devotamente dedica [9] (p. 198).

All'antica e gloriosa Stirpe Sabauda / Italia ! Italia! ./ Danza Marziale / di / Francesco Colombo / Ridotta per Banda / da / Andrea Guarneri / Capomusica Municipale / di / Milano [10] (p. 198).

All'augusta memoria / di / Vittorio Emanuele II / Liberatore d'Italia e Padre della patria /Marcia lugubre / composta e dedicata / da / Felice Rizzuti [11] */ Petronà , 12 gennaio 1878* (p. 205).

Gran Messa Funebre / Concertata per 4.o Voci. Basso , Barittono e due Tenori con Cori e grand'Orchestra / composta dal Maestro / Gaetano Magazzari [12] */ Acca:o Filar:o di S. Cecilia di Roma, di Bologna, Socio d'Ono-*

[8] Su Stefano Santo Bruni si veda Anesa, p. 153; si veda anche E. Di Martino, *La cultura musicale alla Spezia*, in *La Spezia, volti di un territorio*, a cura di S. Gamberini, Giuseppe Laterza e Figli e Cassa di Risparmio della Spezia, 1992.

[9] Su Enrico Annoscia, direttore della Banda Municipale di Bari, si veda Anesa, p. 31. Di Enrico Annoscia nel CNMM figurano due sole schede, mentre in OPAC/SBN ben 72. Nel 1961 la famiglia del celebre musicista ha donato tutte le sue partiture alla Biblioteca del Conservatorio "Nicolò Piccinni" di Bari.

[10] Di Andrea Guarneri nel CNMM figurano solo quattro schede, mentre in OPAC /SBN ben 86. Francesco Colombo (Milano 1826-1898) fu maestro di canto della regina Margherita e insegnante di musica presso le più importanti famiglie aristocratiche della sua città.

[11] Su Felice Rizzuti si veda Anesa, p. 818.

[12] Su Gaetano Magazzari se ne veda la 'voce' relativa nel *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (d'ora in poi: DEUMM), diretto da A. Basso, Torino, Utet 1988, Le Biografie, vol. IV, p. 569. Si veda anche M. Anesa, p. 564. Nel CNMM figurano di lui 14 schede, mentre in OPAC / SBN ben 104.

re della R. Acc.a Parmense / eseguita per la prima volta nella Real Capella di S. Lorenzo di Torino il 25 luglio 1850 / primo Anniversario della morte del Magnanimo / Re Carlo Alberto / glorioso Martire dell'Indipendenza Italiana [1850] (p. 213).

Si inquadrano in questa tipologia anche le numerose marce trionfali sulle parole «Sempre avanti Savoia», parole che ritornano anche nel terzo verso della decima strofe (una quartina) della già citata poesia di Carducci, *Il liuto e la lira*: «Avanti, Savoia ! non anche / tutta désti la bandiera al vento». Perfino il celebre pianista e compositore napoletano Luigi Romaniello[13] si è sentito in dovere di comporre nel 1881 una "Marcia Trionfale" per pianoforte che porta questo titolo e ne ha inviato una copia alla regina Margherita con dedica autografa.[14] Eccone tre esempi, tra i tanti:

A S.A.R. / Vittorio Emmanuele III / Principe di Napoli / Sempre avanti Savoja ! / Marcia militare / di / Luigi Quagliata [15] */ Maestro della Banda Musicale Municipio / di / Eboli (Salerno)* (pp. 206-207).

A Sua Maestà Margherita di Savoia Regina d'Italia Avanti Sempre, Savoja ! Marcia per Pianoforte di Enrico Randazzo [16] [Casale Monferrato, Edoardo de Vasini 1881] (p. 231).

Savoia ! / (Sinfonia) / per / Girolamo Calì (Artista Musico) [17] */ S. Giorgio Morgeto 10 marzo 1881 / Provincia di Reggio Cal.a* (p. 145).

[13] Su Luigi Romaniello si veda il DEUMM, vol. VI, p. 411.
[14] I. F. Data, *L'encomio discreto*, cit., p. 238.
[15] Su Luigi Quagliata si veda Anesa, p. 794. Di Luigi Quagliata in OPAC / SBN figurano solo quattro schede mentre nel CNMM ce ne sono sei.
[16] Su Enrico Randazzo si veda Anesa, p. 801.
[17] Su Girolamo Saverio Calì si veda Ivi, p. 173; si veda anche la 'voce' relativa sul *Dizionario dei musicisti calabresi*, a cura di Marilena Gallo, Abramo Editore, Caraffa di Catanzaro 2009, pp. 63-64. Nel CNMM figura anche un'altra opera: la marcia *Il nuovo re.*

Anche la musica composta per ricordare una calamità naturale offre l'occasione al suo autore di dichiarare attraverso la dedica non solo il suo attaccamento alla Patria ma anche la sua partecipazione a un lutto nazionale da tutti condiviso, attraverso l'esaltazione, nella dedica, della casa regnante in quanto simbolo dell'unità nazionale e dell'Italia stessa. Gli eventi più ricordati sono il terremoto di Casamicciola nel 1883, il colera a Napoli nel 1884, il terremoto in Liguria nel 1887 e l'alluvione nel Veneto e in Friuli del 1882. Si vedano ad esempio questi tre pezzi composti in occasione del famoso terremoto che distrusse Casamicciola il 28 luglio 1883 e uno per quello della Liguria:

Umberto a Casamicciola / Versi di Giovanni Barberis / Musica del Maestro Paolo Barberis [18] */ A Simpatico Re Umberto / Prode Figlio del Galantuomo / Che fu la delizia del suo Popolo / E La Gloria del Secolo / Gli Autori / Offrono* [1883] (p. 81).

Alle LM. I Reali d'Italia Casamicciola Mazurka Elegante per Pianoforte di P. Alessandrino A Beneficio dei danneggiati della catastrofe del 28 luglio 1883 (p. 237).

A profitto dei superstiti dell'Isola d'Ischia Pensiero Lugubre per Piano-forte In memoria delle vittime del terremoto 28 luglio 1883. del Cavaliere Emm.le Krakamp [19] *Profess.re nel Real Collegio di Musica ed Ispettore della Scuola di Musica nel Reale Albergo dei Poveri in Napoli* [1883] (pp. 247-248).

Charitas Valzer per pianoforte composto a totale beneficio delle famiglie danneggiate dal terremoto della Liguria del 23 febbraio 1887 da Giusep-

[18] Di Paolo Barberis figurano in OPAC /SBN due schede, nel CNMM tre.

[19] Su Emanuele Krakamp, famoso flautista nato a Messina, si veda DEUMM, Appendice, Torino, Utet 1990, p. 456 (e relativa bibliografia); si veda anche Anesa, pp. 504-505. Si veda anche E. Donisi, *Echi risorgimentali nella Scuola violoncellistica di Napoli*, nel presente volume, pp. 89-118.

pe Gavi Maestro di musica della città di Albenga Socio collaboratore e corrispondente dell'Accademia Pittagorica di Napoli e Socio onorario benemerito del Circolo promotore Partenope Gian Battista Vico di Napoli [Firenze, Oreste Morandi] (pp. 279-280).

Il ricordo e l'esaltazione delle grandi battaglie per l'Indipendenza e l'Unità d'Italia, vinte o perse che siano, hanno avuto un'eco particolare anche attraverso il *medium* musicale; tra le varie composizioni inviate e dedicate ai Savoia ricordo le tre seguenti:

A : S:M: Umberto I.o / Re d'Italia / L'autore. / La Breccia di Porta Pia / Fantasia Militare / di / Antonino Leto / Direttore del Corpo di musica di Castelbuono [20] (p. 203).

A Sua Maestà / Umberto I.o / Re d'Italia / 1866 / L'Eroica difesa del quadrato a Villafranca / Gran Fantasia Militare / per Banda, 4 Fanfare e trombe di Cavalleria / di / Sabastiano Matacena / Capo Musica nel 37.o Regg.to Fanteria [21] (p. 161).

A Sua Maestà Umberto I.mo Re d'Italia La battaglia di Custoza Vincere o morire !. Valzer fantastico per Pianoforte di Francesco Ruta Op. 10 [22] (p. 246).

Makallé / Inno al valore italiano / composto da / Giuseppe Alessi [23] */ e dedicato a / S.M. Umberto I.o* [1896] / (p. 208).

.

[20] Su Antonino Leto si veda Anesa, p. 522. Di Antonino Leto il CNMM riporta due sole schede. Ne *L'encomio discreto* è menzionato altre tre volte.

[21] Su Sebastiano Matacena, nato a Napoli, autore tra l'altro della Marcia d'Ordinanza della Marina Militare, si veda E. Donisi, *Le Bande Musicali Militari*, cit., pp. 103-104, 158; M. Anesa,, pp. 614-615. Di Matacena il CNMM riporta cinque schede.

[22] Su Francesco Ruta Si veda E. Donisi, *Le Scuole Musicali dell'Orfanotrofio di S. Lorenzo*, cit., pp. 189-190; M. Anesa, p. 840. Di Francesco Ruta in OPAC / SBN ci sono ben 56 schede.

Omaggio / al Re d'Italia / Tripoli Italiana / Marcia Trionfale / Per Banda / del Maestro Alfredo Cuscinà [24] */ Palermo 1911* (p. 208).

Marcia Militare / Il Quadrato di Villafranca / Omaggio / A Sua Maestà / Umberto I.o / Re d'Italia / Nel giorno della inaugurazione / del Monumento / Villafranca di Verona /
28 Aprile 1895 / Il Maestro Gaetano Marchiori [25] (p. 163).

Altra occasione di identificazione nazionale è la festa annuale per la promulgazione dello Statuto nel 1848 da parte di Carlo Alberto, evento celebrato anche attraverso la composizione di brani musicali, dei quali 16, tra quelli presenti nella Biblioteca Reale, sono dedicati ovviamente ai Savoia:

Un saluto al Re Umberto 1.o / Gran Marcia Fantastica / composta dal Maestro Giuseppe Grue [26] */ Direttore della Civica Banda di Vitulano (Benevento) / Omaggio a Sua Maestà / ad occasione della festa dello Statuto 1886 / L'umile Autore / Dedica* (p. 177).

Umberto 1.mo Marcia Militare per Banda del Prof. Augusto Moroni [27] *Omaggio dell'Associazione Mutua Nazionale fra gli Impiegati dei Comuni e delle altre pubbliche Amministrazioni del Regno A Sua Maestà il Re d'Italia per la ricorrenza della Festa dello Statuto il 6 Giugno 1880* (pp. 179-180).

Waltzer / Lo Statuto / Placido Micheloni [28] [1898] (p. 187).

[23] Su Giuseppe Alessi si veda Ivi, p. 14.
[24] Su Alfredo Cuscinà cfr. DEUMM, vol. II, p. 375. Si veda anche Anesa, p. 293.
[25] Su Gaetano Marchiori si veda Ivi, p. 589.
[26] Su Giuseppe Grue si veda Ivi, p. 479.
[27] Su Augusto Moroni si veda Ivi, p. 661. Di Moroni nel CNMM figurano sette schede.

A S.M. Umberto I.o Re d'Italia Lo Statuto Rivista Reale per pianoforte di Giovannina Favarì. Premiata con medaglia d'oro alla Reale Associazione dei Benemeriti Italiani (p. 279).

Inno / per la festa dello Statuto Nazionale / da eseguirsi in Teatro / Partitura per la Banda / con coro di giovanetti / M. Coniglio Gallo [29] */ Lecce 30 maggio 1883* (p. 182).

Anche le Esposizioni nazionali nelle diverse città d'Italia, per lo più inaugurate dai sovrani, offrono lo spunto per comporre inni e musiche di vario tipo – nel fondo della casa reale ce ne sono ben 26 – con l'intento di esaltare il genio italico, la sua operosità e le sue capacità produttive in una prospettiva socio-culturale fortemente proiettata verso il futuro. In questo senso molto significative sono anche le visite nelle varie città italiane.

Omaggio a S.M. Margherita di Savoia Ricordo della Esposizione Nazionale di Palermo Album per Pianoforte di Carmelo Tamburello[29bis], Palermo, Stab. Tipo-Lito A. Branci [1891/1892 ?] (p. 258).

Contiene i seguenti pezzi: Elettricità; Mostra Eritrea; Fontana luminosa; Ricordi Patrî; Cavalcata storica.

Il Re eletto / Inno Popolare / Italiano / di / Cesare Ciardi [30] */ Eseguito per la prima volta al gran Concerto dell' / Esposizione Italiana in Firenze / L'Anno 1861* (p. 123).

A Sua Maestà il Re d'Italia / Il Colonnello / Marcia Militare eseguita a grande / orchestra per l'intervento di Sua Altez / za Reale Il Principe di Na-

[28] Su Placido Micheloni si veda Anesa, p. 637.
[29] Su Michele Coniglio Gallo, al quale a Lecce è stata intestata una strada, si veda Anesa, p. 265.
[29bis] OPAC/SBN registra cinque titoli.
[30] Su Ciardi, famoso flautista, si veda il libro di Rossella Fabbri, *Cesare Ciardi. Un flauti-*

poli / al Teatro Sannazaro la sera del 15 / Dicembre 1890 / dal Maestro Giannetti Giuseppe [31] */ che con affetto e devozione / Offre e dedica* (p. 31).

Alle LL.MM. / Re Umberto I.o e Regina Margherita / di Savoja / Sovrani d'Italia / Per Il Fausto Avvenimento / Della loro venuta in Torino addì 11 luglio 1878 / Fior Candido / Mazurka Per Pianoforte e Mandolino ad libitum, Umilmente dedicata / da Angiolino Luigi [32] (pp. 36-37).

Ma se la musica scritta per un'occasione, per un evento lieto o triste che sia, quale può essere un matrimonio, una guarigione, un funerale, una festività a carattere nazionale, la morte di qualche persona di spicco, la visita in una città, l'inaugurazione di un monumento, di un'esposizione o il varo di una nave, un attentato, una battaglia, un compleanno, una calamità naturale, etc., ha già di per sé una sua precisa destinazione e una sua legittima motivazione, molto più interessanti a mio parere sono tutti quei pezzi composti liberamente, senza alcuna giustificazione specifica se non quella di omaggiare o esaltare il re o la regina in quanto garanti e simboli dell'unità d'Italia. Ecco ora alcune delle intitolazioni, tra quelle più significative, di pezzi dedicati al re: *Viva il Re* di Ponchielli, *Salve Umberto*, la sinfonia *Savoia*, *L'Avvenire d'Italia*, *Viva Italia Viva il Re*, *Sinfonia Umberto*, *Umberto e Margherita*, *Principe di Napoli*, *Mesti pensieri*, *Preghiera per il Re*, *La clemenza*.

I pezzi dedicati alla regina Margherita o alla regina Elena portano molto spesso già nel titolo il nome della regale persona cui l'omaggio è inviato o rinviano a un suo appellativo significativo e/o simbolico: *Margherita di Savoia*, *Margherita*, *Elena*, *Fior di Margherita*, *La Stella d'Italia*, *L'Italica Stella*, *Marcia Elena*, *La perla dei Savoia*, *La Regina della carità*, *La Stella del Montenegro*, *Le due Margherite d'Italia*, *Napoli alla sua Dea*, *Ricordo. Se-*

sta toscano alla corte dello zar, Lucca, LIM 1999.

[31] Di Giuseppe Giannetti in OPAC / SBN figurano nove schede; nel CNMM solo due.

[32] Su Luigi Angiolini si veda Anesa, p. 29. Di Luigi Angiolini nel CNMM figurano due

renata Margherita, *Il Canto delle Margherite*, *Un fiorellino dell'Aprile*, *La Gemma dei monti*, *Il ventaglio della Regina*, *Le perle della Regina*.

Tra i pezzi dedicati all'Italia e all'unità nazionale ricordo i seguenti titoli: *Amor di Patria*, *Italia*, *L'Italia degli Italiani*, *Serenata Italiana*, *Il Risorgimento d'Italia*, *Canti Nazionali*, *Italia Indipendente*, *Le Speranze d'Italia*, *Il Pianto d'Italia*, *L'Italia riconoscente*, *Bozzetto patriottico*, *L'Italia Risorta*. Ma ci sono anche molti altri titoli, tra i tanti: *Il Saluto*, *Pensiero melodico*, *La danza d'amore*, *Povero core*, *L'orfanella*, *Poveri fiori*, *Prega per noi*, *Sorelle latine*, *Una preghiera*, *Leggenda*. Non sfuggono a questo gusto tra il patriottico e il decadente neanche i due fratelli Carlo e Massimiliano della Rovere, rampolli dell'omonima e nobile famiglia:

A Sua Altezza Reale la / Principessa Margherita / di Savoja ecc. ecc. / Un pensiero a Venezia / Mazurka di Concerto / di / Massimiliano / nobile della Rovere [33] */ Op.a 193:ma / Mattinata Musicale / Venezia 1.o Novembre 1869* (p. 80).

L'Italia Risorta / Sinfonia / composta / a / Grande orchestra / dai / Fratelli Mass.o e Carlo nob.i della Rovere [34] */ Dedica a / Sua Maestà Vittorio Emanuele II.o / Re d'Italia* (p. 204).

Tra i sottotitoli e le indicazioni relative al genere o alla forma ricordo, tra i tanti: Valzer, Polka, Capriccio, Notturno, Serenata, Marcia, Mazurka, Preludio, Idillio, Preludio sinfonico, Canzone, Canto guerriero, Romanza, Cantata, Inno, Barcarola, Melodia, Réverie, Capriccio sinfonico, Berceuse, Potpourri, Pensiero musicale. Certo, oggi potrebbe sembrare quantomeno strano che la festa dello Statuto sia celebrata da Placido Micheloni con un *Waltzer*, come si è visto in precedenza, oppure che Giusep-

sole schede.

[33] Su Massimialiano della Rovere si veda Anesa, p. 328. Di Massimiliano Della Rovere in OPAC / SBN figurano tredici schede, mentre nel CNMM solo quattro. Tra le composizioni ci sono anche alcune «sinfonie».

pe Gavi componga anche lui un Valzer per pianoforte intitolato *Charitas* in favore «delle famiglie danneggiate dal terremoto della Liguria del 23 febbraio 1887», ma queste erano le forme musicali che circolavano nell'Ottocento, almeno in Italia, specialmente nella musica per banda, ma non solo. Se ne vedano altri tre esempi ugualmente significativi in tal senso:

A Sua Maestà / Margherita di Savoja / Regina d'Italia / Offre / Il Mae.stro di Musica dell'Ospizio di Basilicata / in Avigliano / Luigi Pantaleo [35] */ L'Eco d'Italia / Polka* (p. 176).

Il Saluto / Omaggio / alle LL.MM. Umberto I.o e Margherita di Savoia / nella fermata in Termoli nel dì / 14 Novembre 1878 / Polka / eseguita / dalla Fanfara Municipale di Larino / per / D'Alessandro Pasquale [36] (p. 174).

Alle LL.MM. Principe Vittorio Emanuele e Principessa Elena / Lo Sponsalizio / Galoppo / per Mandolini e Chitarra / Dedica / Il Maestro Tobia Pistoia / Copertino (Lecce) [1896] (p. 131).

Tra le tante dediche indirizzate alla regina Margherita vale la pena di segnalare le seguenti:

Alla Graziosa Maestà / della / Regina Margherita / d'Italia / Esimia sacerdotessa d'Euterpe / perchè l'angelico saluto degli asceti / Le suoni canto d'amore dei patriotti / questa / Ave Maria / musicata per canto e pianoforte / dedica e consacra / Garzia Michele / ex capo musica militare ora direttore / del Concerto Civico di Cutigliano (p. 79).

Nozze d'argento / A Sua Maestà / La Regina Margherita / Che l'angelica melodia dei concenti musicali / Rispetta colla gentilezza del Suo Nobile animo, / Legame soavissimo e indissolubile dei cuori del popolo / verso l'Au-

[34] Di Carlo Della Rovere in OPAC / SBN e nel CNMM risultano due sole schede
[35] Su Luigi Pantaleo si veda Anesa, p. 716

gusta Dinastia di Savoia / Umile Omaggio / del Maestro della Filarmonica di Amandola / Stefano Pierangeli / Amandola Aprile 1893 / Aria di Danza 1893 (pp. 172-173).

Romanza esprimente il sincero affetto e la profonda divozione del popolo italico verso la sua magnanima Regina Margherita (pp. 68-69).

Per lo più, comunque, ci si indirizza a lei più semplicemente con espressioni del tipo: «Alla nostra graziosa Regina», «Alla sacra Maestà dell'adorata Regina Margherita», «A Sua Maestà Margherita idolegiatissima Regina d'Italia» o altre immagini verbali molto simili. A Umberto I invece ci si rivolge di solito nei modi che seguono: : «Al nostro amato sovrano», «A Sua Maestà Umberto I.o Re d'Italia Nostra Stella», «Al Re buono», o con espressioni equivalenti.

Molto significativi sono i pezzi composti da giovanissimi autori, studenti o dilettanti, talvolta anche in cattiva salute o poco abbienti (forse nella speranza di ricevere qualche ricompensa). E' interessante anche il fatto che nella dedica viene spesso indicato il collegio o l'orfanotrofio di appartenenza del giovane musicista, quasi a sottolineare che anche questo tipo di istituzioni scolastico-assistenziali – similmente ai vecchi conservatori napoletani o veneziani del Sei-Settecento – producevano buoni risultati formando bravi giovani musicisti. Si leggano ad esempio i seguenti frontespizi:

A / S.A.R./ La Principessa di Piemonte / Francesco Lacavera / di anni undici circa / La sua prima composizione / di / Musica / Offre / Roma Aprile / 1871 (p. 31).

A S.M. / Maria Margherita di Savoia / Regina d'Italia / Suonata a due tempi / per pianoforte / di / Carlo Grimaldi / allievo dell'Istituto dei Ciechi di Bologna [5 maggio 1888] (p. 37).

Auguri / All'Amata mia / Bandiera / Valtzer / per / Pianoforte / di / Giuseppe Petrucco / giovane Dilettante Musico / Alunno dell'Istituto Tecnico Mu-

nicipale Leardi / 4.o Corso Sezione Agrimensura / Casale Monferrato / addì 14 Marzo 1896 [dedica autografa a Umberto I] (p. 45)

10 Novembre 1861 / Alla Maestà / di Vittorio Emanuele II / Re d'Italia / Nel felicissimo Giorno / In cui inaugurava la Ferrata / Bologna Ancona / Questa Musicale Fantasia / Che Beltrame Beltramelli [37] */ Di Rimini / Ancor diecisettenne / Scriveva dopo cinque Mesi di Studio / Nel Liceo di Bologna* (pp. 146-147).

A Sua Maestà Umberto I.o / Re d'Italia / Omaggio al Re / Inno / Partitura per orchestra e cori del giovane cieco / Paolino Curti / Parma (p. 188).

A S.M. / Umberto I.o / Re d'Italia / per l'ascensione al Trono / Marcia / composta per la circostanza solenne / da / Giovanni Gnarro [38] */ Allievo sedicenne del R.I. Conservatorio di Musica / Napoli* [1878] (p. 197).

Ricordo di Sicilia A Sua Maestà Vittorio Emanuele III Re d'Italia Riverente Omaggio di un giovane Maestro Siciliano Menuetto Vittorio Emanuele III per pianoforte di Giacomo Tantillo [39] [26 Maggio 1910] (p. 43. Se ne veda un altro, sempre di Tantillo, a p. 212).

Le dediche, come sappiamo, sono spesso anche molto importanti in quanto ci offrono talvolta notizie preziose sulla carriera professionale e istituzionale dei loro autori, fornendoci così elementi utili alla ricostruzione della loro biografia. Non si dimentichi comunque che l'elenco degli incarichi ricoperti e delle istituzioni presso le quali questi musicisti hanno prestato servizio era una sorta di 'biglietto da visita' e aveva come scopo

[36] Su Pasquale D'Alessandro si veda Anesa, p. 298.

[37] Su Beltrame Beltramelli, nato a Rimini, si veda Anesa, p.83.

[38] Giovanni Gnarro è nato a Napoli nel 1862 ed è morto giovanissimo all'età di 22 anni nel 1884. Studiò al Real Collegio di Musica di San Sebastiano. Scrisse, oltre alla *Marcia* succitata, l'operetta *Duca e Paggio*, l'opera *Il Profugo*, una *Messa solenne* per coro e orchestra, romanze per voce e pianoforte ed altra musica da camera.

principale quello di far conoscere all'illustre destinatario, o a tutto il mondo nel caso di edizioni a stampa, tutte le sue qualifiche e tutte le sue benemerenze professionali e le onorificenze ricevute. Era, in fondo, anche questo un mezzo per farsi propaganda e pubblicità. Ecco alcuni frontespizi tra i più significativi e interessanti in tal senso:

A Sua Maestà / Umberto I.o / Re d'Italia / Sinfonia a piena orchestra / Composta da / Augusto Lombardi [40] */ ex-professore della Corte Imperiale Ottomana / Fregiato delle Medaglie del Merito di I.a Classe / dall'Accademia delle Belle Arti / e dal Circolo Italiano del Progresso / di Napoli / Membro Onorario di Alcune Rinomate Società Filarmoniche / d'Europa / Concertista di Piano-Forte / Professore di Perfezionamento / e Compositore / Ufficiale dell'ordine Imperiale del Medgidié di S.M. il Sultano* (p. 187).

Melodia, Eleganza, e Sentimento / N.o 8 Pezzi originali per solo Piano-Forte / e 4 per Canto e Piano-Forte / Espressamente composti / e rispettosamente dedicati / a Sua Maestà / Maria Adelaide / Regina di Sardegna / Dal Maestro Gaetano Magazzari / Fregiato della medaglia d'oro del merito per le Belle / Arti da S.A.R. il Gran Duca di Toscana Maestro Compositore / dell'Accademia di S. Cecilia di Roma, Accademico Filarmonico / di Bologna, Professore di Piano e Canto, e Socio d'Onore / della R. Cappella Parmense [1850] (pp. 28-29).

I Bambini Italiani / per le Nozze d'Argento / degli Amati Sovrani / Perché ? / Canto all'Unisono / con accompagnamento di pianoforte / o armonium, guidavoce Pontoglio / Parole della Sig.a Teresa Crivelli / Musica di Giovanni Pontoglio [41] */ Prof. di Canto alla nuova Scuola Magistrale di Crescenzago / e Direttore degli Asili Subalterni di Milano / Omaggio* [1893] (p. 56).

[39] Di Giacomo Tantillo, nato a Palermo, in OPAC /SBN risultano tredici schede.
[40] Di Augusto Lombardi in OPAC /SBN risultano 40 schede.
[41] Su Giovanni Pontoglio si veda Anesa, p. 775. Di Giovanni Pontoglio in OPAC /SBN

Un altro modo per rendere ancora più prezioso l'omaggio ai reali destinatari era quello di sottolineare nel frontespizio il fatto che la composizione inviata e a loro dedicata aveva ricevuto già riconoscimenti o attestazioni in concorsi pubblici o da parte di istituzioni importanti, quasi si trattasse di un prodotto commerciale:

A Sua Maestà Umberto I Re d'Italia / L'Autore dedica / Nella circostanza del Pellegrinaggio Nazionale / alla Tomba del Gran Re Padre della Patria / Una Lacrima / Marcia Funebre / dell'Operaio Stefano Lera [42] */ Direttore della Filarmonica di Navacchio / Premiata al Concorso Musicale Provinciale dell'11 febbraio 1883 / in Pisa / con Medaglia d'oro di S:E: il Ministro della Pubblica Istruzione* (p. 175).

Gl'Italiani in Africa / Concerto per Banda militare / del / M.o Antonio Pistolesi [43] */ Premiato con Diploma di grado superiore / e / Medaglia d'argento / Al Concorso musicale / di / Palermo* (p. 138).

Sinfonia originale / Per / Orchestra / di Vittorio Parisi [44] */ Premiata con medaglia d'argento / Omaggio / A S.A.R. / Il / Principe di Napoli* (p. 195).

Nelle dediche quasi tutti gli autori delle musiche si qualificano come «sudditi» e accompagnano l'omaggio con qualche espressione significativa del tipo: «l'umile suddito», «ubbidientissimo suddito», «colla più profonda devozione e affetto», «attestato di umilissima e fedelissima sudditanza», «in pegno d'amore», «componimento fiorito spontaneo dal cuore», «in segno di esultanza ed omaggio», «in segno di devozione ed esultanza», «questo umile lavoro reverente offre», «volino riverente omaggio l'umili melodie del mio cuore», «offre con la riverenza di suddito Italiano la cui gloria si è di avere sì insigne Sovrana», «in segno della più fe-

figurano ben 97 schede; nel CNMM solo quattro.

[42] Su Stefano Lera si veda M. Anesa, p. 522.

[43] Su Antonio Pistolesi si veda Ivi, pp. 767-768.

dele sudditanza», «dal fedelissimo suddito», «musica spontaneamente composta», «col cuore da suddito coll'anima da libero umilmente consacra», «Marcia per musica e fanfara del maestro Prestia Giuseppe reduce di Porta Pia 1870 con 24 anni di servizio».

Ho già detto che i compositori di questi pezzi sono oggi per lo più sconosciuti; alcuni di questi però godettero di una certa notorietà verso la fine dell'Ottocento. Si tratta, come si potrà vedere, di musicisti che hanno operato sia nel campo della musica lirica e sinfonica, sia in quello dell'operetta (come nel caso di Cuscinà), sia infine in quello della musica per banda. Ne ricordo solo alcuni, tra quelli che figurano nella suddetta raccolta della Biblioteca Reale di Torino: Giorgio Miceli,[45] Eugenio Terziani, Luigi Gordigiani, Vincenzo Aspa, Leopoldo Mugnone, Stanislao Falchi, Amilcare Ponchielli,[46] Vito Fedeli, Teodulo Mabellini,[47] Luigi Romaniello, Cesare Ciardi, Enrico Annoscia, Gaetano Magazzari, Alessandro Vessella, Francesco Masciangelo, Alfredo Soffredini, Saverio Mercadante, Rinaldo Franci, Luigi Ricci, Pietro Platania, Alessandro Bustini, Alfredo Cuscinà, Achille Lucidi. Ovviamente

[44] Su Vittorio Parisi si veda Ivi, pp. 720-721.

[45] Su Giorgio Miceli rimando a Annunziato Pugliese, *Giorgio Miceli e Paolo Serrao, due musicisti calabresi sulla scena risorgimentale*, in questo stesso volume.

[46] Sulla musica per banda di Amilcare Ponchielli rimando al volume *Ponchielli e la musica per banda*, Atti della Tavola Rotonda (Cremona, Ridotto del Teatro Ponchielli 27 Aprile 2001) a cura di L. Sirch, Pisa, ETS, 2005.

[47] Di Teodulo Mabellini nella Biblioteca Reale di Torino sono conservate alcune composizioni dedicate ai Savoia, sia manoscritte che a stampa, tra le quali mi piace ricordare la cantata «simbolica» *Le Feste Fiorentine* su testo di Stefano Fioretti del 1860 di cui parla a lungo Claudio Gison nella sua bella relazione pubblicata in questo stesso volume dal titolo: *Il mito di Michelangelo nel teatro musicale del Risorgimento*, alla quale rimando. Ecco il frontespizio: *Le Feste Fiorentine / Delle Potenze e degli Omaggi / all'uso del Secolo XIV / Pei solenni onori nazionali / a S.M. il Re / Vittorio Emanuele II / cantata simbolica / del P. Stefano Fioretti / Posta in musica / rispettosamente dedicata / a Sua Real Maestà / dal M.ro Teodulo Mabellini / Cavaliere del R. Ordine d'Isabella la Cattolica / eseguita la prima volta / a cura del Municipio Fiorentino / nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio. / La mattina del 22 Aprile 1860 / dalla Società di mutuo soccorso fra gli Artisti di musica / in Firenze*. Cfr. I. F. Data, *L'encomio discreto* cit., pp. 161-162. Su Mabellini si veda la voce relativa di

potrei cercare di illustrare la vita e l'attività di buona parte dei musicisti sopra citati, ma sarebbe troppo lungo, specialmente in questa sede. Mi limito, invece, a riportare qualche passo di un recente e vivace articolo di Nicola Mascellaro[48] nel quale l'autore prende lo spunto dalla 'prima' di *Manon Lescaut* di Puccini al teatro Piccinni avvenuta il 23 febbraio 1895 per raccontarci qualcosa anche su Enrico Annoscia, direttore della Banda Municipale di Bari. E questo solo per dare un'idea viva e concreta del prestigio artistico e musicale raggiunto da molti di questi musicisti e del ruolo importante, anzi fondamentale, che hanno avuto in Italia (specialmente nel Meridione) le bande nella diffusione della musica, di ogni genere e provenienza e a tutti i livelli socioculturali, tra Ottocento e Novecento (non si può non ricordare il grande Alessandro Vessella al quale si deve la conoscenza, a Roma, della musica di Wagner). Così si esprime l'illustre studioso:

> Per quanti, invece – e sono la maggioranza – assistere, vedere uno spettacolo lirico al Piccinni è solo un sogno, nella tarda mattinata di ogni giovedì e domenica sulla cassarmonica stabile in piazza Prefettura, si esibiscono la banda musicale del 43° Reggimento Fanteria e la banda Musicipale diretta dal maestro, direttore d'orchestra e compositore Enrico Annoscia, icona popolare, dotato di spiccato acume musicale e grande personalità.
>
> Il suo repertorio è molto ampio, passa dalla musica popolare, alla musica classica, al melodramma, ai valzer e polke dei compositori viennesi. Suona indifferentemente musiche di Mozart, Meyerbeer, Wagner, Bizet, Verdi, Puccini e Bellini. Adatta personalmente le musiche per l'orchestra bandistica e spesso anticipa le melodie e arie dell'opera in cartellone la sera successiva.
>
> 'Pupe de Zzucchere', come affettuosamente lo chiamano i baresi, ha quarant'anni compiuti, è figlio del 'musicante' Saverio che, vista la sensibilità del ragazzo per

Francesco Bussi nel DEUMM, vol. IV, pp. 540-541.

[48] Si veda N. Mascellaro, *Bari, storia di una città. Il teatro Piccinni, Puccini e 'Pupe de Zzucchere*, in «Articolo 21» del 15 ottobre 2010, ora ristampato nel volume, dello stesso autore, *C'era una volta Bari*, Bari, Casa editrice L'Arco e la Corte, 2011, pp. 77-93, le cita-

la musica, lo manda a studiare a Napoli dove perfeziona la sua formazione imparando a comporre musica, a suonare clarinetto e pianoforte. Ma la passione di Enrico è la banda, gli strumenti d'ottone, il folklore delle orchestre cittadine con i musicisti in divisa, cappelli e lustrini.

A trent'anni Annoscia ha già composto una lode ai sovrani d'Italia Umberto e Margherita di Savoia, a Nicolò Piccinni e alcune marce e inni. Inoltre, dal 1885 al 1889, Annoscia ha diretto l'orchestra del Piccinni e opere di Verdi, Rossini, Donizetti e altri compositori. Poi è tornato alla guida della Banda cittadina, la sua passione.

L'uomo è inconfondibile. Più alto della media, dritto nella persona curata, impeccabile nel suo completo attillato, camicia con colletto duro, gilet, farfallino immacolato e cappello di feltro nero a falde tese. Annoscia è costantemente preceduto, circondato e seguito da un folto numero di ammiratori. 'U maiestre' è spaventosamente magro, sembra così delicatamente fragile che una stretta di mano più vigorosa potrebbe mandarlo in frantumi. Da qui, forse, il soprannome popolare 'Pupe de Zzucchere'. Ma lui non si offende. Annoscia ama il popolo delle piazze, le persone umili e devote che seguono la sua banda 'dret'a Ccrist muerte' il venerdì santo e ai funerali solenni. Annoscia è nato per accendere entusiasmi in folle anonime e disposte a perdonargli qualche gesto d'orgoglio. [...]

Intanto il maestro Enrico Annoscia prepara una sorpresa al grande compositore toscano: ha trascritto e ridotto per la sua banda, da una semplice riduzione per pianoforte, lo splendido intermezzo sinfonico della *Manon* e, a mezzogiorno di lunedì 25 febbraio, in un assoluto fuori programma, ha fatto salire la banda sulla cassarmonica e dopo aver iniziato con la gaia melodia di Clausetti, '*Africanella*', ha fatto eseguire l'intermezzo della *Manon*.

Puccini, che ha fatto tardi anche la sera precedente, quando sente filtrare dalle finestre della stanza [era alloggiato all'Hotel Cavour] le note della sua musica, si sveglia. Non osa affacciarsi, fa un freddo polare, ma si veste in fretta, scende in piazza Prefettura – dove quasi nessuno lo riconosce – e facendosi largo a gomitate arriva sotto la scaletta che porta al podio della cassarmonica, proprio quando l'intermezzo è alle ultime note.

Puccini, che nel frattempo è stato riconosciuto, è il primo fra il numeroso pubblico ad applaudire l'esecuzione di Annoscia. Poi, il grande Maestro sale lentamente

> la scaletta che porta al podio, si avvicina ad Annoscia e, come impacciato di fronte a quell'uomo che sembra un monumento, prima gli porge la mano e infine l'abbraccia con calore mandando in visibilio gli spettatori dell'intera Piazza: Puccini ha compiuto un gesto straordinario nei confronti di 'Pupe de Zzucchere' e la sera di mercoledì 27 febbraio, una folla immensa con lumi e fiaccole lo accompagna alla stazione Adriatica dov'è atteso dal Sindaco, dall'Impresario con le maestranze e gli artisti del Piccinni, i componenti della banda municipale insieme all'inappuntabile Annoscia, da numerosissimi ammiratori «e da una folla straordinaria di popolo plaudente», registrano i cronisti. «L'entusiamo raggiunge il delirio... Puccini è portato in stazione addirittura in trionfo e lui, commosso fino alle lacrime, ripete spesso che non mai si cancellerà dal suo cuore il grato ricordo della nostra terra».

Altri tempi, quando gli idoli del pubblico non provenivano dall'Isola dei Famosi, ma dalla vera arte e dalla profonda cultura.

Per il resto, quando non si tratta di dilettanti, la maggior parte sono direttori di bande comunali,[49] di bande militari,[50] di cappelle musicali, di filarmoniche locali,[51] maestri di musica in convitti, orfanotrofi [52] e istituti di varia istruzione di ogni ordine e grado (compresi gli Istituti Musicali veri e propri): questo ci dimostra quanto fosse diffuso a quei tempi non

zioni sono tratte dalle pp. 86-87 e 92-93.

[49] Sulle bande si veda Marino Anesa, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo della opere dal 1800 ad oggi*, cit..

[50] Sulle bande militari si vedano G. N. Vetro, *Le bande musicali del Regio Esercito: dalla proclamazione del regno d'Italia alla Prima Guerra Mondiale: 1861-1915*, Roma, Stato Maggiore dell'Esercito. Ufficio Storico 2010; e E. Donisi, *Le Bande musicali militari*, cit.

[51] Sull'argomento si veda il vol. *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. Carlini. Atti del Convegno di Studi nel bicentenario di fondazione della Società Filarmonica di Trento, Trento, Provincia Autonoma di Trento – Assessorato alla Cultura e Società Filarmonica di Trento 1998.

[52] Gli studi sull'insegnamento della musica in questo tipo di istituti sono ancora agli inizi; fra i lavori finora apparsi, ricordo: L. Aversano, *La scuola di musica dell'Orfanotrofio Provinciale di Salerno nel XIX secolo*, in *Accademie Società Filarmoniche in Italia. Studi e ricerche*, a cura di Antonio Carlini, Trento, Società Filarmonica di Trento 2004, pp. 9-56;

solo l'insegnamento della musica ma anche la pratica, anche se solo a livello dilettantesco o amatoriale, perfino nei centri più piccoli isolati e disagiati. Faccio solo qualche esempio: la Scuola di musica dell'Ospizio V.E. II di Giovinazzo, l'Ospizio Provinciale di Caltanissetta, la Casa Benefica dei Giovani Derelitti di Torino, l'Ospizio di Basilicata in Avigliano, Istituto dei Ciechi di Bologna, la nuova Scuola Magistrale di Crescenzago, il Collegio Militare di Napoli, lo Stabilimento Tecnico di Gubbio, il Corpo Musicale del Cotonificio Valdocco di Torino, la Società Filarmonica di Camaiore, la Filarmonica di Amandola, il Regio Istituto Vittorio Emanuele per l'educazione dei fanciulli ciechi di Firenze, la Banda degli Azionisti, la Regia Scuola Superiore di Città S. Angelo, e molti altri.

Per concludere, il materiale musicale conservato nella Biblioteca Reale di Torino ci offre uno spaccato molto interessante dei sentimenti che animavano gli italiani da Nord a Sud e a qualsiasi livello sociale nei confronti della Casa Reale. Inoltre lo studio di questi testi, sia poetici che musicali, ci può aiutare a comprendere il grande valore mediatico della musica nella propaganda dell'ideologia unitaria e sabauda da parte della classe dominante, cioè della borghesia. Questa ideologia era basata fondamentalmente sulla retorica patriottistica e nazionalistica e su un'immagine della casa regnante ridotta a mero e vuoto simbolo, quasi un mito, pur nella ingenua e falsa illusione che i messaggi musicali inviati dai "sudditi" potessero in qualche modo far sentire questi ultimi più vicini a coloro che si erano presentati come i principali artefici di questa 'raggiunta' unità nazionale e quindi in qualche modo anche partecipi del processo che portò alla sua realizzazione.

e E. Donisi, *Le Scuole Musicali dell'Orfanotrofio di S. Lorenzo*, cit.

Abstract

In this paper the author analyses the dedications on the music sent to the Italian kings, especially Victor Emmanuel II and Umberto I, to their wives and to important members of the Savoy Family or of the political world between the second half of the 19th century and the first decades of the 20th, and now in the Turin Royal Library. The analysis of these dedications shows the symbolic significance of the music as a socio-cultural medium and as a testimony of the nationalistic and patriotic spirit of the Italians immediately after the Unity of Italy, of which the Savoy Family was the symbol.

Finito di stampare nel mese di novembre 2015
per conto di Cliopress - Napoli
presso Digital Book srl - Città di Castello (Perugia)

Pubblicazioni del Dipartimento di Studi umanistici
Collana di Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche

Saggi, 14

Il presente volume è frutto del Convegno di Studi *Prima e dopo Cavour: la musica fra Stato Sabaudo e Italia Unita (1848-1870)*, organizzato nel 2011 nell'ambito delle celebrazioni per il bicentenario della nascita di Cavour e del centocinquantesimo dell'Unità d'Italia.

Enrico Careri insegna musicologia presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università "Federico II" di Napoli. Ha conseguito il titolo di Ph.D presso il Music Department dell'Università di Liverpool. Autore di monografie e articoli sulla musica italiana del '700 (Geminiani, Vivaldi, Corelli, Valentini, Bonporti), è membro del Comitato scientifico del *Centro Studi L. Boccherini*, dell'*Edizione Nazionale dell'Opera omnia di G. B.Pergolesi*, di *F. Geminiani Opera Omnia*, della *Rivista Italiana di Musicologia*, e dal 2010 è direttore del *Centro Studi Canzone Napoletana*.

Enrica Donisi ha conseguito il Dottorato di ricerca in Storia, Scienze e Tecniche della Musica presso l'Università di Roma Tor Vergata. Dopo gli studi di pianoforte si è specializzata in Didattica delle musica e in Manoscritti e Stampe musicali. È abilitata all'insegnamento di Filosofia e Storia nei Licei, di Storia della Musica nei Licei musicali e di Educazione Musicale nelle scuole di I e II grado. Ha partecipato a convegni e a progetti di ricerca di rilievo internazionale. Tra le sue numerose pubblicazioni si segnalano *Le Scuole Musicali dell'Orfanotrofio di S. Lorenzo di Aversa*, Grottaminarda (AV), Delta3Edizioni, 2010 e *Le Bande musicali militari dall'Unità d'Italia alla prima metà del Novecento. Le Bande delle tre Forze Armate, dei Carabinieri e della Guardia di Finanza.* Roma, Ministero della Difesa, 2012.

In copertina:
Antonio Romagnoli, *Cavour a ventiquattro anni*
(miniatura su carta, 1834), Genova, Museo del Risorgimento.
Per gentile concessione del dott. Nerio Nesi, Presidente della
Fondazione Cavour. Si ringrazia anche la dott.ssa Carla Ceresa.

ISBN 978-88-88904-19-1

euro 30,00