

MEDITERRANEO MITI STORIE ARMONIE  
1

*I volumi sono editi  
in collaborazione con la*

FONDAZIONE ROMA – MEDITERRANEO

# «Viva Italia forte ed una»

*Il melodramma come  
rappresentazione epica  
del Risorgimento*

a cura di  
Francesco Bissoli  
Nunzio Ruggiero

con introduzione di  
Lucio d'Alessandro

*Redazione*  
Luciana Trama

*Progetto grafico*  
sergioprozzillo.it

*Impaginazione*  
Flavia Soprani

© Università degli Studi Suor Orsola Benincasa 2013  
Tutti i diritti sono riservati

ISBN 978-88-96055-51-9

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
SUOR ORSOLA  
BENINCASA





*In ricordo di Silvia Croce*



Napoli, Teatro di S. Carlo, 1947,  
Croce con Silvia al II Congresso della Gioventù Liberale.

Lucio d'Alessandro

INTRODUZIONE

*Silvia Croce: il fascino del metodo liberale*

Con la collana «*Mediterraneo Miti Storie Armonie*» il complesso istituzionale intitolato a Suor Orsola Benincasa – (Università, Scuole, Biblioteche, Archivi, Musei) alloggiato nell'antica città della monastica di Suor Orsola, oggi unica Università non statale di tutto il Mezzogiorno e la più antica d'Italia, vigorosa e purtroppo rara espressione della capacità della società civile di organizzarsi per raggiungere elevati obiettivi morali e culturali di natura pubblica –, battezza una serie di monografie il cui filo rosso mira a offrire uno scenario della cultura, della storia, dei miti costitutivi d'Italia e il loro fondersi con la civiltà del Mediterraneo.

Il volume dal bel titolo «*Viva Italia forte ed una*». *Il melodramma come rappresentazione epica del Risorgimento* la inaugura non a caso. Con esso si vuol celebrare quell'unità della patria italiana che, per quanto oggi talora assai rozzamente discussa, è la proiezione nel nostro tempo di quel complesso di idealità, passioni e interessi che, con la carne e l'anima dei suoi protagonisti (umili, nobili ed anche ignobili), fecero un secolo e mezzo or è l'Italia unita.

È articolato, nei suoi diversi tutti suggestivi capitoli, in accurate e rigorose ricerche elaborate dalle migliori competenze di settore e rappresenta il condensato di molte e concorrenti passioni. Il libro ricostruisce inoltre una decisiva parte della narrazione di popolo che accompagnò e rese possibile l'Unità d'Italia, incentrato com'è sul melodramma classico italiano, autentico banco di prova e di esplosione di amori e di odii romantici – spesso libertari e nazionalisti, ma anche di languori e vapori sentimentali –, il quale, con l'utilizzo di molti più o meno adattati 'quadri' storico-mitologici o d'invenzione, costituì di fatto la colonna sonora, il rumore di fondo, tra armonie

e cozzi d'armi, delle passioni risorgimentali. Quegli intrecci improbabili e forti, così come quei ritmi sommessi o solenni, quelle marce incalzanti d'attacco o di avvilito ritorno, quei cori ad oltre venti secoli di distanza ebbero la capacità di far rivivere, per la nascente *polis* italiana, i fasti terribili e straordinari degli ancora più antichi e fondanti tragici cori della classicità. Se la *polis* italiana di fatto si andò costruendo non solo come istituzione, ma anche in parte come popolo ciò fu anche in grazia di quegli acuti e Do di petto, di quei velluti scarlatti e di quei fumi di scena, di quel sangue simulato, che tuttavia accendevano polsi e tempie di una *gens* italica affamata di retorica della comune origine e del futuro andare.

Il libro è sotteso e promosso da un'ulteriore passione ed amore che nel corso di una lunga vita ebbe quasi sempre a celarsi e che qui, almeno una volta, e appena dopo il tramonto, mi pare giusto rivelare.

Voglio riferirmi alla passione e all'amore di Silvia Croce (1923-2011) cui questo libro è dedicato, colei per cui e a partire da cui il libro fu pensato e voluto. Perché un libro con questi temi? E di quale amore e passione si parla? In definitiva chi era, poi, Silvia Croce?

Silvia era anzitutto la figlia più piccola di Benedetto Croce. «Stanotte mi sono levato alle 4, e alle 6 ci è nata una quarta figliuola, alla quale abbiamo messo nome Silvia. – Durante la giornata, qualche lettura, scritte lettere e riordinata la raccolta vichiana» (*Taccuini*, 29 dicembre 1923). È l'asciutto commento di Benedetto Croce alla nascita di Silvia, e nei giorni successivi: «Qualche lettura. Visite tutta la giornata. Chiacchiere, fastidii, nervosità. Ho riordinato raccolta libri del Seicento. [...] Letture varie. Interruzioni frequenti per visite. Noia e malumore» (*Taccuini*, 30 e 31 dicembre 1923).

Verrebbe da pensare, con psicologia spicciola e facile profezia, che in qualche modo si annuncia la nascita di un'*outsider*. E la cifra interpretativa di Silvia è data proprio dal non essere facilmente catalogabile, certamente non conformista, a cominciare dai gusti culturali, spesso eterodossi rispetto al severo mondo intellettuale paterno. Il cinema fu, ad esempio, una delle sue passioni, che certamente conquistarono l'illustre genitore, che scopriamo «condotto» al cinema dalla diciassettenne Silvia il giorno dopo la notizia dell'invasione dell'Olanda e del Belgio da parte del Terzo Reich: «Avevo cominciato a scrivere alcune osservazioni sulla filosofia del Campanella quando è giunta a sconvolgere la mente e l'animo la notizia dell'invasione dell'Olanda e del Belgio. [...] La sera, Silvia

mi ha condotto a un cinematografo» (*Taccuini*, 10 e 11 maggio 1940, v. anche il 9 febbraio). Le 'serate al cinema' diventeranno presto un piacevole intervallo tra lo studio e il lavoro: «La sera ho lavorato all'indice degli *Aneddoti*. Sono andato con Alda e Silvia al cinema. [...] Corrette bozze degli *Aneddoti*. Recatomi al cinema con Silvietta» (*Taccuini*, 26 gennaio e 7 febbraio 1941).

Silvia dunque attraversò con il padre tutto il lungo e drammatico periodo storico che andò dalla formazione dell'Asse d'Acciaio, alle leggi razziali, alla lunga guerra, alleggerendone l'umore e alleviandogli la malinconia.

Verranno poi gli anni dell'instaurarsi della Repubblica e di un primo equilibrio tra i nuovi blocchi mondiali ed tra i nuovi soggetti politici protagonisti della politica italiana, che Silvia visse dall'osservatorio specialissimo e privilegiato di casa Croce.

Furono anni in cui ogni certezza del passato tanto istituzionale quanto culturale, perfino ogni certezza sull'essere dell'uomo e sulla sua dignità permanente furono messi a dura prova, ma proprio in quel crollo generale Benedetto Croce, la sua cerchia, il suo salotto, perfino la sua famiglia e, negli ultimi anni della sua vita, l'Istituto Italiano per gli studi storici, rimasero come baluardi culturali, quasi istituzionali, di una Italia e di una Europa smarrite ed in macerie. Né Croce né le sue figlie poterono mai assistere alla guarigione auspicata nella *Storia d'Italia* della vecchia Italia liberale dopo la "malattia morale" del fascismo.

Alla morte del padre (1952) ricade su Silvia ormai donna la responsabilità – da condividere certo con la madre e le sorelle – di un'eredità straordinaria (l'Istituto per gli studi storici, la Fondazione Croce, la cura e pubblicazione di manoscritti ed epistolari, l'interlocuzione col mondo politico e culturale, la memoria più o meno



Napoli 23 marzo 2011,  
cerimonia in onore di Silvia Croce.  
Foto di G. Avallone.



Pollone 1935, Croce con Silvia.

pubblica delle storie di famiglia), un patrimonio immenso e tuttavia estremamente volatile nei suoi aspetti immateriali, costituiti da cultura, da relazioni, da valori morali e storici, tanto più perché negli anni successivi fu sempre più esposto alla critica delle principali forze politiche ed intellettuali (partito cattolico e partito comunista) che occuparono la scena di quei decenni.

Come reagirono 'le Croce' a tutto questo? E come reagì in particolare «Silvietta»? Anzitutto con la consapevolezza che dello straordinario lascito culturale rappresentato dall'eredità di Benedetto Croce erano appunto le eredi e le custodi, di certo le continuatrici e mai le ripetitrici e neppure le 'anime nuove', essendo il pensiero crociano già dotato di una propria definita identità, destinata nel tempo e nello svolgersi delle idee a riemergere con la sua forza e ad assumere sempre più il proprio posto tra i classici del pensiero, nonostante i continui tentativi di forzature e, alle volte, addirittura di sberleffi. Così se 'le Croce' posero in essere una imponente opera di pubblicazione dell'immenso archivio e degli epistolari di Croce e se, di tanto in tanto, si videro costrette a qualche intervento rispetto a grossolani errori relativi alla storia personale del padre, esse non scesero mai nel campo della lotta, tutto sommato di retroguardia, fervente tra crociani e anti-crociani negli anni del dopoguerra e anche dopo. Certo non rinunciarono ad una propria vita intellettuale né alla ricerca, dotate di una propria autonomia, tanto evidente da non aver bisogno di essere rivendicata. Esse dunque scrissero, chi più e chi meno, e combatterono le loro battaglie civili, anche aspre, non dimenticando tuttavia di continuare ad esercitare il difficile mestiere di essere le figlie di Croce.

Credo che proprio la vita di Silvia possa spiegare al meglio il senso di quanto si va dicendo. Si è detto del suo anticonformismo, che era forse la sua modalità identitaria rispetto al severo mondo paterno ed era rivelato nella conversazione, versatile, coltissima, col dono raro della leggerezza.

Laureata in Lettere, lettrice formidabile appassionata, è stata autrice di saggi e di traduzioni dall'inglese – fra i quali il libro di Gilbert Norwood, *Pindaro*, edito da Laterza nel 1952 –, di articoli, note e recensioni pubblicati in diverse riviste, da «Aretusa» a «Lo spettatore italiano», a «Il Mondo» e «Prospettive settanta».

Fu donna di passioni, a tratti perfino ribelle, aveva con la natura un'intesa empatica, nel giardino del Claustro del Suor Orsola, dove amava passeggiare in ogni ora della giornata e di cui si occu-

pava personalmente, trovava il luogo della sua anima selvatica. Amò lo sport (in particolare il tennis ed il nuoto), amò e sposò il pittore e intellettuale Leonardo Cammarano, dal quale ebbe due figli: la bellissima Paola e Andrea, oggi storico del Medioevo. Purtroppo una vita privata difficile, segnata da due colpi durissimi: prima la tragedia della morte prematura per una terribile malattia della figlia Paola, poi la separazione dal marito.

È mia impressione che dell'eredità culturale e politica di Croce a Silvia toccasse la parte non minore, ma più esterna e collaterale. Toccò infatti proprio a lei nel 1965 sostituire la madre Adele Rossi (che a sua volta vi aveva sostituito il marito Benedetto<sup>8</sup>), nel Consiglio di Amministrazione dell'Istituto Suor Orsola Benincasa.

Il rapporto di Silvia con il Suor Orsola è durato quasi un cinquantennio, dal 1964 al 2011, consolidandosi nel tempo: fu nominata membro del Consiglio direttivo della Fondazione Adelaide e Maria Antonietta Pagliara, dando un prezioso contributo alla salvaguardia e alla conservazione dell'immenso patrimonio dell'Ente che si compone di collezioni d'arte, di beni storici e artistici, di ricche biblioteche e di un pregevole archivio; nel 1993 ha presieduto il Consiglio di amministrazione dell'Università e dal 1993 al 2010 il Consiglio di amministrazione dell'Ente Morale Suor Orsola Benincasa, assumendone poi la presidenza onoraria.

A questa collaborazione con l'Università Suor Orsola Benincasa donna Silvia aggiunse, nel tempo, quella con altre istituzioni culturali della città: con la Fondazione Mondragone, dove contribuì alla fondazione del Museo della Moda; con la Fondazione Pietà de' Turchini per la musica antica; con la Fondazione Cortese; fino alla vice Presidenza del Teatro di San Carlo (1994-1997), incarico che assai le piaceva perché le consentiva un rapporto vivo e diretto con il mondo del melodramma da lei amatissimo. Si può infatti affermare che la vera grande passione di Silvia fu la musica – in gioventù prese lezioni di canto e di pianoforte –, soprattutto l'opera lirica di cui era attenta e finissima intenditrice, al punto da conoscere a memoria tutte le arie della musica lirica italiana e internazionale, arrivando nei rari momenti in cui si concedeva qualche maggiore libertà ad intonarne ella stessa le melodie.

Ma quale era il suo specifico modo di essere nelle istituzioni cui partecipò? In che modo quella sorridente signora, capace di invecchiare con olimpica ironia e di riassumere nella piega appena malinconica di un fugace sguardo tutte le tristezze che l'avevano

colpita, che non amava la parola pubblica ma coltivava l'antica civiltà (ed ermeneutica) della conversazione, in che modo Silvia Croce contribuì, spesso decisamente, alla vita delle istituzioni che la videro partecipe ed alla vita del nostro Paese per almeno sessant'anni? Anzitutto Silvia Croce ebbe piena consapevolezza del proprio privilegio, nel duplice significato che il termine assume. Privilegio, certo, perché l'essere figlia di Croce, l'appartenere così intimamente a quella cerchia culturale e morale, evidentemente la esentava da alcuni 'doveri', essendo scontata la sua competenza culturale, così come la sua drittura morale e capacità di contribuire alle istituzioni pubbliche. Privilegio, tuttavia, anche – secondo l'antica etimologia – nel senso di 'essere privata', *naturaliter* e senza enfasi, di alcuni elementari diritti, proprio in forza dell'essere una Croce. Non mi riferisco soltanto ai compensi, che pure le sarebbero spettati (in cinquant'anni di vita al Suor Orsola non ne percepì alcuno). Mi riferisco soprattutto al suo entrare nelle decisioni quasi sempre su richiesta altrui, quasi Ella non avesse diritto di proposta, ma ben sapesse di rappresentare tuttavia il grado di giudizio capace di avvertire se un'iniziativa fosse compatibile con le finalità proprie dell'istituzione. Così se un interlocutore le appariva incapace di comprendere o, in qualche modo, se sentiva che stava invadendo – per ignoranza o altro – sfere che toccavano non la sua persona, ma il mondo che sentiva di dover rappresentare, la sua reazione era quella di escluderlo per sempre dalla propria conversazione, privilegio che concedeva con qualche facilità, ma che l'interlocutore doveva continuare a guadagnarsi. Identico il suo atteggiamento verso le istituzioni alle quali partecipava volentieri quando e fino a quando la loro storia e il loro progetto culturale le apparivano compatibili con ciò che sentiva di rappresentare, ma pronta ad abbandonare quando avvertiva che la sua presenza non era, per quanti ne condividevano la responsabilità, un monito sufficiente ed efficiente all'*ethos* pubblico. Consucia, come lo è sempre chi ha grande consapevolezza storica, di dover soprattutto conservare (e si impegnava in questa opera anche materialmente arrivando a catalogare personalmente migliaia di pezzi della Fondazione Pagliara del Suor Orsola), era prontissima a leggere il cambiamento del mondo assecondando le idee ed i progetti realmente innovatori.

Era, in conclusione, una vivente, fascinosa metafora del metodo liberale, rigorosa con se stessa, decorosa e parca nella sua persona, rispettosa degli altri e delle altrui idee; era al contempo orgogliosa e

riservata della sua storia, sapeva di essere per gli altri un punto di riferimento alto e non rinunciabile. Per età e per condizione civile non ho conosciuto né Vittoria regina delle Indie, né la nostra contemporanea Elisabetta d'Inghilterra, eppure sono convinto che da loro emanasse ed emani lo stesso fascino che emanava da Silvia Croce. In fondo, una regina dei nostri tempi moderni non è che il simbolo di un mondo di valori e di gusti elevati, che rappresenta nella sua reggia così come nelle strade del mondo. Silvia Croce si era consapevolmente assegnato il ruolo di erede e testimone di quel regno della cultura e del metodo liberale su cui il borghese Croce aveva regnato per quasi un secolo, creando attorno a sé una nuova aristocrazia del metodo e del rigore, i cui privilegi erano fatti piuttosto di doveri che di diritti. Sono certo che se un giorno si dovessero cercare i nomi per comporre l'ideale *pantheon* di una patria italiana o napoletana di questi tempi, il nome di Silvia Croce ne farebbe parte di diritto.



Ci si perdoni, infine, l'indiscrezione di aver voluto per noi e per i lettori alcune significative foto di quella persona così schiva e silenziosa. La storia, la nostra difficile storia, specie quella migliore, è fatta anche di quelle immagini e dello sguardo semplice ed alto, non privo di passioni alla vita, che ne emana.



Sorrento 1944,  
Croce con Alda, Silvia e Lidia.

Silvia con la figlia Paola.





Silvia Croce negli anni '50.

Emma Giammattei  
*Ricordando Silvia*

Nel maggio 2011, proprio nei giorni del Convegno organizzato in suo onore dalla Facoltà di Lettere dell'Ateneo Suor Orsola Benincasa, *Il melodramma come rappresentazione epica del Risorgimento*, che volle essere il naturale riconoscimento alla straordinaria conoscitrice di musica operistica, Silvia Croce, malata da tempo, si era aggravata. Già aveva lasciato con grazia la carica di Presidente emerita dell'Ente morale "Suor Orsola Benincasa", poi conferita a Piero Craveri nel segno della continuità della presenza di Croce nella storia di questa importante istituzione napoletana.

Silvia era nata il 29 dicembre 1923, all'alba, «quarta figliuola», come si legge nei *Taccuini di lavoro* di Benedetto Croce, che rappresentano l'insostituibile riferimento documentario per gli studiosi del filosofo anche sul versante del suo mondo di affetti familiari. E Silvia Croce ha certamente impersonato in quel mondo, tra le «ragazze Croce», una inflessione particolare, individuando nel tempo, e non senza difficoltà, un profilo proprio autonomo, quasi per naturale dissimilazione rispetto alle sorelle amatissime. Si percepiva una consentaneità profonda con il complesso di idee e di valori che costituiscono la riconoscibile eredità crociana, ma diverso era il modo, affatto decantato, di portare nel presente quella eredità, con sprezzatura, con impareggiabile defilata *flânerie*, persino con un sospetto di frivolezza e di civetteria, una disinvoltura simpatica certo permessa dal rango, intellettuale e sociale, mai però evocato, sebbene sottinteso.

Nel 2002, in una conversazione pubblica tenuta a Foggia in occasione del cinquantenario della morte di Croce, Silvia ricordava con levità, sulla scorta di quanto aveva già testimoniato la pri-

mogenita Elena nei *Ricordi familiari*, il comandamento essenziale della affettuosa pedagogia paterna: il principio del «non perdere tempo». Eppure, a scorrere i *Taccuini*, nonché le pagine diaristiche dell'amica Ada Gobetti, o di intellettuali napoletani dell'*entourage* crociano, sappiamo che alla figlia minore Croce fu legato da un affetto più concessivo: «Non deve piangere una bambina che ha così bei riccioli!», è la frase testimoniata, con un po' di stupore, da Floriano del Secolo nel 1928, forse commisurandola allo stereotipo della sostanziale algidità di Croce.

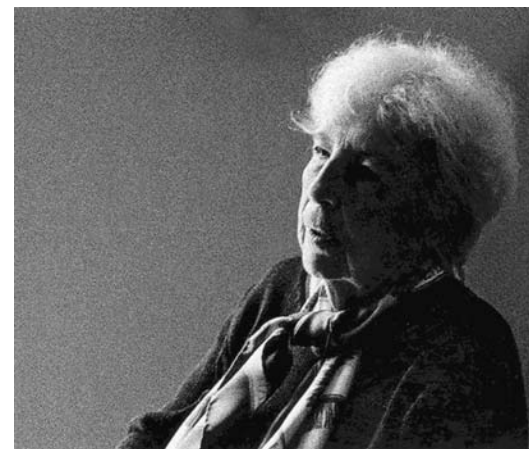
Trascriviamo il passo del diario inedito dell'intellettuale crociano e antifascista, il quale vi racconta una delle tante conversazioni col filosofo negli anni bui e ci offre uno squarcio di vita familiare e di tenerezza paterna:

28 gennaio 1928

Croce mi ha dato oggi la sua *Storia d'Italia* appena uscita. Egli tiene molto a questa sua ultima opera. Crede di aver fatto opera molto utile ai giovani, oltre ad aprire loro molte vie, in questo confuso momento. Mi dice che uno di questi giovani a Torino, dopo di averla letta in bozze, gli ha detto che quest'opera lo aveva scosso profondamente, e che sarebbe stata destinata a produrre nelle giovani generazioni la stessa impressione che produsse il *Primato* nel 1842. Mentre egli scriveva le parole di dedica sul volume destinato a me, è entrata l'ultima delle sue figliole, accompagnata dall'istitutrice. Aveva un gattino di porcellana frantumato e ne era dolente. Croce, dopo un cenno d'avvertenza dell'istitutrice, ha detto serio serio alla bambina: – Non dubitare, te lo accomoderò io, più bello di prima. Vedrai! – Poi si è chinato a baciarla molto affettuosamente: – Non piangere – le ha detto – Non deve piangere una bambina che ha così bei riccioli!

In seguito, durante l'adolescenza e giovinezza di Silvia, nello stesso momento in cui ne riconosceva il rilevato spirito di indipendenza e persino di sfida nei confronti del compassato ed austero stile di vita grande-borghese, il filosofo amò o mostrò di condividere le curiosità della ultimogenita. E da Silvia, soprattutto, il filosofo si lasciava condurre con frequenza a cinema, anche due o tre volte alla settimana, a vedere film americani e francesi, quasi a trovare, accanto alla irresistibile vitalità dell'adolescente, una tregua nella cupa atmosfera politica degli anni Trenta. Alla passione per il cinema – una memoria prodigiosa ne faceva una fonte straordinaria di informazioni sulla storia del cinema del Novecento – si accom-

pagnò la passione competente, ma ben più dominante ed attiva e attivatrice di studi, per il melodramma. Nel 1993 Silvia Croce entrava nel consiglio d'amministrazione del Teatro San Carlo; nello stesso anno diveniva Presidente dell'Ente Morale "Suor Orsola Benincasa", carica dismessa appunto all'inizio del 2011. Nel corso della cerimonia che le conferiva la medaglia dell'Ateneo, dopo le sue parole sorridenti ed elusive di ogni retorica, fu a tutti chiaro il senso nutriente di quella presenza: una stagione quasi ventennale non sarebbe finita, a patto di conservarne il segno, laico e femminile, di un sempre aperto dialogo con le ragioni del presente e della realtà, ma senza smettere di auscultare i motivi, le arie, i grandi temi del passato.



Nunzio Ruggiero  
*Melodramma e Risorgimento:  
occasioni e ragioni di un dialogo*

Nel bel ritratto del librettista *Felice Romani*, datato 1886, dopo aver soggiunto che «oggi il polo della musica è mutato», il wagneriano Enrico Panzacchi rievoca la grande stagione del melodramma preunitario con una *verve* che preannuncia il *Paese del melodramma* di Bruno Barilli:

Che è accaduto di nuovo nel mondo? O piuttosto che c'era di diverso nel mondo mezzo secolo fa, quando Stendhal e Balzac leggevano nelle note del *Mosè* la grande epopea dell'Italia vinta per l'armi e pei trattati, ma vittoriosa per il genio dei suoi maestri di musica? Io con un senso d'infinita curiosità ho spesso immaginato una storia, la quale ritraesse in pieno e come in un quadro vivente quei nostri cinquant'anni di prodigiosa attività musicale. E vorrei che non solo, rovistando quaderno per quaderno quella enorme montagna di musica, ci desse conto dell'opera d'arte in sé, ma che intermandosi nei grandi meandri biografici e aneddotici, ci descrivesse giorno per giorno la vita di quei maestri pigliandoli dal conservatorio, seguendoli in casa, al cembalo in faccia al pubblico, tra le quinte, alle prese con le prime donne e coi tenori, cogli impresari e coi giornalisti; ci facesse assistere ai loro contratti firmati sul tamburo, ai loro viaggi continui, alle improvvisazioni di getto, ai rifacimenti, ai ripieghi, ai guazzabugli d'ogni genere coi quali se la cavavano alla meglio nella fretta vertiginosa dei fiasthi e dei furori; ci mettesse in grado di seguire, come condotti per un filo in quel laberinto, il viaggio lungo e bizzarro che facevano una idea, una frase, un intero pezzo musicale, saltando d'uno in altro spartito, e lo strano aggruppamento nel quale parecchi pezzi, venuti da autori diversi, si trovano a un tratto dentro a un solo melodramma. Vorrei finalmente che in mezzo a questo pandemonio, generato dalla furia mercantile della richie-

sta, lo storico non perdesse mai d'occhio il filone aureo della tradizione mirabilmente accresciuto dentro a tanta scoria, e con analisi fine ci descrivesse quella forte ginnastica d'invenzione dalla quale il melodramma moderno (che che altri ne blateri) uscì ringagliardito, ampliato, rinnovato.

Perché non bisogna dimenticare che, se il frutto di quei cinquant'anni di lavoro improbo andò in gran parte disperso, quella frazione qualunque che emerse salva dal naufragio aveva in fronte i segni luminosi del genio e nei muscoli il vigore della giovinezza immortale.

Si sa che le aspettative di Panzacchi sarebbero state realizzate, nell'ambito delle ricerche d'archivio sulle imprese teatrali, solo dai musicologi del secondo Novecento, a partire dagli studi pionieristici di Marcello De Angelis (1982) e John Rosselli (1985). Ma quel che più conta, nella nostra prospettiva, è che alcune intuizioni di Barilli sulla speciale retorica delle passioni e la dimensione squisitamente performativa del melodramma italiano – riconosciute a suo tempo da Fedele D'Amico – siano state messe a frutto solo di recente, come attesta il libro di Marco Beghelli (2003) sul rituale laico del melodramma ottocentesco inteso anche come veicolo della passione civile.

Il presente volume propone dunque un primo articolato bilancio degli studi ormai avanzati sul melodramma nell'età del Risorgimento, a partire dalla problematica definizione dell'identità nazionale italiana che si va affermando dal Sette all'Ottocento.

Nell'intervento di apertura, firmato da Giuseppe Galasso, il problema dell'identità musicale italiana si pone innanzitutto nel rapporto dialettico con le altre identità nazionali d'Europa: un tipico meccanismo di dissimilazione, osservabile più specificamente nei termini dell'opposizione bipolare: Italia vs Francia nel Settecento e, soprattutto, Italia vs Germania nell'Ottocento. Ecco allora che la parola cantata sulla scena, nella dimensione – torniamo a dire – essenzialmente performativa dell'opera lirica, acquista rilievo in quanto «la presenza fisica del personaggio davanti a noi, questa *conditio sine qua non* del teatro in genere, nell'opera è garantita soltanto dalla sua voce». Questo «personaggio-voce» – è ancora D'Amico a sottolinearlo nel suo ricordo di Barilli (1963) – che «non gode, in tutte le tradizioni dello stesso grado di autorità e responsabilità», in Italia si fonda sull'assimilazione e il riuso di un repertorio e di un lessico di matrice essenzialmente letteraria.

In tal senso, dopo aver segnalato l'importanza della *Filosofia della musica* di Mazzini (1836), un testo che ricorre con prevedibile frequenza negli interventi qui raccolti, Galasso non manca di porre l'accento sull'incidenza della 'funzione-Alfieri': quelle situazioni e posture drammaturgiche dell'opera alfieriana che Giulio Confalonieri riconosceva nella sua *Guida alla musica*, in quanto componenti del corredo genetico del melodramma di età risorgimentale. Non sorprende allora la convergenza di giudizi di storici della musica e critici letterari, alla metà del XX secolo: tra il 1943 e il 1944, nel rifugio di San Pietro al Cegliolo, l'ebreo Giacomo Debenedetti meditava sul singolare lascito di Alfieri agli italiani della generazione di Verdi, in pagine vibranti di passione civile, concepite com'erano nel solco della tradizione critica che congiunge De Sanctis a Croce:

Strana mediazione. Ma così, i residui più estrinseci dei legati alfieriani, se non la sua vera eredità, ritrovavano una curiosa via d'accesso all'anima degli italiani. L'Alfieri aveva ucciso il melodramma metastasiano. Ora, certi gesti della sua poesia, attraverso nuove forme di melodramma, andavano a ritrovarsi una musica, una musica che sapesse le dirette vie del cuore. Giuseppe Verdi rifaceva il melodramma per un'Italia alfieriana. E la gente, il pubblico vasto, quello insensibile a una poesia che si rivolgesse direttamente al suo costume, gridava 'Viva Verdi!' e, rapita, toccata nel sentimento, purificava il proprio costume, riconosceva le sue passioni migliori, scaldate, esaltate fino alla temperatura dell'azione, e faceva l'Italia.

È chiaro che l'elogio debenedettiano della «vocazione di Vittorio Alfieri» va inteso nel contesto della stremata fine del secondo conflitto mondiale, quando il nesso Risorgimento-Resistenza torna a sollecitare la tensione di una prosa critica sostenuta dal continuo rispecchiamento tra la Vita e il Libro. Un siffatto atteggiamento potrebbe indurre a interpretare unilateralmente il melodramma ottocentesco in funzione esclusiva del Risorgimento, e a fraintendere il senso dei testi, della loro originaria destinazione d'uso. È appunto Daniela Goldin a mettere in guardia il lettore dall'istituire sovrapposizioni meccaniche o deterministici rapporti di causa-effetto tra genere letterario-musicale e modello ideologico. Avvertimento che colloca la studiosa sulla linea di un benemerito esegeta della librettistica ottocentesca, Luigi Baldacci, poco incline a valorizzare la portata patriottica del melodramma italiano. Di qui la convinzione che, a voler cercare prove stringenti di un rapporto intrinseco tra

Risorgimento e melodramma, si rischia di scoprire elementi di casualità piuttosto che di causalità.

Le corrispondenze tra genere musicale e tempo storico andranno dunque individuate a livelli diversi e secondo meccanismi più articolati e complessi di ricezione. Per cominciare, non si tratterà di scoprire nei libretti programmi e pratiche di propaganda *tout court*, e men che meno di intendere il melodramma come veicolo per l'azione insurrezionale diretta; ma bensì di riconoscere la capacità degli autori di rapportarsi all'orizzonte d'attesa contemporaneo, di sollecitare nel pubblico la propensione a estrapolare anche singoli segmenti testuali e a ricodificarli secondo una prassi che connota il consumo letterario-musicale del tempo.

A tal proposito risultano significativi i riferimenti alle sequenze dei melodrammi della tradizione italiana del secolo precedente, che preparano il terreno per le operazioni più o meno consapevoli dei decenni a venire. Torna utile allora, per la corretta interpretazione di *Nabucco*, rimarcare l'incidenza dell'immaginario ossianico – e dunque pre-risorgimentale – mediato in Italia dal Cesarotti, che si ritrova nel celeberrimo coro degli ebrei, *Va pensiero*. Il che non impedisce, ma facilita la messa a fuoco dei processi di manipolazione del testo, attraverso i quali gli autori si dimostrano in grado di appropriarsi dei modelli della tradizione letteraria e musicale nel passaggio dal XVIII al XIX secolo.

È un fatto che la storiografia recente – e basti qui richiamare i contributi di Paul Ginsborg e Alberto Mario Banti – si è accorta del melodramma come privilegiato oggetto di indagine per la comprensione del «discorso nazionale». Tali acquisizioni agevolano il dialogo interdisciplinare sollecitato da Fabrizio Della Seta: oltre il valore documentario e il relativo uso sociologico che se ne può fare, giova interrogare il melodramma ottocentesco in quanto oggetto linguistico, e insomma come atto semiotico. Di qui l'attenzione al gesto teatrale e alle strategie musicali per attuare le figure dell'enfasi e dell'impeto, per esaltare la dimensione emotiva della coralità e la valenza liturgica di inni e giuramenti di popolo: tutto un prontuario tecnico funzionale alla retorica dell'amor di patria: dal ritmo anapestico all'attacco in levare, dal responsorio tra solista e coro all'unisono, tempestivamente valorizzato da Mazzini.

L'influsso potente della Francia, misurabile oltre che sul piano ideologico-politico (nel tempo del giacobinismo e delle riforme napoleoniche), è dunque riconoscibile ai livelli del repertorio e

delle tecniche musicali. In tal modo, attraverso l'osservazione delle dinamiche della ricezione italiana del *grand opéra*, Della Seta può attribuire il necessario rilievo alla funzione del giuramento nel melodramma di età risorgimentale. Situazione melodrammatica che, vorremmo qui suggerire, trova significativi riscontri in un noto saggio sul «sacramento del potere» di Paolo Prodi (1992), circa l'istituto del giuramento nella cultura politica europea che, alla fine del Settecento, attesta «il compimento di una metamorfosi che si incarna poi nella storia costituzionale dell'Europa delle patrie e dei Risorgimenti».

Un passaggio ulteriore è quello compiuto, attraverso il richiamo all'*histoire des mentalités* di Le Goff e Ariès, da Antonio Rostagno che indaga il mutare delle strutture profonde della sensibilità collettiva, a partire dalla soglia decisiva degli anni Trenta dell'Ottocento. Una soglia epocale che trova non a caso riscontri nel fenomeno del vistoso incremento del consumo giornalistico e librario, documentato a suo tempo da Marino Berengo sul piano del mercato editoriale.

Dalle riflessioni di Rostagno deriva l'individuazione di un rapporto più complesso tra forma e ideologia, tramite l'analisi di alcune decisive dinamiche della drammaturgia ottocentesca, indicative del mutamento epocale individuato nel cortocircuito Mazzini-Donizetti, a proposito della 'nuclearizzazione' del tempo drammaturgico. La nuova temporalità riconoscibile ai vari livelli della sintassi del melodramma – dalle 'melodie corte' di Bellini e Donizetti, all'uso del *coup de théâtre* in Donizetti e Mercadante – e più in generale alle azioni sceniche dirompenti di cui parla anche Della Seta, può ben intendersi alla luce delle pagine di Koselleck su *Accelerazione e secolarizzazione*, edite presso questo Ateneo nel 1993.

Sulla base di queste indagini, che indicano le linee portanti del discorso nazionale veicolato dal melodramma, è possibile individuare gli elementi di continuità metodologica che legano gli interventi condotti su singoli testi ed episodi, nella verifica di temi, forme e contesti del riuso dei modelli della tradizione letteraria e della memoria storica. Ad esempio, negli ambienti dei mazziniani attivi nella Milano post-quarantottesca, il mito romantico di Dante sollecita il recupero del personaggio di Sordello da Goito nel melodramma omonimo, composto dal romano Antonio Buzzi, su libretto di Temistocle Solera. È il tema scelto da Mariasilvia Tatti che ricostruisce le modalità e le circostanze di una tipica operazione

di riuso della tradizione letteraria in chiave patriottica. A conferma della centralità della situazione drammaturgica del giuramento nel melodramma di età risorgimentale, è la scena del coro dei cittadini veronesi che rinunciano alle discordie interne per combattere uniti a difesa della città. Si noti in proposito che tra le fonti del libretto indicate dalla Tatti è il *Sordello* di Angelo Collini (1847), romanzo di matrice ortisiana che abbonda di sequenze in cui si esalta la sacralità del giuramento. L'impianto dell'opera, con tutti i «fronzoli di retorica quarantottesca» deprecati da De Lollis, fornisce un supporto ideale per la ripresa melodrammatica, sin dalla prima apparizione nel romanzo del trovatore-patriota, scenograficamente ritratto «nella postura, nel braccio, nel sembiante» con «l'invitta sicurezza e l'ardimento di cui lo riempie l'indefinibile cumulo d'oggetti, di memorie, d'aspettazioni, di doveri e d'affetti che chiamasi patria».

Analogamente, l'analisi dettagliata dell'*Assedio di Firenze* del cremasco Bottesini su libretto di Carlo Corghi, è condotta da Francesco Bissoli a partire dall'esame delle varianti tra la prima parigina del 1856 e la ripresa scaligera del 1860. All'origine dell'operazione, naturalmente, è la popolarità del romanzo di Guerrazzi tanto amato dal giovane Carducci, che «precipita, come torrente, di cascata in cascata, e cerca rupi e scogli contro i quali infrangersi spumeggiando». Giudizio questo che definisce il ritmo del racconto storico tramite il rinvio all'irruenza vorticoso dei poemi di Byron piuttosto che all'andamento piano e sinuoso dei romanzi di Walter Scott. Ma quel che conta qui rilevare è che la ripresa per la scena del modello guerrazziano si compie attraverso la riduzione teatrale di un dramma in quattro atti scritto da quella singolare figura di mediatore culturale che fu l'italo-americano Filippo Manetta, per il quale sarebbe interessante un supplemento d'indagine.

Con richiamo analogo all'immaginario romantico della Toscana cinquecentesca riscoperta nel XIX secolo, e nello specifico al grande tema del tirannicidio, Francesco Maria Piave produce il libretto del *Lorenzino* musicato da Giovanni Pacini, che sollecita l'attenzione di Francesca Russo. Anche in questo caso, nel tragitto che procede dal recupero dei documenti storici, attraverso le riscritture della tradizione letteraria italiana e straniera, fino al consumo corrente dell'opera lirica, risulta determinante il passaggio intermedio del dramma: in questo caso, un testo del triestino Giuseppe Revere, edito nel 1839. Inoltre, l'episodio di sollevazione popolare antiaustriaca provocata dalla *performance* del soprano Elisa Galli durante

una rappresentazione del melodramma a Bergamo nel 1859 (documentato da un autorevole esperto di Donizetti qual è Alexander Weatherson), richiama l'attenzione sulla partecipazione femminile al movimento risorgimentale rimarcata anche da Mariasilvia Tatti a proposito del coro finale del *Sordello*. Ma, al contempo, l'episodio costituisce l'ulteriore conferma dell'importanza del momento esecutivo e del ruolo degli interpreti nella diffusione popolare del melodramma italiano.

Dimensione performativa che assume un rilievo determinante se ci poniamo a sondare, con Stefano Causa, i rapporti tra teatro e arti figurative, nell'ampio spettro che comprende generi e forme di consumo funzionali alla rappresentazione scenica, dalla pittura decorativa di fondali e sipari, a quella narrativa e drammaturgica delle grandi tele di soggetto storico-letterario. Capovolgendo il giudizio pronunciato da tutta una tradizione critica novecentesca, dalla squalifica di Longhi fino alla definizione di Hayez pittore-*kitsch* fornita da Umberto Eco, si giunge invece alla definizione della pittura di Domenico Morelli come geniale prontuario di pose sceniche, tramite il ricorso alla formula desanctisiana di *situazione*, valorizzata in ambito drammaturgico da Beghelli.

Sul piano della documentazione dei rapporti personali tra Morelli e Verdi, sono note le occasioni che favorirono i contatti tra il musicista e il pittore, e in particolare l'incontro a Napoli del 1858, per la rappresentazione al San Carlo, poi censurata, di *Un ballo in maschera*. A conferma di tale rapporto, giunge ora un passo della corrispondenza di Morelli con Pasquale Villari, che reca traccia dell'impressione profonda di quell'incontro nella sensibilità del pittore napoletano: «Egli è molto istruito, parla poco, è per lo più malinconico, e distratto. Ha sofferto assai, mi ha narrato alcune vicende della sua vita, è la vita di un genio. Non è umile né superbo, ha una gran coscienza, né il plauso né la critica lo muovono. Mi ha fatto un gran bene, mi ha fatto capire molte cose; viene spesso al mio studio, si sta soli e allora si mette di buon umore e parla» (la lettera, dell'aprile 1858, si legge nel carteggio a cura di A. Villari, edito nel 2002).

Quanto poi alla rilevanza del gesto scenico nella pittura dell'Ottocento risorgimentale, è da notare che tali rilievi sui movimenti della 'macchina da presa' di Morelli, di messa a fuoco dell'episodio memorabile, e di inquadratura ravvicinata del dettaglio, non a caso convergono con le riflessioni di Rostagno sul tempo nuclearizzato del melodramma di cui si è detto. Risulta opportu-

no, allora, accennare in conclusione al contributo di Massimiliano Gaudiosi sul tema dei rapporti tra cinema e Risorgimento. Nel passare rapidamente in rassegna la lunga parabola novecentesca del cinema italiano che mette in scena le vicende risorgimentali, Gaudiosi accenna alle analogie con il melò hollywoodiano, fondato sulla dialettica tra passione e azione, che ha spinto Linda Williams a definire il melodramma come modalità fondamentale del cinema. Più che un genere tra i generi, un non-genere o un super-genere, alimentato dalla pratica delle contaminazioni e delle ibridazioni a tutto campo: dal western al romanzo d'appendice, dalla sceneggiata al fotoromanzo. In tale direzione, per fare solo un esempio, l'impianto teatrale dei «film-opera» – e si pensi a pellicole come *Verdi* (1938) o *Casa Ricordi* (1954) di Carmine Gallone – esaspera il *pathos* delle situazioni narrative insistendo sulla prossemica e la mimica dei personaggi. Artifici e convenzioni che, non a caso, sollecitano la ricerca recente sui rapporti tra melodramma e arti visive.

Nell'occasione del centocinquantesimo dell'Unificazione, e ora delle celebrazioni per il bicentenario verdiano, l'iniziativa di onorare la memoria di Silvia Croce, animatrice della vita culturale dell'Università Suor Orsola Benincasa nonché raffinata cultrice del melodramma, ha prodotto un concorso di energie intellettuali che, osiamo credere, avrebbe suscitato la sua simpatia. In linea con la spiccata vocazione interdisciplinare del nostro Ateneo, in quest'ultimo decennio si sono moltiplicate le iniziative di studio che hanno percorso l'Ottocento italiano lungo il crinale che unisce e separa la musica e la letteratura: dai convegni organizzati su *Di Giacomo nel girotondo delle muse* (2005), su *Rocco Eduardo Pagliara mediatore culturale* (2008), e su *Giuseppe Martucci a cento anni dalla morte* (2009), fino al PRIN appena conclusosi sulla ricezione del poema cavalleresco tra Cinque e Ottocento, che ha previsto il coinvolgimento degli studiosi afferenti alla Fondazione Pietà de' Turchini.

In questa occasione, l'analisi di un peculiare repertorio del melodramma ottocentesco che ebbe grande popolarità nel corso del Risorgimento, condotta da prospettive diverse e complementari – tra storia della politica e storia della letteratura, tra musica e teatro, tra cinema e arti figurative – offre al lettore l'opportunità di osservare i meccanismi culturali che governano le liturgie, le rappresentazioni e le messe in scena del sentimento di amor patrio entro i confini di un genere tutto italiano.

«Viva! talia forte ed una»





I.

IDENTITÀ  
E RAPPRESENTAZIONE

Giuseppe Galasso

*Musica e identità italiana dal Settecento all'Ottocento*

Anche per la musica, come per tante altre espressioni della cultura italiana, è stato notato che in essa si ritrova «uno dei molti esempi possibili di unità culturale d'Italia realizzatasi ben prima di quella politica»<sup>1</sup>. A differenza, però, da altri casi, l'affermazione consapevole di una italianità musicale ricorre alquanto tardi. Bisogna, in pratica, aspettare il secolo XVIII perché essa trovi una più esplicita formulazione. È, anzi, notevole, a questo proposito, che prima degli Italiani siano stati gli stranieri a costruire una caratterizzazione che individua una identità musicale italiana<sup>2</sup>. Più precisamente, sono i Francesi ad assumere una tale iniziativa. Ciò avviene, inoltre, soprattutto, se non esclusivamente, con la contrapposizione fra il teatro musicale francese e quello italiano: particolare della massima importanza, poiché sarà proprio in relazione al teatro musicale che verrà poi costruita anche l'autoidentificazione italiana sul piano della musica.

Alla fine del secolo XVIII tale autoidentificazione ha già dato luogo a una forte e diffusa consapevolezza identitaria, che sfocia in un altrettanto forte e diffuso senso di superiorità italiana rispetto ai concorrenti europei. Al tempo stesso, accanto alla contrapposizione tra musica francese e musica italiana quale luogo di quella identificazione va delineandosi una contrapposizione nuova, quella tra musica italiana e musica germanica, che sarà il percorso dominante nella definizione dell'identità musicale italiana in tutto il seguente secolo XIX.

<sup>1</sup> Cfr. PAOLO FABBRI, *L'Italia musicalmente unita*, in *La cultura italiana*, dir. da LUIGI LUCA CAVALLI SFORZA, Torino, UTET, 2009, vol. IX, *Musica, spettacolo, fotografia, design*, a cura di UGO VOLLI, p. 7.

<sup>2</sup> Cfr. GIUSEPPE GALASSO, *Musica e identità italiana*, «L'Acropoli», 8 (2007), pp. 529-565.

Ciò premesso, si può capire meglio come il melodramma sia diventato molto per tempo la principale connotazione dell'italianità musicale. Era anche naturale, poiché, come spesso, e a ragione, si nota, il teatro cantato è «un'invenzione italiana del Seicento»<sup>3</sup>, poi giunta a piena maturazione nel secolo seguente, quando intorno al 1714 appaiono anche la parola e il connesso aggettivo.

Nello sviluppo del melodramma presero ben presto un luogo privilegiato le ariette e altri luoghi topici di quelle rappresentazioni teatrali, ma essenzialmente musicali e canore, che costituiscono, però, altrettanto per tempo un motivo forte di critica del loro impianto melico e drammatico. Si notò, in particolare, che gli intrecci narrativi erano relativi a grandi protagonisti della storia antica o moderna, o a figure mitologiche circondate da una illustre tradizione letteraria, di cui si rappresentavano vicende tragiche, quasi sempre a non lieto fine. I versi in cui tali vicende erano presentate e le arie musicali in cui li si cantava apparivano, invece, non corrispondenti a un tale impianto scenico. I versi erano fluenti, di una cantabilità troppo facile per essere credibile come base poetica di vicende altamente tragiche. La musica confermava, a sua volta, questa impressione, e, anzi, la aggravava, in quanto il testo drammatico veniva ritenuto essenzialmente, e per lo più, uno strumento della musica, ed era il musicista, di gran lunga di più del verseggiatore, a fungere da autore della rappresentazione.

Detto in altri termini, né la sceneggiatura, né l'invenzione musicale apparivano congruenti con il contenuto (se così si può dire) narrativo. «Le ariette cantate» da personaggi come Alessandro Magno e il suo precettore Aristotele – scriveva Francesco Sbarra già a metà del secolo XVII – «si stimeranno contro il decoro di personaggi sì grandi»; e ne individuava la ragione nel fatto che «questa specie di poesia non ha altro fine che il dilettere»<sup>4</sup>. Il che spiega come melodramma e melodrammatico assumessero presto il senso di termini non del tutto positivi, se non addirittura deteriori. Non è un caso che, come nota il De Sanctis, «Metastasio ci teneva a esser chiamato poeta tragico, parendogli quasi una degradazione a esser relegato fra melodrammatici»<sup>5</sup>. Il che non toglie – e la nota-

<sup>3</sup> Così PAOLO FABBRI, *Un'invenzione italiana del Seicento: il teatro cantato*, in *La cultura italiana*, IX, cit., p. 73.

<sup>4</sup> Ivi, p. 84.

<sup>5</sup> Cfr. FRANCESCO DE SANCTIS, *Pietro Metastasio*, in Id., *La poesia cavalleresca e scritti vari*, a cura di MARIO PETRINI, Bari, Laterza, 1954, p. 199.

zione è, questa volta, del Carducci – che «i drammi [...] nel genere melodrammatico perfezionato dal Metastasio [fossero] tenuti tutti per capolavori»<sup>6</sup>.

Nell'ambito del melodramma si delineò, peraltro, già dall'inizio del secolo XVIII la distinzione fondamentale tra opera “seria” e opera “buffa” o comica, che ebbe a Napoli uno dei suoi centri maggiori di manifestazione e di sviluppo. Mentre l'opera seria si consolidava sempre più sulla linea della concezione drammatica propria, ad esempio, del Metastasio, che, come si è detto, si considerava autore di tragedie, l'opera comica intraprendeva con rapido successo la carriera del dramma giocoso, fondato sulla burla, sul ridicolo, su una ironia non sottile e non contenuta. Inoltre, alla scelta tematica innovatrice l'opera buffa accompagnava una forte carica altrettanto innovativa sul piano della scrittura e della rappresentazione musicale, effettuando un autentico e profondo «rinnovamento del teatro musicale»<sup>7</sup>.

Più ancora del melodramma in generale, l'opera buffa, che influì fortemente sull'*opéra comique* francese, diventò un connotato della fisionomia musicale italiana, e come tale la consacrò «la querelle tra “buffonisti” e “anti-buffonisti”»<sup>8</sup>, nella quale l'opera comica italiana veniva, da un lato, esaltata e, dall'altro, avversata come modello di una musica perfetta per naturalezza, dolcezza melodica, prevalenza del canto sugli strumenti, contro il modello francese e dai caratteri opposti, fondati sulla complessità dell'armonia, che era anche considerata un'artificiosa complicazione: un contrasto tra melodia e armonia, che si vedrà poi emergere sempre nella definizione dell'identità musicale italiana.

Come bene è stato osservato, dietro una tale contrapposizione musicale traspare il profilo del dibattito illuministico sulla musica come linguaggio più alto e più schietto del sentimento. In Rousseau questo portava ad esaltare «la melodia sull'armonia, perché vi vede l'unione originaria della musica col linguaggio, perdutosi con il divenire della civiltà», ed era, quindi, da recuperare come «perfetto appagamento dell'espressione umana». In Diderot, invece, l'«immediatezza e forza espressiva» della musica era «raggiunta

<sup>6</sup> Cfr. GIOSUÈ CARDUCCI, *Opere*, Edizione nazionale, XV (*Lirica e storia nei secoli XVII e XVIII*), Bologna, Zanichelli, 1950 segg., p. 199.

<sup>7</sup> Cfr. *Per una nuova storia della musica*, I, a cura di RENZO CRESTI, Napoli, Dick Peerson, 1987, p. 265.

<sup>8</sup> Ivi, p. 286.

soprattutto dalla musica strumentale», che, proprio «per non essere vincolata alla parola, possiede un più alto potere di espressione»<sup>9</sup>.

«L'opera buffa – notava allora il Goldoni – ha avuto i suoi principi a Napoli e a Roma»<sup>10</sup>. Ma è stato anche notato che «l'opera buffa ebbe fin dall'inizio connotati stilisticamente e produttivamente sovraregionali: se Napoli va considerata l'inesauribile serbatoio di questo repertorio e la città “fornitrice” degli autori delle musiche, Roma può essere additata quale crogiuolo ove si incontrarono e fusero esperienze meridionali e settentrionali prima di essere avviate a una funzione pan-italiana dall'attività nomade di un nugolo di cantanti (romani, fiorentini e anche bolognesi)», che trovarono «ovunque ben preparato il terreno dalle attività a carattere locale dei decenni precedenti»<sup>11</sup>. A sua volta, «l'entusiasmo per l'opera comica italiana fuori d'Italia»<sup>12</sup> contribuì non poco a rafforzare l'identità musicale dell'Italia su questo piano, e altrettanto avvenne con la progressiva evoluzione di questo genere musicale da Pergolesi e Cimarosa a Rossini e Donizetti, il cui *Don Pasquale*, del 1843, è apparso come la definitiva chiusura della sua storia<sup>13</sup>.

Una tale parabola sembra far torto alla indubbia ricchezza della musica strumentale in Italia nei secoli XVII e XVIII e dell'opera seria dello stesso periodo fino al *Guglielmo Tell* rossiniano nel 1829<sup>14</sup>. Non v'è dubbio, comunque, che il binomio *melodicità-vocalità* contro quello *armonia-strumentalità* rimase a caratterizzare fortemente l'identità musicale italiana. E, ciò, da un lato, anche del tutto a prescindere dalle grandi fortune dell'opera buffa; e, invece, dall'altro lato, in strettissimo, pieno rapporto con la musica europea nella sua progres-

<sup>9</sup> Ivi, p. 187.

<sup>10</sup> CARLO GOLDONI, *Mémoires*, a cura di NORBERT JONARD, Paris, Aubier, 1992, p. 129.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Ivi, 131.

<sup>13</sup> Cfr. DANIEL BRANDENBURG, *La scena napoletana e l'opera buffa (1750-1800)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, I, a cura di FRANCESCO COTTICELLI e PAOLOGIOVANNI MAIONE, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, p. 221.

<sup>14</sup> Sia lecito osservare che nei manuali di storia della musica le vicende della musica strumentale italiana non sempre appaiono seguite con l'attenzione dovuta, per cui, a parte alcuni nomi eminenti, sembra indulgersi pressoché senza riserve al pregiudizio corrente, specialmente in qualche cultura e tradizione transalpina, che di questa musica in Italia non fa molto conto. Naturalmente, non si tratta di sostituire a una indebita depressione un'altrettanto indebita esaltazione. Quel che vogliamo segnalare è solo un irrecusabile bisogno storiografico.

siva evoluzione nel corso del secolo XIX, per cui proprio agli inizi di questo secolo essa – notava Giulio Confalonieri – cominciò «a soffrire di una profonda ferita»: il profilarsi, cioè, di quello che egli definisce icasticamente come «lo scisma d'Occidente nella musica»<sup>15</sup>.

Allora, infatti, a suo avviso, inizia «proprio il giuoco», a cui abbiamo già accennato, «di due concezioni opposte, la concezione melodrammatica e la concezione strumentale; “si tende” a formare due grammatiche e due sintassi diverse con una coscienza pressoché esasperata, e di qui, poi che gli italiani sono maggiormente dediti al teatro e i tedeschi al concerto, si raffigurano due geni musicali caratteristici dei due popoli, si acutizza un urto, si crea una incomprensione, si traggono illazioni assolute da uno stato di fatto forse contingente e provvisorio, si arriva a farlo assoluto e durevole»<sup>16</sup>. E, a differenza da quanto era accaduto in precedenza, ora non sono più soprattutto gli stranieri a delineare una presunta fisionomia musicale dell'Italia, ma sono gli Italiani stessi a immedesimarsi con l'immagine che emerge da quella dilemmatica contrapposizione fra voce e strumento, fra melodia e armonia.

Le conseguenze di questo “scisma” furono notevoli sia dal lato italiano che dal lato germanico, alimentando negli uni, gli Italiani, «una fiduciosa pigritia», negli altri, i Tedeschi, un «proposito di essere sempre più “loro”». Di qui accade che in Italia «ogni ovvietà melodica, ogni sommaria interiezione vocale, ogni “pizzicato” dei bassi usufruì di un'intesa facile e preconcepita». Oltralpe, invece, «ogni contrappuntino ed ogni giro armonico, appena un po' complesso, pretesero, per le stesse ragioni, d'esser segno di un'austerità ereditaria e di attingere alle vette dell'ascesi mistica»<sup>17</sup>.

Erano, in ciò, due retoriche, come ancora nota il Confalonieri, aggiungendo, altrettanto a ragione, che in un caso e nell'altro, «per pochi melodrammi e per poche sonate immortali», vi fu una miriade di composizioni «che oggi son lettera morta» per il loro conformistico e passivo ripetere lo schema teorico astratto dei due tipi di musica, e che, tuttavia, ottennero ai loro giorni «successi grandiosi» ed «effimeri splendori» proprio per questo loro seguire la parvenza retorica del rispettivo modello<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. GIULIO CONFALONIERI, *Guida alla musica*, II, Milano, Accademia, 1953, p. 160.

<sup>16</sup> Ivi, p. 161.

<sup>17</sup> Ivi, p. 163.

<sup>18</sup> Ivi, p. 164.

Non si sarebbe potuto esprimere meglio il succo di questa contrapposizione. Né si può dissentire dal Confalonieri quando egli nota che, per questa via, «salvo casi di felicità particolare, le opere italiane o italianeggianti dell'Ottocento non rispondono che a necessità transitorie», sicché, «di due o tremila che vennero scritte, oggi noi possiamo ancora riconoscere una trentina»<sup>19</sup> (con l'avvertenza, peraltro, che anche «l'altra ala del pensiero musicale europeo, il castello delle sinfonie, delle sonate, dei trio e dei quartetti, il castello del "poema sinfonico" ben presto edificato negli stessi paraggi, la "musica pura", in altri termini la "musica tudesque", nasconde anch'essa più imbrogli sotto il suo vestito nero e imponente»)<sup>20</sup>.

Resta, tuttavia, al di là di ogni contrapposizione di ordine tecnico o estetico alla quale la musica italiana venga confrontata e misurata, il segno identitario fortissimo che lo sviluppo del melodramma assume nel secolo XIX, fino a costituire, per l'Italia, «la sigla» di quel tempo sul piano musicale<sup>21</sup>, mentre, contemporaneamente, «tutte le deficienze musicali del melodramma italiano» venivano (noi diremmo: apparivano) «largamente coperte dalla brillante superficie di vitalità e di bravura che su di esse gettano [i] novelli eroi maschi e femmine», che danno vita alla «figura del nuovo "artista di canto"»<sup>22</sup>.

Il «bel canto» si accompagnò allora al melodramma come una caratteristica nazionale italiana di primario rilievo, e lo sarebbe poi rimasta per lunghissimo tempo, ma fu anche un aspetto, per quanto si voglia minore, di riscatto dell'immagine nazionale presso gli stessi Italiani: il riscatto di un'Italia *d'evirati cantori allettatrice*<sup>23</sup>, che recuperava, con «la voce tenorile, generosamente spiegata» dei nuovi cantanti, «un modello di virili ardori» dopo la «lunga penitenza e lungo astrattismo degli antichi evirati»<sup>24</sup>, mentre, «sull'ale di tenere melodie, cui lunghe note acute innalzavano e ritardavano nel rapimento di ideali amplessi, una femminilità nuova, una realtà di donna molto attesa e sognata si offriva a poca distanza, sotto il lume delle candele e delle lampade ad olio»<sup>25</sup>.

<sup>19</sup> Ivi, p. 168.

<sup>20</sup> Ivi, 178.

<sup>21</sup> Ivi, 175.

<sup>22</sup> Ivi, 176.

<sup>23</sup> Sono i noti versi dei *Sepolcri* in cui il Foscolo deplora che sia rimasto senza tomba in Milano – la città, appunto, *lasciva / d'evirati cantori allettatrice* – una gloria nazionale come il Parini.

<sup>24</sup> CONFALONIERI, *Guida alla musica* cit., II, pp. 176-177.

<sup>25</sup> Ivi, 177.

Questo non era, peraltro, il solo aspetto di riscatto morale connesso alle fortune nazionali del melodramma nel periodo post-rivoluzionario e post-napoleonico, negli anni, cioè, del Risorgimento ormai spiegato. In questi anni – è ancora una notazione del Confalonieri – lo «spirito militare», già esaltato dalle vicende rivoluzionarie e napoleoniche, e «l'ammirazione per lo spirito militare aumentano anche per il fatto che l'esercizio delle armi cessa di costituire una professione e si trasforma in un civico dovere»<sup>26</sup>. Nel secolo XVIII l'opera, «così ripiena d'eroi greci e romani», non aveva concesso molto alla musica militare, che vi risuonava con «accenti vaghi e lontani». Nell'opera del secolo XIX, invece, «il piglio militare serpeggia anche là dove non è per nulla affare di guerra o di strategia»<sup>27</sup>. E allo stesso modo la Rivoluzione francese «aveva incluso nelle sue cerimonie e nelle sue coreografie l'abitudine a grandi manifestazioni corali, canti di popolo veri e propri, sempre ispirati a un senso eroico e nazionale, nonché verniciati di una leggera tinta mistico-razionalista»<sup>28</sup>. Perdutosi poi nel periodo successivo, l'uso politico del canto corale come strumento pedagogico di mobilitazione e di formazione del consenso e della partecipazione ideologica e militante sarebbe risorto – possiamo notare noi a questo riguardo – solo con la civiltà politica di massa tra il secolo XIX e il secolo XX, e in particolare nei regimi e ad opera dei partiti totalitari. Confalonieri ha, comunque, ragione nel notare che nel secolo XIX questa esigenza e prassi di coralità «sopravvisse, spiritualmente, nel melodramma»<sup>29</sup>, non senza, tuttavia, rilevanti limitazioni tecniche e musicologiche, per cui «l'opera italianeggiante» del secolo XIX «parve incapace di sentire nel coro molto più di quel peso volumetrico e di quel contrasto puramente fisico che già stanno insiti in un "accordo perfetto" pronunciato da una massa vocale anziché da quattro voci isolate o da alcuni strumenti»<sup>30</sup>.

Ciononostante, l'impatto non solo socio-culturale, ma anche, e, per qualche verso, ancor più, socio-politico della coralità operistica fu nel secolo XIX, e nel Risorgimento in particolare, fortissimo. E ciò tanto più in quanto un altro tratto distintivo di grande importanza rispetto al melodramma del secolo XVIII è che la nuova coralità

<sup>26</sup> Ivi, 168-169.

<sup>27</sup> Ivi, 169.

<sup>28</sup> Ivi, 170.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Ivi, p. 171.

operistica è, in qualche misura, «il rimbalzo in musica della drammaturgia alfieriana», che con la poesia successiva (Foscolo e altri) ha «esercitato sul teatro lirico dell'Ottocento un influsso molto forte: molto più forte» di quanto non si pensi, con rapporti «assai più stretti che non quelli di Metastasio con l'opera settecentesca»<sup>31</sup>. Né – a giudizio sempre del Confalonieri, che appare in ciò molto felice – l'influsso alfieriano si limita alla regione estetica e scenica della corallità. Agisce, infatti, l'elemento particolare, per cui «l'alfierismo, più che una realtà d'arte, è un'intonazione, un'intonazione priva di modestia [...], è l'interscambio di poche idee che il poeta si è illuso di far grandi e terribili» esasperandole al di fuori di ogni verisimiglianza.

È per questa ragione che il rapporto fra musica e letteratura può apparire nel secolo XVIII «una questione di ordine pratico, pressoché un rapporto di burocrazia», mentre con l'alfierismo si tratta dell'«azione di un principio estetico, persuaso di risolvere un problema estetico». Ed ecco anche perché, «sul piano delle conoscenze pure, la musica di Pergolesi o di un altro maestro del secolo XVIII trascende per intero il gesto poetico di un'arietta metastasiana; ma i *Scegliesti? – Ho scelto!*, i *Ribelli tutti e ubbidiran pur tutti*, i mille altri *slogans*, le mille altre trovate e sentenze di Vittorio Alfieri appartengono all'identica regione fantastica da cui son scese in terra le melodie *Deh ti ferma, ti placa...* nella *Semiramide* di Rossini, dei *Di quella pira* del *Trovatore*, dei *Sì, vendetta* nel *Rigoletto* di Verdi etc. etc.»<sup>32</sup>. E l'influenza alfieriana, in particolare, fra quelle di tutta la letteratura italiana della prima metà del secolo XVIII, è poi ancora più notevole in quanto «il clima alfieriano si incontr[ava] e felicemente accoppi[ava] con elementi importanti del costume spirituale francese» e della letteratura e del pensiero di quel paese, con risultati variamente equivoci, e anche negativi, ma senza impedire che, «con tutte [le] sue debolezze e con tutto [il] suo confusionismo estetico, il melodramma» resti – come si è detto – «la sigla dell'Ottocento» italiano<sup>33</sup>; e ciò non solo, bisogna aggiungere, sul piano della musica.

<sup>31</sup> Ivi, 171-172.

<sup>32</sup> Ivi, 172-173.

<sup>33</sup> Ivi, 175. Abbiamo insistito nel citare il Confalonieri perché ci sembra che la sua ricostruzione delle vicende di cui si tratta abbia fornito, nell'apparente informalità del suo procedere critico-ricostruttivo, un felice esempio di sostanziale intelligenza degli elementi sui quali non può fare a meno di fondarsi ogni discorso in materia.

Come è stato, infatti, ben notato, allora «il teatro musicale fu il simbolo culturale della nazione»<sup>34</sup>. Il nazionalismo musicale di Mazzini – espresso con particolare intensità e significazione nella sua *Filosofia della musica*, che è del 1836 – dimostra fino a qual punto l'arte musicale fosse vista e intesa come, ormai, uno dei tratti più forti dell'identità nazionale.

Non a caso, si può notare che allora il melodramma «occupò i maggiori teatri italiani e si guadagnò le preferenze di un pubblico assai variegato, ma omogeneo». Il che non si accorda molto, però con l'osservazione che segue degli stessi autori Ferrone e Megale, e, cioè, che il melodramma fu «la forma artistica in cui meglio si rispecchiò la società gerarchica e conservatrice degli inizi del secolo»<sup>35</sup>. Il connotato di classe fu, infatti, largamente superato dalla sua enorme fortuna anche a livello popolare, e non solo nel pubblico dei loggioni: una fortuna che si prolungò alquanto oltre la vicenda della forma d'arte costituita dal melodramma. Nello stesso tempo il medesimo spirito conservatore della società della prima metà del secolo XIX non implicava staticità e immobilismo, come bastano ampiamente a mostrare i movimenti nazionali e liberali di allora.

Nella musica ciò ebbe, del resto, una eco forte e immediata, e non solo per i fremiti accesi dal *Suoni la tromba e intrepido...* de *I Puritani* del Bellini, o dal coro famosissimo del *Nabucco* verdiano, o anche dal *Pensa alla patria, e intrepido...* de *L'Italiana in Algeri*, e per tanti altri echi risorgimentali del melodramma del tempo, o per il nome di Verdi adottato per acronimo di un grido patriottico, bensì anche per quello che è apparso come l'«intermezzo risorgimentale» nella storia della musica italiana di allora<sup>36</sup>.

Già in Mazzini, peraltro, l'identità musicale italiana è fortemente affermata più verso la Germania che verso la Francia, conforme a quel processo che abbiamo già visto apertosi con lo «scisma d'Occidente della musica europea». Con l'apparizione della grande stella di Wagner nel firmamento musicale europeo l'antagonismo italo-germanico non solo prese definitivamente corpo, ma diede luogo anche a un forte «partito wagneriano» in

<sup>34</sup> Cfr. SIRO FERRONE e TERESA MEGALE, *Il teatro nell'età romantica*, in *Storia della letteratura italiana*, VII, dir. da ENRICO MALATO, Roma, Salerno Editrice, 1998, p. 1061.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Cfr. ALBERTO BASSO, *Storia della musica*, III (*Dal 1830 alla fine dell'Ottocento*), Torino, UTET, 2005, pp. 1301-1306.

Italia nello stesso tempo in cui – dalla metà del secolo XIX – si delineava «la “dichiarazione di guerra” al mondo politico-culturale italiano»<sup>37</sup> contro le modalità e le fortune della musicalità wagneriana. Polemiche in cui si esercitò, da un lato, molto snobismo italiano e molto complesso di superiorità germanica e, dall'altro lato, molta provinciale presunzione italiana e molto connesso timore di eventuale inferiorità nazionale e disconoscimenti del genio italico.

Il melodramma andava, però, incontro a un esaurimento della sua funzione nazionale già in Italia. In un uomo del mestiere come Arrigo Boito si insinuava, vivo ancora Verdi, il sospetto che, «da quando il melodramma ha esistito in Italia in fino ad oggi, vera forma melodrammatica non l'abbiamo avuta giammai»<sup>38</sup>. Era una dichiarazione forte, che presupponeva una concezione del melodramma particolarmente intensa e complessa, quale appunto fu la sua<sup>39</sup>.

Anche il ruolo europeo della musica italiana veniva nel frattempo sia evolvendo che mutando. È stato opportunamente ricordato, ad esempio, che «in pieno clima romantico, nel 1847, Verdi portò all'Opéra di Parigi *I Lombardi*, dopo averlo sottoposto a travestimento drammaturgico con l'aggiunta di un divertimento coreografico e la trasformazione in sette *tableaux*. Il dramma non fu accolto con il successo sperato, e Verdi attese fino al 1855 per riproporre, su libretto di Scribe, un *grand-opéra*, che fu *Les Vêpres siciliennes*. La messinscena dell'opera integralmente in francese, basata sul modello drammaturgico d'Oltralpe, fu il segnale di una inversione di tendenza. Il dominio assoluto dell'opera italiana veniva messo in discussione. Con la complicità anche del fenomeno wagneriano e delle scuole nazionali dei singoli paesi, non si compose più, né si cantò solo in italiano, il cui modello operistico, uscito dalla fucina teatrale romantica, continuò a fondarsi essenzialmente su liricità e teatralità giocosa», ossia

<sup>37</sup> È il titolo del paragrafo dedicato dall'autore alle vicende della fortuna di Wagner a Bologna: cfr. UTE JUNG, *La fortuna di Wagner in Italia*, in *Wagner in Italia*, a cura di GIANCARLO ROSTIROLLA, Roma, ERI, 1982, pp. 57 segg.

<sup>38</sup> Cfr. ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di PIERO NARDI, Milano, Mondadori, 1942, p. 1080.

<sup>39</sup> Per i testi di Boito si veda la cit. edizione dei suoi scritti. Si può, inoltre, consultare Arrigo Boito *musicista e letterato*, a cura di GIAMPIERO TINTORI, Milano, Nuove Edizioni, 1986. Utili anche PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, e il sintetico, ma acuto cenno di MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 284-286.

su quelli che erano stati da sempre, e sarebbero ugualmente sempre rimasti, «i segreti del suo duraturo successo all'estero»<sup>40</sup>.

Non era, però, solo sul piano musicale che gli inarrestabili splendori del melodramma italiano cominciavano ad appannarsi. Nella seconda metà del secolo XIX i significati deteriori sia del termine melodramma che del suo aggettivo si diffusero sempre più largamente e rapidamente: enfatico, prodigo di colpi di scena clamorosi e poco verosimili, sfarzoso in fatto di espressioni convenzionali e stucchevoli, magniloquente a sproposito, consapevolmente falso, apparenza senza sostanza. I vocabolari italiani documentano abbondantemente questo declino del già così prestigioso termine letterario e musicale, mentre lentamente nella riflessione degli Italiani su se stessi si insinuava il dubbio che quello melodrammatico fosse un tratto distintivo, un elemento proprio del carattere nazionale.

«Difetto per difetto, l'educazione “pochadesca” corrisponde in molti francesi a quella “melodrammatica” in molti italiani», affermava Guido Piovene<sup>41</sup>. Per Gramsci il dubbio riguardava ben più che «molti italiani» e varcava i confini di classe, quando si chiedeva, ad esempio, «come combattere il gusto melodrammatico del popolano italiano quando si avvicina alla letteratura, ma specialmente alla poesia»<sup>42</sup>.

Un carattere nazionale connesso al genio, alla creatività, alla grandezza storica dell'Italia e degli Italiani convertito, così, in una sintesi dei maggiori difetti, vizi, insufficienze, inferiorità dell'una e degli altri. Ma, insieme, anche una inversione di marcia che non toglie assolutamente nulla non solo – è banale notarlo – alla gloria artistica imperitura del melodramma italiano e dei suoi vertici estetici e musicali, insostituibile e irrinunciabile patrimonio dell'umanità e suo acquisto per sempre, ma neppure al ruolo storico di una forma d'arte che è stata tra i fattori primari sia nella costruzione dell'identità italiana, sia nella formazione e nell'attivazione del processo che, col Risorgimento, portò dopo tredici secoli, all'unificazione politica del paese e a una più alta coscienza di sé della nazione italiana, che neppure i molto posteriori revisionismi del Risorgimento e dell'unità nazionale hanno potuto disconoscere.

Non è senza significato che un letterato, critico letterario e storico della letteratura molto sensibile alla musica e ai valori musi-

<sup>40</sup> FERRONE-MICALE, *Il teatro nell'età romantica* cit., pp. 1084-1085.

<sup>41</sup> Cfr. GUIDO PIOVENE, *Madame la France*, Milano, Mondadori, 1966, p. 179.

<sup>42</sup> Cfr. ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1954, p. 68.

cali, abbia potuto affermare che «la più rarefatta musica dell'ultimo Verdi, se guadagna in eleganza, perde la magnanima invenzione ch'è nelle opere della maturità»<sup>43</sup>. Opinione discutibile, questa di Francesco Flora, ma quella di «magnanima invenzione» può essere, forse, una felice, appropriata definizione di ciò che la musica italiana dei tempi delle maggiori fortune del melodramma fu – al di là del suo indubitabile, altissimo valore di arte – per la coscienza civile e nazionale degli Italiani.

<sup>43</sup> Cfr. FRANCESCO FLORA, *Storia della letteratura italiana*, III, Milano, Mondadori, 1962, p. 463 (il giudizio del Flora è nel contesto di un parallelo piuttosto peregrino con la vicenda poetica di Gabriele D'Annunzio).

Daniela Goldin Folena

*Melodramma o Risorgimento*

Melodramma o Risorgimento: proprio così, senza errori di stampa o di interpunzione, anzi volutamente ambiguo o anfibologico. Un titolo che potrei esplicitare in due modi, vale a dire: “Melodramma ovvero, cioè, Risorgimento”, come sostiene gran parte della critica moderna e come pare dimostrino la maggior parte degli interventi qui proposti. Ma anche: “Melodramma o invece Risorgimento”. E su questo credo valga ancora la pena di ragionare, per verificare se tra i due termini vi sia un nesso di causalità o non piuttosto di casualità, tracciando un percorso tra questi due poli opposti che ci porti a vedere se dal casuale (come in sostanza io penso) rapporto tra quella particolare forma artistica e quel fenomeno o periodo storico-politico-culturale si possa giungere ad individuare un eventuale rapporto di causa ed effetto o comunque di coincidenza e di sovrapposibilità, per così dire, reali. Perché indubbiamente nell'immaginario non solo popolare – e soprattutto in clima di ricorrenze come quella dei centocinquanta anni dell'unità d'Italia – melodramma, cioè opera lirica italiana, e Risorgimento tendono ad identificarsi, quasi a sovrapporsi, come del resto si è spesso indotti a credere, suggestionati magari da più moderni episodi artistici. Penso all'emblematica, e splendida, scena iniziale del film *Senso* di Visconti (1953); scena, si ricorderà, ambientata in una Fenice di Venezia perfettamente ricostruita, durante la rappresentazione del *Trovatore* verdiano, anzi durante l'esecuzione dell'aria più famosa dell'opera:

Di quella pira l'orrendo foco  
Tutte le fibre m'arse, avvampò!...  
Empi, spagnetela, o ch'io fra poco



Col sangue vostro la spegnerò...  
(*Trovatore*, III 6)<sup>1</sup>

Si ricorderà ancora che, sempre nel film, all'incitamento conclusivo dell'aria, con cui il protagonista, ripreso dal coro dei seguaci, invitava «All'armi! All'armi», il loggione della Fenice esplose in un entusiasmo patriottico collettivo, con lancio di volantini e al grido di *Viva Verdi!* Si potrebbe pensare che con quella scena il regista volesse suggerire un legame per così dire di necessità tra l'opera verdiana in particolare e il Risorgimento. Ma Visconti era melomane troppo raffinato e colto per non sapere che quell'aria e quel coro avevano un significato tutt'altro che eroico e libertario. Esattamente come avveniva nel dramma spagnolo da cui l'opera era tratta, *El Trovador* di Antonio García Gutiérrez, del 1833, in quel momento il protagonista Manrico è colto da un nobile ma esasperato senso del dovere filiale e dell'onore, che gli impone di correre in soccorso della madre presunta, la zingara Azucena, arrestata e in pericolo di vita, trascurando così, prima ancora di consumare il matrimonio, persino l'amata Leonora appena sposata: «Era già figlio prima d'amarti, / non può fermarmi il tuo martir», canta nella stessa aria il tenore-protagonista rivolto alla consorte.

Credo insomma che con quella scena del suo film il regista volesse – sullo sfondo di un'esatta ricostruzione del teatro con la precisa distribuzione sociale dei vari ordini di posti<sup>2</sup> – dare soprattutto l'idea di una partecipazione diffusa al nuovo sentimento patriottico, favorita anche dal luogo: come si sa l'opera, ancor più che il teatro, fu il primo e forse ancora l'unico fenomeno interclassista della cultura italiana. E poi l'entusiasmo per quell'esibizione canora si sposava bene con l'entusiasmo per un compositore che aveva il merito di riassumere acrosticamente nel suo nome VERDI (= Vittorio Emanuele Re d'Italia) la pulsione verso l'unità nazionale, favorita e riassunta da

<sup>1</sup> Si citano i libretti di Verdi da *Tutti i libretti di Verdi*, introduzione e note di LUIGI BALDACCI, Milano, Garzanti, 1975, poi più volte ristampato. Un'edizione che, pur con limiti di carattere esclusivamente editoriale, si segnala proprio per l'apparato critico di Baldacci, e che è servita da modello (tutt'altro che superato) alle altre edizioni integrali dei libretti dei singoli compositori (Puccini, Bellini, Donizetti, Rossini, ecc.), dalle quali pure si citerà in seguito.

<sup>2</sup> Sulla forma specifica del teatro italiano e sulla sua grande diffusione ottocentesca anche nella profonda provincia italiana, si veda CARLOTTA SORBA, *Teatri: l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.

chi allora con la sua opera, cioè proprio Verdi, poteva rappresentarla più di chiunque altro. Insomma nella scena iniziale di *Senso* si può vedere un emblematico esempio della coincidenza tra opera lirica e Risorgimento solo a prezzo di una forte decontestualizzazione delle vicende rappresentate e di quell'episodio in particolare.

E ancor più provocatorio sembrerà il mio intento di negare una marcata pertinenza risorgimentale al «Va' pensiero» del *Nabucco* di Verdi, del 1842, forse il coro più famoso dell'intera storia del melodramma italiano. In realtà non c'è niente di parentetico in quel coro, come invece ci aspetteremmo da un coro patriottico, nessun incitamento al sacrificio per la libertà collettiva. C'è invece l'espressione della nostalgia di una patria lontana – la stessa che si ritroverà l'anno dopo, 1843, nell'altro famosissimo coro verdiano: «O Signore, dal tetto natio / ci chiamasti con santa promessa», su testo ancora di Temistocle Solera, per *I Lombardi alla prima crociata*, IV. 3, dove, a parte l'evocazione del *tetto natio*, è certo difficile individuare sfumature insurrezionali –, di un popolo rassegnato (ed è significativo che il coro sia interrotto, ad apertura della scena immediatamente successiva, dall'apostrofe di Zaccaria: «Oh, chi piange? Di femmine imbelli / chi solleva lamenti all'eterno?», *Nabucco*, III 5); un coro che si sviluppa in una preghiera, col quale insomma Verdi credo volesse anzitutto rivaleggiare col modello rossiniano, cioè col grande coro-concertato del finale del *Mosè* del compositore pesarese, del 1819:

Dal tuo stellato soglio,  
Signor, ti volgi a noi.  
Pietà de' figli tuoi,  
Del popol tuo pietà.

(*Mosè*, IV 3)<sup>3</sup>

E quel coro rossiniano, va sottolineato, è significativamente accompagnato dall'arpa solista.

<sup>3</sup> Cfr. *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di MARCO BEGHELLI e NICOLA GALLINO, Milano, Garzanti, 1991; Torino, UTET, 1995, con utili introduzioni ai singoli libretti, ma con scelte editoriali qua e là discutibili. Lì il *Mosè* è riprodotto nella versione francese del 1827 con la rispettiva edizione italiana a fronte. Certo quella francese è la versione che 'provocò' il lungo racconto *Massimilla Doni* di Balzac, ma, ai fini della cronologia che qui ci interessa, noi parleremo sempre del primo *Mosè in Egitto* italiano.

Quanto ai modelli culturali, ho già detto altre volte che quando, nella sua sezione centrale e in un moto ascendente, il coro verdiano evoca e apostrofa l'«arpa d'or dei fatidici vati» perché «muta dal salice pende» (*Nabucco*, III 4), ben difficilmente possiamo pensare ad aedi che accompagnano con l'arpa i moti risorgimentali. Quello strumento è invece il simbolo di una cultura, di un paesaggio, di un testo che avevano segnato il panorama letterario — ma non solo quello — del secondo Settecento italiano fino all'Ottocento avanzato: vale a dire il *Poema di Ossian*, quale Melchiorre Cesarotti aveva consegnato ai posteri nella più autorevole traduzione poetica italiana. L'arpa è parente stretta della cetra ed è anche lo strumento del divino salmista Davide; ma più che allo sfondo biblico il coro del *Nabucco* verdiano agli occhi e alle orecchie dei frequentatori dei teatri musicali della prima metà dell'Ottocento doveva evocare i dolenti canti che descrivono le imprese e le sciagure degli eroi ossianici, accompagnati appunto dall'arpa. E però l'arpa silente, appesa inutilmente al salice (originariamente immagine biblica), era stata chiamata in causa, proprio con i termini dei quali si servirà Temistocle Solera nel citato coro del *Nabucco*, da Giuseppe Mazzini che nel suo articolo *De l'art en Italie. A propos de Marco Visconti de Thomas Grossi*, uscito nel numero di maggio del 1835 della «Revue républicaine», scriveva:

[...] semblable aux proscrits du Jourdain, nous avons suspendu notre harpe aux saules; [...] comme le jeune barde de Moore, nous en avons arraché les cordes, de peur qu'elle ne resonnât doucement aux oreilles de nos ennemis [...] <sup>4</sup>.

Ma neppure Mazzini parlava lì di baldanzose partenze per la guerra di liberazione, con arpe e aedi al seguito; parlava invece dello stato di desolazione a cui era ridotta l'arte in Italia, si intende, soprattutto per la mancanza di una vera libertà politica. E a confermare lo sfondo tutto nordico, ossianico e pririsorgimentale, di quell'arpa pur associata ad urgenze belliche mi pare stiano le parole, che certamente Mazzini aveva lette, con cui Walter Scott, o meglio il suo traduttore francese Amédée Pichot, apriva la *Lady of*

<sup>4</sup>Cfr. GIUSEPPE MAZZINI, *Scritti editi ed inediti*, VIII (*Letteratura*, II), Edizione nazionale, Imola, Cooperativa Tipografico-editrice Paolo Galeati, 1910, pp. 4-5.

*the Lake* del 1810 — diventata nel 1819 *La donna del lago* di Rossini, su testo di Andrea Leone Tottola —, anzi *La dame du lac*, nel francese più accessibile anche agli intellettuali italiani, uscita a Parigi nel 1821:

*A la harpe du Nord*

Harpe du Nord, toi qui fus longtemps négligée sur l'ormeau magique [...] Harpe des ménestrels! qui réveillera tes accords enchanteurs? [...] ne feras-tu donc plus sourire le guerrier et pleurer la jeune fille? [...] Réveille-toi, harpe du Nord!... Harpe du Nord, enchanteresse, réveille-toi! <sup>5</sup>

Nello stesso articolo del '35 Mazzini dichiarava il suo entusiasmo, in ordine crescente, per Rossini, per Bellini e soprattutto per Donizetti, capace, come si vedrà poi, di una nuova *musique sociale*; lo stesso entusiasmo che dichiarerà e motiverà più ampiamente l'anno successivo nella sua *Filosofia della musica*: una vera e propria apologia dell'opera italiana in grado di farsi carico delle nuove istanze ideali e persino politiche. Un manifesto del melodramma come forma 'risorgimentale' della musica? Non credo proprio: lì Mazzini espone idee ancora prettamente illuministiche sul teatro come forma artistica ideale per l'educazione e il progresso delle nazioni. La novità, rispetto agli illuministi anche italiani e, prima di tutti, degli enciclopedisti, è che per Mazzini il nuovo teatro per i tempi nuovi è il teatro in musica, e ancor più proprio il melodramma italiano, con prove quali il *Marin Faliero* che Donizetti aveva ricavato, con la mediazione francese, dal poema omonimo di Byron.

Nello stesso anno 1835, nella stessa Parigi dove si era rifugiato il nostro Mazzini, andava in scena l'ultima opera di Bellini, *I Puritani*, su testo di Carlo Pepoli, librettista e uomo di cultura ben sensibile alla temperie risorgimentale. Nei *Puritani* compare un altro episodio melodrammatico che sembra pure esemplare della simbiosi opera - Risorgimento, cioè quello in cui il basso Sir Giorgio e il baritono Sir Riccardo si uniscono per intonare:

<sup>5</sup>Cfr. *Œuvres / complètes / de Sir WALTER SCOTT / traduites de l'Anglois. / Romans poétiques / traduits par le traducteur des Œuvres de Byron, Tome premier, A Paris, A la librairie de Henry Nicolle et chez Ladvoat, 1821, pp. 1-2.*

Suoni la tromba, e intrepido  
Io pugnerò da forte.  
Bello è affrontar la morte  
Gridando libertà!

Amor di patria impavido  
Mieta i sanguigni allori,  
Poi terga i bei sudori,  
E i pianti di pietà.

(*I Puritani*, II 4)<sup>6</sup>

Qui sembra di riconoscere tutto l'armamentario risorgimentale: l'amor di patria, la gloria conquistata col sacrificio, il sangue versato generosamente e gioiosamente per la causa, l'inno alla libertà, le parole-rima *forte / morte*, e infine la *tromba*, strumento ben più adatto alle imprese eroiche; senza contare la realizzazione musicale di quel duetto, tutto ritmo, vicino ad una marcia, come si addirebbe ad una musica politicamente connotata. Ma il contesto drammatico del duetto dei *Puritani* (che andrà ascoltato pure come ottima occasione musicale di accostamento dei registri mediobasso e basso delle due voci) non ha nulla di eroico-nazionale. In quella scena semplicemente si viene a sapere che lo zio della protagonista Elvira, Sir Giorgio, ha convinto l'amante da lei non corrisposto, Sir Riccardo, a desistere dai suoi propositi di conquista ad ogni costo della giovane, per cui aveva persino tentato di eliminare fisicamente il giovane Arturo, amante riamato da Elvira; cosicché Giorgio convince Riccardo addirittura ad unirsi a lui per liberare il rivale Arturo. E che all'origine (melodrammatica) del duetto ci sia semplicemente una *pietas* familiare-amicale lo conferma lo scambio di battute immediatamente precedenti:

GIORGIO

Riccardo! Riccardo!  
Il duol che s'è m'accora  
Vinca la tua bell'anima.

RICCARDO

Han vinto le tue lacrime...  
Vedi, ho bagnato il ciglio.

<sup>6</sup> Cito da *Tutti i libretti di Bellini*, a cura di OLIMPIO CESCATTI, Milano, Garzanti, 1994; Torino, UTET, 1995.

Fino al distico conclusivo (con bella rima interna e chiasmo) intonato insieme:

Chi ben la patria adora  
Onora la pietà!

(*I Puritani*, II 4)

E se proprio volessimo trovare un epigono melodrammatico a quel duetto belliniano penserei piuttosto all'altro patto di amicizia e di solidarietà nella lotta, che si realizza, sia pure con timbri vocali diversi, nel primo atto del *Don Carlos* (1867) di Verdi (e prima di Schiller), quello tra il tenore Carlos e il baritono Rodrigo, il nobile e generoso e rivoluzionario Marchese di Posa — portavoce degli ideali schilleriani, ben al di qua della nostra temperie risorgimentale —, ancora in settenari sdrucchioli e piani alternati, come nei *Puritani*:

Dio, che nell'alma infondere  
Amor volesti e speme,  
Desio nel core accendere  
tu dêi di libertà.

Giuriamo insiem di vivere  
E di morire insieme;  
In terra, in ciel congiungere  
Ci può la tua bontà.

(*Don Carlos*, I 3)

Torniamo al 'primo' Verdi, ad una sua opera sostanzialmente lontana dalle pulsioni risorgimentali per i suoi contenuti, ma soprattutto perché ricavata con estrema fedeltà da un insospettabile drammaturgo europeo, Shakespeare, e cioè il *Macbeth*, del 1847, su libretto di Francesco Maria Piave. I cori lì introdotti da Verdi non sono ovviamente originali, cioè della fonte inglese, sono invece inventati e aggiunti per ragioni di economia melodrammatica; ma quello era l'unico modo che il nostro compositore conosceva di tradurre musicalmente lo sfondo storico della tragedia shakespeariana e di dare voce ai nemici di Macbeth, inutilmente perseguitati dal protagonista. Si pensa a quello che apre il quarto atto dell'opera, in ottonari, metro per nulla peculiare a circostanze simili, e col lessico aulico qua e là paradossale tipico della librettistica romantica, lamentoso e funebre, parzialmente accostabile al «Va' pensiero» del *Nabucco*:

Patria oppressa! Il dolce nome  
 No, di madre aver non puoi,  
 Or che tutta a' figli tuoi  
 Sei conversa in un avel.

[...]

A quel grido il ciel risponde  
 Quasi voglia impietosito  
 Propagar per l'infinito,  
 Patria oppressa, il tuo dolor.

Suona a morte ognor la squilla,  
 Ma nessuno audace è tanto  
 Che pur doni un vano pianto  
 A chi soffre ed a chi muor.

(*Macbeth*, IV 1).

Più pertinente al nostro tema potrebbe sembrare il coro successivo, quando, dopo il richiamo di Malcolm – «Chi non odia il suol nativo / prenda l'armi e segua me» –, *Tutti* intonano dei senari molto ritmati, con l'effetto di una gioiosa marcia:

La patria tradita  
 Piangendo ne invita!  
 Fratelli! gli oppressi  
 Corriamo a salvar.

Già l'ira divina  
 Sull'empio ruina;  
 gli orribili eccessi  
 l'Eterno stancâr.

(*Macbeth*, I 2)

Parrebbe evidente, soprattutto nel secondo caso, una sorta di interferenza tra le esigenze melodrammatiche degli anni '40 dell'Ottocento (e di Verdi in particolare) e lo Shakespeare inglese e barocco; interferenza del resto favorita dal traduttore Carlo Rusconi che, ricordiamo ancora, traducendo nel 1838 per la prima volta integralmente e direttamente dall'inglese in italiano Shakespeare, non aveva perso occasione per rivestire qua e là di una patina attuale, cioè risorgimentale-libertaria, l'originale, senza che nulla si perdesse della sua straordinaria teatralità. Insomma, il modello tea-

trale primario e una tradizione operistica che andava ormai consolidandosi fornivano ovviamente a Piave e a Verdi sufficienti motivi per quegli inserti anacronistici. Ma il *Macbeth* del 1847 non poteva certo attirare il pubblico contemporaneo come opera risorgimentale, né il pubblico parigino che nel 1865 assistette alla sua nuova versione poteva avvertire le stesse esigenze e percepire quelle componenti. Quell'opera insomma, nel suo complesso poco si prestava ad un suo uso propagandistico, insurrezionale; credo invece che sia Piave scrivendone i versi sia Verdi intonandoli mirassero a rendere, soprattutto musicalmente, lo sfondo anche storico-nazionale della tragedia shakespeariana, secondo una visione drammaturgica che il nostro musicista aveva già assimilato da August Wilhelm Schlegel<sup>7</sup>. Con questo non voglio negare che negli esempi sopra citati si possa intravedere quella che chiamerei una sintonia tra melodramma italiano e Risorgimento; mi sentirei anzi di sostenere che per ragioni per così dire commerciali (oltre che ideali forse) librettista e musicista abbiano voluto cogliere lì l'occasione per inserire dei cantabili ai quali il pubblico dell'opera si presume fosse particolarmente sensibile. Mi sembra però si possa dimostrare come quella sintonia sia più o meno casuale o molto episodica, nell'economia delle opere nella loro interezza, comunque non primaria o autentica. Il punto è che per una volta, eccezionalmente, il melodramma è in anticipo sui tempi, cosicché quelli che nell'opera italiana dei decenni centrali dell'Ottocento sembrano temi strettamente legati all'attualità, addirittura nati per una sorta di vocazione o missione risorgimentale del melodramma e dei suoi autori, di fatto hanno un'origine più lontana, hanno anzi acquisito diritto pieno di cittadinanza nel repertorio operistico italiano fin dagli ultimissimi decenni del Settecento, quando certo il Risorgimento — nel senso vulgato del termine, cioè il Risorgimento dei moti e della carboneria — era di là da venire, e invece si respirava l'aria politico-culturale nuova portata anche in Italia dall'Illuminismo e dalla suc-

<sup>7</sup> Sul rapporto Verdi-Schlegel che a sua volta per il compositore fu tramite determinante della sua lettura di Shakespeare, rinvio ai miei *Verdi e il «Corso di letteratura drammatica» di August Wilhelm Schlegel*, in AA.VV., *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca*, hrsg. von DANIELA GOLDIN FOLENA und WOLFGANG OSTHOFF, Laaber, Laaber Verlag, 2002, pp. 165-190; e *Le magistère dramatique de Shakespeare*, in «Les Cahiers des Amis du Festival», Aix-en-Provence, Association des Amis du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, juin 2002, pp. 14-16.

cessiva Rivoluzione francese, e insieme si guardava con particolare attenzione e interesse alla produzione letteraria e drammatica nata e diffusa Oltralpe. A guardar bene, e detto in modo estremamente sintetico, i valori della patria, della guerra di liberazione dall'usurpatore, se non proprio dallo straniero, del sacrificio individuale per il bene comune, il senso della comunità unita dalle stesse pulsioni e sentimenti simili e da una storia comune nascono per le scene musicali con la nascita del nuovo melodramma serio, prima addirittura neoclassico e poi sempre più romantico. Perché di patria, di solidarietà, di sacrificio individuale a vantaggio del popolo si parla anche nei libretti di Metastasio, dove si trovano pure le parole-rima emblematiche della nuova visione del mondo. Ma quel repertorio lessicale, oltre che tematico, assumerà contorni pre-risorgimentali quando nel panorama culturale italiano e di conseguenza, inevitabilmente, in quello operistico si imporranno il teatro moderno europeo e prima ancora, lo ripeto di nuovo, la straordinaria versione poetica cesarottiana dei *Canti di Ossian*, più marcatamente patetico-tragica dell'originale inglese in prosa di Macpherson<sup>8</sup>. Rispetto ai libretti metastasiani, quelli seri di fine Settecento (che pure avevano ereditato dal grande poeta cesareo modi, forme, linguaggio) esasperavano tutto: lì i personaggi — ormai tutti immersi in quella che chiamerei l'ideologia dell'ineluttabilità — erano votati all'esito tragico delle loro vicende, i buoni quasi sempre soccombevano nel loro ruolo immancabilmente di vittime, così come vittime, anzi dei vinti, erano spesso i personaggi ossianici, nonostante il loro comportamento eroico fino al sacrificio. È proprio nei decenni a cavallo tra Sette e Ottocento che si configura il melodramma italiano tanto compatibile con i valori risorgimentali da far pensare talvolta che l'uno sia nato per quelli o da quelli, anche se, mi sembra di poter aggiungere, nel melodramma stesso si assiste sempre più al passaggio per certi aspetti naturale o inevitabile da una logica legittimista-individuale a quella nazional-libertaria, più 'risorgimentale'. Ma

<sup>8</sup> Sul ruolo di Cesarotti e delle sue traduzioni nell'evoluzione dell'opera italiana tra Sette e Ottocento, mi permetto di rinviare almeno ai miei due saggi: *Aspetti della librettistica italiana tra 1770 e 1830 e Cesarotti, la traduzione e il melodramma*, contenuti rispettivamente in DANIELA GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, 1987<sup>2</sup>, in particolare pp. 46-72, e in AA.VV., *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di GENNARO BARBARISI e GIULIO CARNAZZI, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 343-68. È a partire da quelle indagini che sono arrivata alle tesi qui sostenute.

è una compatibilità, come si diceva, che si verifica *a posteriori* e, a guardar bene, relativa a quelli che chiamerei 'i fondamentali' del Risorgimento (patria e amor di patria, popolo, sacrificio, lotta per la libertà, guerra) senza reali, inconfondibili e cogenti agganci con l'attualità insurrezionale italiana. Sicché non ci dobbiamo stupire se in un'opera buffa come *L'italiana in Algeri*, composta da Rossini nel 1813, su testo di Angelo Anelli, la protagonista Isabella intona l'aria più impegnativa dell'opera invitando il suo amante Lindoro alla fuga finale — e in barba al Sultano pronto a farla prigioniera pur di averla —, rivolgendosi, lei donna, al suo Lindoro fin dal recitativo con parole degne di un patriota della generazione successiva:

Se parlano al tuo core  
Patria, dovere, amor,  
dagli altri apprendi a mostrarti italiano,  
e alle vicende d'una volubil sorte  
una donna t'insegna ad esser forte.

(*L'italiana in Algeri*, II. 11)

Proseguendo poi nell'aria:

Pensa alla patria, e intrepido [prosodia e parola-rima  
che ci proiettano già verso i *Puritani*]  
il tuo dovere adempi.  
Vedi per tutta Italia  
Rinascere gli esempi  
D'ardire e di valor.

Caro, ti parli in petto  
Amor, dovere, onor.  
Amici in ogni evento...  
[...]

E si noterà la ricorrenza del *tricolor*: «Patria, dovere, onor», «Amor, dovere, onor», dove ad alternarsi sono i due termini *Patria* / *Amor*, quasi termini equivalenti, tutti e due col corteggio obbligato e naturale, si direbbe, di *dovere* e *onore*.

Allo stesso modo, nell'altra giovanile opera seria di Rossini, *Tancredi*, rappresentata per la prima volta sempre nel 1813 e sempre alla Fenice di Venezia, pochi mesi prima dell'*Italiana in Algeri*, su testo del bravissimo librettista — buon *Papà di parole*, si definiva

lui stesso — Gaetano Rossi, la prima apparizione del protagonista (mezzosoprano *en travesti*) avviene all'insegna dell'elegia della patria, la terra dei padri, dalla quale l'usurpatore di turno, Orbazzano, l'aveva cacciato; e a tale elegia subentra, perché perfettamente sovrapponibile, l'evocazione estatica dell'amata:

Oh patria!... dolce e ingrata patria! alfine  
A te ritorno!... Io ti saluto, o cara,  
terra degli avi miei<sup>9</sup>: ti bacio. È questo  
per me giorno sereno:  
comincia il core a respirarmi in seno...  
Amenaide! O mio pensier soave,  
solo de' miei sospir, de' voti miei  
celeste oggetto, io venni alfine: io voglio,  
sfidando il mio destin, qualunque sia,  
meritarti o morir, anima mia.

(*Tancredi*, I. 5)

E a confermare come per l'esule Tancredi non ci siano priorità tra Patria e amata segue l'aria perfettamente bipartita tra i sentimenti patriottici e l'afflato amoroso, distribuiti per così dire chiasticamente nella sequenza dei versi:

Tu [cioè l'amata Amenaide] che accendi questo core,  
tu [cioè l'aspirazione alla gloria] che desti il valor mio,  
alma gloria, dolce amore,  
secondate il bel desio.  
Cada un empio traditore,  
coronate la mia fé.

Si dirà che queste sono solo avvisaglie, che la musica di Rossini, l'aria e la cabaletta di Tancredi non hanno intonazioni particolarmente

<sup>9</sup>Se ne ricorderà, tra gli altri, Salvatore Cammarano, il librettista della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, modificando appena il lessico, ma conservandone i caratteri metrico-ritmici (un settenario che costituisce il primo emistichio di un endecasillabo) e stilistico-sintattici (l'apostrofe distribuita in più versi con inarcatura): «Tombe degli avi miei, l'ultimo avanzo / d'una stirpe infelice, / de! raccogliete voi. [...]»; cfr. *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di EGIDIO SARACINO, Milano, Garzanti, 1993, p. 830. Rispetto all'ed. cit. dei libretti di Rossini, sono intervenute nella punteggiatura del *Tancredi* per conformarmi all'uso delle edizioni a stampa originali dei libretti ottocenteschi.

te eroico-insurrezionali. Ma gli esempi appena citati basterebbero a dare l'idea dell'origine lontana dei valori cosiddetti risorgimentali realizzati musicalmente dall'opera italiana ottocentesca. Perché su tutto, almeno dal punto di vista dei testi, cioè dei libretti d'opera, vale il principio della solidarietà, della compattezza della tradizione. Le rivoluzioni all'opera sono sempre lente e progressive, perché il pubblico deve riconoscere ciò che gli si propone sulla scena, deve individuarne la familiarità. Il punto poi è che ci fu realmente una musica risorgimentale, come ci fu una musica rivoluzionaria (della Rivoluzione francese): canti, cori, composizioni strumentali che si caratterizzano per la loro 'memorabilità'. Lì i testi devono essere facilmente comprensibili, con tematiche e un lessico ricorrenti, con ritmi e melodie particolarmente orecchiabili; caratteristiche e componenti tutte che definiscono la necessaria 'popolarità' della musica insurrezionale.

In un fascicoletto e nell'allegato CD usciti per i centocinquantaquattro anni dell'unità d'Italia<sup>10</sup> si pubblica l'*Inno popolare* di Mamei, del 1848, intonato da Verdi — con toni non proprio marziali o libertario-insurrezionali, quali invece sono ben percepibili nel nostro inno nazionale —, che esordisce, guarda caso, con quello che si può definire un calco del duetto citato dei *Puritani* (composti però più di dieci anni prima) e prosegue con l'immagine da cartolina, si direbbe, del soldato buttato allo sbaraglio più che dell'eroe che trascina allo scontro, come avviene nell'opera:

Suoni la tromba, ondeggiando  
Le insegne gialle e nere;  
Fuoco! Per Dio, sui barbari,  
Sulle vendute schiere.  
Già ferve la battaglia,  
Al Dio de' forti osanna,  
Le bajonette in canna,

<sup>10</sup>Si veda *Musica del Risorgimento*, Cameristi della Scala (allegato al n. 256, marzo 2011 del mensile «Amadeus»), con inni, romanze, componimenti diversi, cronologicamente anche lontani, a partire dal 1848. Il fascicolo ne riproduce in parte i testi, e contiene schede critiche di autori vari, tutti apparentemente concordi nell'affermare l'indissolubilità tra melodramma e Risorgimento, come le due cose fossero nate insieme; sono attenti nel ricostruire biografie di protagonisti per lo più degli ultimi decenni del Risorgimento e confrontano il melodramma italiano dell'Ottocento con eventi e tradizioni musicali diverse. Ma nulla in quelle pagine prova realmente un rapporto di necessità tra opera lirica e fatti insurrezionali.

È l'ora del pugnar  
[...]

Nello stesso fascicolo si pubblica *Il vessillo lombardo* di Antonio Bazzini, musica di Antonio Buccellini, sempre del 1848, che sembra nato sugli immaginari campi di battaglia del melodramma:

Su Lombardi al vessillo di guerra,  
Liberiamo l'Italica terra;  
Il tiranno esecrato cadrà.  
[...]  
Non è guerra di regi protervi;  
È un abbraccio d'oppressi fratelli,  
È la lotta dei prodi coi servi  
Dell'inferno la pugna col ciel!  
[...]

È una composizione assolutamente occasionale cioè ispirata a e nata per la recente occasione insurrezionale delle cinque giornate di Milano, anche se qualcuno potrà dire che quel decasillabo anapestico sa tanto di coro manzoniano. Ma ben prima dell'*Adelchi* i librettisti italiani (tra cui Gaetano Rossi e altri prima di lui), soprattutto quelli che si ispiravano all'epopea ossianica, e pure al teatro di Voltaire, per esempio, avevano adottato quel metro particolare proprio per cori marziali, di incitamento alla guerra e all'insurrezione, così da suggerire una sorta di semantica del verso, un'associazione obbligata tra quella sequenza ritmico-prosodica e l'evento bellico, evocata certo da Piave e da Verdi nel loro *Ermani*, del 1844, al momento di inventare il coro dei ribelli:

Si ridesti il Leon di Castiglia  
E d'Iberia ogni monte, ogni lito  
Eco formi al tremendo ruggito,  
come un dì contro i Mori oppressor.

Siamo tutti una sola famiglia,  
pugnerem colle braccia, co' petti;  
schiavi inulti più a lungo negletti  
non sarei fin che vita abbia il cor.  
(*Ermani*, III. 4)

Il Coro verdiano traduce melodrammaticamente i *Tous*, nobili di Spagna e più anonimi congiurati che affollano la scena corrispondente dell'*Hernani* (IV. 3) di Victor Hugo, dei quali l'unico e vero obiettivo è impedire che il re Don Carlos diventi l'imperatore Carlo V, e ai quali si aggiungono Hernani — anche lui con rivendicazioni dinastiche — e Don Ruy Gomez de Silva, che invece vogliono uccidere il sovrano soprattutto per rivalità amorosa. Si tratta dunque, nell'originale francese, di uno scontro tutto interno all'alta nobiltà spagnola, complicato naturalmente dalle vicende sentimentali, che non prevede guerre territoriali quali sono evocate nel concertato dell'opera; dove invece, tolti i riferimenti storico-geografici, nella seconda quartina quella rivolta auspicata e sollecitata nell'originale diventa vera e propria guerra di liberazione 'nazionale' («Siamo tutti una sola famiglia»). E non esiterei a dire che proprio il coro del giovanile *Ermani* è in sintonia con le istanze politiche e ideali del tempo, molto più del *Va pensiero*, per esempio; direi anzi che sembra precorrere i moti dei decenni successivi. Ma un coro non fa dell'*Ermani* un'opera risorgimentale: semplicemente, estrapolandolo dal contesto ci rendiamo conto di una trasparente ma, a mio parere, casuale o meglio occasionale convergenza tra ideali diffusi degli anni '40 dell'Ottocento italiano e 'moderna' tradizione melodrammatica. Insomma, se Beethoven si servì del repertorio musicale rivoluzionario — ora finalmente disponibile ed ascoltabile —, connotato da ritmi di marcia marcati, dall'uso privilegiato dei fiati e ancor più degli ottoni, ecc., almeno nella scena finale del *Fidelio* — per annunciare l'arrivo del signore illuminato che libererà Florestan, ingiustamente imprigionato, e condannerà il suo persecutore Pizarro —, e pure come premessa allusiva, libertaria, all'*Inno alla gioia* della sua Nona sinfonia, non si rilevano prestiti precisi dell'opera italiana ottocentesca dal repertorio musicale risorgimentale. Vero invece che questo 'volgarizzò, ridusse a forme più popolari, immediatamente percepibili e memorizzabili, il repertorio più nobile e consolidato del melodramma.

Se insisto sui precedenti melodrammatici della sensibilità e delle manifestazioni risorgimentali non è per negare, lo ripeto ancora, in assoluto episodi di felice coincidenza tra temi nuovi o consolidati dell'opera e pulsioni ideali del Risorgimento, ma è piuttosto

<sup>14</sup> Se ne è per certi versi fatto promotore il direttore Sir John Eliot Gardiner, eseguendone e registrandone una serie di esempi.

per evidenziare quella che chiamerei una predisposizione dell'opera lirica italiana proprio verso le tematiche più peculiari e vitali di quello. Ci sono insomma parole e situazioni che fanno parte costituzionalmente dell'orizzonte operistico; come ricorderò con due soli esempi. Nel 1796 il prolifico librettista e commediografo Simone Antonio Sografi (e pure 'allievo' e ammiratore di Cesarotti, al quale nel 1810 dedicò un *Elogium*) scrive per la musica di Domenico Cimarosa *Gli Orazi e i Curiazi*. La cronologia e la personalità di Sografi ci farebbero immaginare che da quel libretto trasparisse l'ideologia del contiguo triennio giacobino; e invece, un po' per l'argomento antico un po' per l'inevitabile modello metastasiano, esso è legato al neoclassicismo, anche se nell'incitamento di Tullo: «Suonin le trombe, e lieto / echeggi in ogni parte / il suon gradito al popolo di Marte» (II. 4) traspare l'apologia della guerra cara al Risorgimento; ed è difficile 'retrodattare' all'esordio dell'Ottocento (come invece di fatto è) l'inno alla guerra intonato dal *Coro* nell'*Annibale in Capua*, dramma per musica, composto e rappresentato nel 1801, «nell'occasione dell'apertura del teatro Nuovo della Ces. Reg. città e porto-franco di Trieste», con testo ancora di Sografi e la musica del «Sig. Antonio Salieri, veneto, primo maestro al servizio attuale di sua maestà imperiale reale apostolica»; coro che esalta la morte eroica, senza alcuna aulicità classica e invece col lessico e le parole-rima della modernità protoromantica, che insomma sembra nato nella temperie insurrezionale italiana:

È bella ancor la morte  
Sul campo dell'onor.  
Chi sa cader da forte  
È pari al vincitor.

(*Annibale in Capua*, I. 1)

Credo che per la nostra cultura tutto ciò nasca tra Sette e Ottocento per effetto della scoperta del teatro moderno europeo, del teatro come fenomeno di più larga presa sul pubblico, e dalla conseguente coscienza del suo grande potenziale di educazione e di propaganda. Indubbiamente l'Italia non poteva vantare una tradizione di teatro parlato quale quella francese o inglese o spagnola o tedesca. La maggior parte dei critici europei ne era allora convinta, e ne era convinto soprattutto August Wilhelm Schlegel che nelle sue *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809),

poi *Cours de littérature dramatique* (1814) e infine *Corso di letteratura drammatica* (1817), aveva implacabilmente bocciato il teatro italiano — Goldoni e Alfieri compresi — che, secondo Schlegel, era incapace di emergere proprio per la concorrenza di quello che per lui era l'antiteatro, cioè l'opera in musica. Nonostante le critiche rivolte alla nostra tradizione, il trattato di Schlegel stimolò la migliore cultura italiana verso una produzione nuova e nuove riflessioni. A cominciare dal Manzoni, che proprio sulla spinta del critico tedesco, scrisse le sue tragedie<sup>12</sup>, fino al nostro maggior pensatore politico del primo Ottocento, Mazzini, che più o meno dichiaratamente a lui si ispirò per i suoi interventi critici che interessano il nostro discorso: il lungo saggio *Del dramma storico*, il citato *De l'art en Italie*, e infine la più sistematica, e comprensiva di tante problematiche, *Filosofia della musica*. Lì soprattutto Mazzini evidenzia — come rispondeva a Schlegel — le potenzialità drammatiche insite nel melodramma, si fa anzi propugnatore di una nuova musica teatrale italiana che si imporrà a sua volta come scuola per l'intera Europa. Per Mazzini (che ha certo a cuore e davanti agli occhi e alle orecchie il repertorio operistico nostro) tutto nasce sostanzialmente con Rossini, da lui introdotto così efficacemente, in tono insieme favolistico e profetico, con le parole: «E venne Rossini»<sup>13</sup>. Dopo Rossini, a continuare il 'progresso' dell'arte, era poi venuto fuggacemente Bellini, ma era soprattutto Donizetti che aveva aperto la strada del futuro, col vertice recentissimo del *Marin Faliero*, rappresentato la prima volta a Parigi nel 1835<sup>14</sup>. Per Mazzini il giovane compositore era stato lì in grado di tradurre tutto con la musica, persino gli scontri di classe<sup>15</sup>, come del resto si leggeva già nel suo *De l'art en Italie*: «[Donizetti] un

<sup>12</sup> Oltre che nella Prefazione al *Conte di Carmagnola*, l'ascendenza di Schlegel è più che trasparente nella manzoniana *Lettre à M. C\*\*\**, dove anzi la profonda analisi che il nostro massimo romanziere fa del *Riccardo II* di Shakespeare sembra una parodia — nel senso etimologico del termine — delle analisi che il critico tedesco fa delle *pièces* shakespeariane; cfr. *Lettre à M. C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in ALESSANDRO MANZONI, *Opere*, III, a cura di GUIDO BEZZOLA, III, *Opere varie*, Milano, Rizzoli, 1961, in particolare pp. 353-57.

<sup>13</sup> Cfr. *Filosofia della musica*, in GIUSEPPE MAZZINI, *Opere*, a cura di LUIGI SALVATORELLI, Milano, Rizzoli, 1939, 19673, p. 294.

<sup>14</sup> Si ha notizia di un suo strepitoso successo italiano ancora nel 1841, da una lettera di Giuseppina Strepponi all'impresario Lanari, pubblicata in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, Milano, Ricordi, 1959, p. 381.

<sup>15</sup> Cfr. MAZZINI, *Filosofia della musica* cit., pp. 315-17.



jour nous explique Byron dans sa *Parisina*, un jour dans l'*Elisir d'amour* verse à pleines mains sur nos têtes les roses de la volupté» e infine «il se ravise, médite une *musique sociale*, nous donne la partition du *Marin Faliero*, et, par la bouche d'*Israël Bertucci*, personification de la pensée populaire, lance un terrible défi aux oppresseurs, et une prophétie de délivrance aux opprimés»<sup>16</sup>. Sono tutte dichiarazioni estremamente interessanti anche ai fini di quanto sto qui sostenendo; perché in fondo proprio in quelle pagine il protagonista e il promotore del nostro Risorgimento, convintissimo della efficacia e della funzione educativa della nuova musica teatrale, ci ricorda che persino i soggetti e i temi che a noi paiono prettamente risorgimentali sono per così dire d'importazione, cioè nascono da fonti straniere, vengono dall'esterno. E non dico solo da Byron — che per parte sua era coinvolto, come ben si sa, negli ideali e nelle imprese libertarie contemporanee —, ma anche da più anonimi libretti o *pièces* francesi (fonti di tantissimi libretti italiani, se non della totalità, nei primissimi decenni dell'Ottocento), e poi sempre più da Shakespeare e da Schiller, che certo non appartengono né idealmente né tanto meno cronologicamente ai nostri moti insurrezionali. Ma nella *Filosofia della musica* e negli altri suoi saggi citati Mazzini ci suggerisce anche che l'adesione dell'opera italiana alle vicende degli anni '30 e '40 dell'Ottocento non è programmatica: non sono i compositori che vogliono fare delle opere risorgimentali, ma è il bagaglio tematico di quel repertorio, sommato certo alle individuali attitudini tecnico-compositive dei singoli compositori, che ci permette a *posteriori* quegli accostamenti.

E veniamo a Verdi, tanto simile all'*ignotum numen* che Mazzini sembra profetizzare dedicando ad un auspicabile musicista a venire la propria *Filosofia della musica*: a parte le sue sincere simpatie per quanto di eroico e libertario avveniva intorno a lui, espresse con forza, per esempio, in occasione delle Cinque giornate insurrezionali milanesi<sup>17</sup>, non ricordo che Verdi abbia mai

<sup>16</sup> In MAZZINI, *Scritti editi* cit., p. 25.

<sup>17</sup> Avuta notizia degli avvenimenti antiasburgici del marzo 1848, Verdi rientra in Italia da Parigi, e il 21 aprile scrive da Milano a Francesco Maria Piave, per parte sua attivo come soldato nei moti veneziani, una lunga lettera in cui sono contenute espressioni forti, di valenza patriottica fin troppo esibita, molto vicine a quelle dei canti risorgimentali sopra ricordati, e coerenti con tanti 'episodi' — ma sempre e solo episodi — della sua produzione melodrammatica: «[...] onore a

programmato un'opera per farne qualcosa ad uso e consumo del Risorgimento. D'altra parte proprio lui più di ogni altro compositore attinge al teatro europeo e in particolare all'elisabettiano, barocco, Shakespeare, ben lontano, ovviamente, dagli ideali di un Mazzini o di un Mameli. Certo il traduttore shakespeariano Carlo Rusconi — traduttore poi anche del tutto Byron (1842) e del tutto Schiller (1844, ma, quest'ultimo, tradotto attraverso la precedente versione francese), pure usati sempre dal nostro compositore —, nato come Verdi nel 1813, di cui Verdi si servì fino alla fine dei suoi giorni e della sua carriera, vale a dire persino per il *Falstaff*, si era impegnato, come si è detto, ad aggiornare Shakespeare con un linguaggio nel quale il nostro compositore si riconosceva totalmente. Ma, ne sono convinta, anche nel caso di Verdi, le sue opere aderiscono alle istanze risorgimentali più o meno casualmente, perché nella tradizione e nel repertorio operistico italiano erano costituzionalmente presenti temi, personaggi, espressioni che ben si sposavano con le pulsioni e le esigenze più attuali, cosicché il pubblico poteva facilmente, anche senza l'aiuto di qualche regista o costumista, vedere nella «Patria oppressa», vale a dire nella Scozia del *Macbeth* verdiano, l'Italia degli anni '40-'50 dell'Ottocento. Quel pubblico italiano poteva persino smentire le proprie radici, per così dire, e immedesimarsi nei Druidi che gridano «Guerra! Guerra!» ai Romani nella *Norma* di Bellini. E siamo sicuri che quando parliamo di melodramma 'risorgimentale' non pensiamo innanzi tutto proprio a quel pubblico? A *posteriori* dovremmo riconoscere che siamo indotti a quella associazione artistico-ideale perché inconsciamente la vediamo dalla parte degli spettatori: la straordinaria partecipazione di pubblico senza vere distinzioni di classi e forse persino di generazioni contribuisce certo a trasmetterci ancor oggi l'idea di quella particolare manifestazione artistica come autentico evento nazional-popolare.

tutta l'Italia che in questo momento è veramente grande! / L'ora è suonata, siine persuaso, della sua liberazione. È il popolo che lo vuole: [...] Sì, sì ancora pochi anni forse pochi mesi e l'Italia sarà libera, una, repubblicana. [...] Tu credi che io voglia ora occuparmi di note, di suoni?... Non c'è né ci deve essere che una musica grata alle orecchie degli Italiani del 1848. La musica dei cannoni. [...] Bravo mio Piave, bravi tutti Veneziani bandite ogni idea municipale, doniamoci tutti una mano fraterna e l'Italia diventerà ancora la prima nazione del mondo! / Tu sei guardia nazionale? Mi piace che tu non sia che soldato semplice. [...]». In ABBIATI, *Giuseppe Verdi* cit., p. 745.

Per far politica, per propugnare dei valori nuovi Verdi e gli altri compositori suoi contemporanei non avevano bisogno di mettere in scena l'attualità, né di fare dichiarazioni o propaganda ricavata dalla stessa attualità. Bastava facessero il teatro che sapevano fare, quel teatro che grazie alla musica di cui lo rivestivano diventava tanto più percepibile e recepibile dal pubblico. Decontestualizzare e risemantizzare: sono le due operazioni attraverso le quali il pubblico del nostro Ottocento poteva facilmente immergere le vicende a cui assisteva a teatro nella contemporaneità più impegnata, e di conseguenza riconoscersi in esse.

A mio avviso, in tutta la sua carriera, c'è un solo caso in cui Verdi scopre proprio sulla scena le sue carte politiche. Nel finale del I atto del *Simon Boccanegra* del 1857 ma riformato nel 1881. Nonostante il parere del giovane Boito e indipendentemente da lui e dall'editore Ricordi che aveva voluto quella prima collaborazione tra i due musicisti (e Boito pure letterato e librettista), per ritoccare quell'opera Verdi si ispira alle *Familiari* di Petrarca (tradotte, con qualche sfumatura 'moderna' accessoria, da Giuseppe Fracassetti nel 1865)<sup>18</sup>, alla fallita operazione diplomatica del nostro poeta per la pace tra le due repubbliche marinare, Venezia e Genova. Le lettere petrarchesche — insieme con un particolare registico-scenografico derivato dalla *Congiura dei Fieschi* di Schiller — danno lo spunto per la più corale e complessa scena della seconda versione dell'opera. Quel che ne risulta è però tutto di Verdi, del Verdi quasi vecchio (non certo del giovane collaboratore Boito) che ne ha viste passare tante; che leggeva i libri della propria biblioteca fin nei dettagli e nelle note a piè di pagina; che dopo tante lotte, guerre, scontri, dopo i primi faticosi passi unitari della nostra nazione, fa del protagonista della sua vecchia-nuova opera, eroe generoso che combatte per la gloria e la salvezza della patria, che nel 1857 poteva essere visto come controfigura di Garibaldi — «uomo da inginocchiargli davanti», lo definiva il nostro compositore —<sup>19</sup>; nell'81 fa di quel protagonista una propria controfigura, che proprio evocando le antiche lotte intestine e le bellezze naturali del nostro paese grida il suo desiderio di pace e di unità:

<sup>18</sup> Ho parlato dettagliatamente della vicenda una prima volta nel mio *Il Simon Boccanegra da Piave a Boito e la drammaturgia verdiana*, pubblicato nel cit. *La vera fenice*, pp. 283-334.

<sup>19</sup> Cfr. ABBIATI, *Giuseppe Verdi* cit., p. 744.

DOGE (*possentemente*)

Fratricidi!!!  
 Plebe! Patrizi! Popolo  
 Dalla feroce storia!  
 Erede sol dell'odio  
 Dei Spinola, dei Doria,  
 Mentre v'invita estatico  
 Il regno ampio dei mari,  
 Voi nei fraterni lari  
 Vi lacerate il cor.  
 Piango su voi, sul placido  
 Raggio del vostro clivo,  
 Là dove invan germoglia  
 Il ramo dell'ulivo.  
 Piango sulla mendace  
 Festa dei vostri fior,  
 E vo gridando: pace!  
 E vo gridando: amor!

(*Simon Boccanegra*, I. 12)

1881: fine del secolo, fine del Risorgimento e inizio di nuovi problemi anche per l'Italia unita. Da dietro le quinte o dalla fossa dell'orchestra, quando poi ci sarà, Verdi ci rappresenta tutto questo senza mettere in scena Cavour, Mazzini, Mameli, Rusconi, ecc., ma suggerendoci quei valori con la mediazione della musica, più ancora forse che delle parole, nella speranza anzi che il pubblico così stimolato li scopra e li avverta persino da solo.

Fabrizio Della Seta

*Lo spirito della Pallacorda e la sindrome delle Tuileries.  
Giuramenti e irruzioni nell'opera dell'Ottocento*

in ricordo  
di Giovanni Morelli

Sino a non molto tempo fa avrei iniziato questo intervento auspicando un incontro tra storici della musica e storici dell'età del Risorgimento e sollecitando questi ultimi a rendersi conto che il melodramma ottocentesco non è solo un oggetto di curiosità da ricordare, quando pure, episodicamente e in maniera aneddotta, bensì è stato una componente importante – accanto alla letteratura, al teatro e alle arti figurative – nella costruzione di quello che si usa chiamare il ‘discorso nazionale’<sup>1</sup>. Oggi, e questo è per me motivo di grande soddisfazione, tale premessa non è più necessaria: lo dimostra questo stesso convegno, lo dimostrano i titoli di libri recenti quali *Bella e perduta*<sup>2</sup> o *La forza del destino*<sup>3</sup> (un libro in cui il nome di Verdi è addirittura il primo a venirci incontro); ma lo dimostrano soprattutto molti studi recenti di storici generali<sup>4</sup> e di storici della letteratura<sup>5</sup>. È evidente che la svolta è dovuta al cam-

<sup>1</sup> Cfr. ALBERTO MARIO BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>2</sup> LUCIO VILLARI, *Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

<sup>3</sup> CHRISTOPHER DUGGAN, *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

<sup>4</sup> Fra gli studi prodotti da storici di professione vanno ricordati quelli pionieristici di JOHN ROSSELLI, fra i quali: *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London, Batsford, 1991 (trad. it.: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1992), e *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. Si possono inoltre citare: PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. it.: *Verdi e il suo tempo*, Roma, Carocci, 2002); CARLOTTA SORBA, *Teatri, L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001; STEFANO BAIA CURIONI, *Mercanti dell'opera. Storie di Casa Ricordi*, Milano, Il sagggiatore, 2011.

<sup>5</sup> Biografie di musicisti sono per esempio accolte – e fino a non molto tempo fa la cosa non sarebbe stata affatto scontata – nella raccolta *Vite per l'Unità. Artisti e scrittori del Risorgimento civile*, a cura di BEATRICE ALFONZETTI e SILVIA TATTI, Roma, Donzelli, 2011, con profili di Gaetano Donizetti (di ANTONIO ROSTAGNO, pp. 51-65), Maria Malibran (di CÉLINE FRIGAU, pp. 149-165) e Giuseppe Verdi (di PHILIP COSSETT, pp. 167-179).

bio di paradigma che ha portato, da una rigida separazione tra storia politico-istituzionale, storia sociale e storia culturale, alla comprensione della loro complementarità, alla convinzione che – per usare i termini di Mario Isnenghi<sup>6</sup> – le ‘percezioni’ sono altrettanto importanti dei ‘fatti’, anzi sono esse stesse fatti, così come i fatti non sono tali se non in quanto percepiti.

In questo quadro storiografico rinnovato, il mio compito di musicologo è quello di spiegare come l’oggetto del mio mestiere, la musica – anzi, per essere più precisi, quell’impasto di parole, musica e azione scenica che chiamiamo comunemente ‘opera’ –, sia stata in grado di incarnare idee e valori risorgimentali ‘in quanto musica’, cioè con la specificità del suo linguaggio. Questo è molto importante, perché il lavoro benemerito degli studiosi che ho citato poc’anzi ha un limite nel fatto che del melodramma essi colgono principalmente gli aspetti di documentazione di un fenomeno sociale e le suggestioni derivanti dai testi dei libretti. Ciò dipende ovviamente da un’inevitabile divisione di competenze che dobbiamo sforzarci di compensare attraverso un dialogo al quale ciascuno di noi può apportare il proprio contributo<sup>7</sup>. Per fare solo l’esempio più ovvio, se Verdi è potuto diventare l’icona musicale del Risorgimento, lo si deve non tanto alle sue scelte in fatto di soggetti (le opere patriottiche sono tutto sommato poche)<sup>8</sup>, né tanto meno alla ‘intenzionalità’ delle sue implicazioni politiche<sup>9</sup>, ma al fatto

<sup>6</sup> Cfr. MARIO ISNENGI, *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Bari, Laterza, 2011.

<sup>7</sup> Cfr. JANE F. FULCHER, *Introduction*, in *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, pp. 10-12: la nuova storia culturale «includes the study of how new perception of awareness may be realized or enunciated through musical language; it also embraces investigation of the development of new modes of understanding in or around music, as well as of the way in which such meaning is produced or communicated [...] [...] The new lines of inquiry, theoretical synthesis, or the agenda characteristic of the new cultural history of music [...] must, of course, be sustained through a continuing collaboration between those historians and musicologists who are centrally concerned with culture. Musicologists need to apprise themselves of the most recent and relevant historical literature [...]. Historians, in turn, if they seek to employ music as a significant mode of access to cultural experience, practice, and understanding in the past, must familiarize themselves with those musicological sources that illuminate essential elements of the musical language and the musical culture».

<sup>8</sup> L’unica ad essere esplicitamente tale è *La battaglia di Legnano*, libretto di Salvatore Cammarano, rappresentata al Teatro Argentina di Roma il 27 gennaio 1849.

<sup>9</sup> Il coinvolgimento di Verdi nel ‘discorso risorgimentale’, l’intenzionalità politica delle sue opere e la costruzione della sua figura come icona nazionale sono stati e sono tuttora oggetto di un intenso dibattito che ha coinvolto nell’ultimo ventennio molti studiosi. Si vedano, fra gli studi più importanti: BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento*.

che il carattere della sua musica la predisponesse a essere letta in questa chiave<sup>10</sup>. E se questo, a livello empirico, lo comprende e lo ammette chiunque ne abbia percepito il ritmo travolgente, spetta al musicologo spiegare perché il linguaggio musicale di Verdi produca precisamente questo effetto (lo stesso vale, in maniera meno continuativa, per alcune pagine dei suoi predecessori Rossini, Donizetti e Bellini). Naturalmente, dato il contesto in cui mi trovo, limiterò al minimo indispensabile le notazioni di natura tecnica. La mia argomentazione sarà soprattutto di carattere storico-musicale: cercherò di mostrare come il repertorio di ‘gesti’ musicali, spesso corrispondenti a gesti scenici, di cui si sostanzia il carattere risorgimentale di molte pagine verdiane – o, se si preferisce, che ne ha favorito la lettura in tale chiave – affondi le sue radici in una tradizione che risale alla Rivoluzione francese, il che non sorprenderà nessuno dato che ormai siamo abituati a considerare il ‘trienno giacobino’ il vero momento iniziale del Risorgimento italiano; farò ipotesi sui percorsi attraverso i quali tale tradizione arrivò fino all’epoca che ci interessa; mostrerò infine come il discorso politico sotteso all’opera verdiana sia tutt’altro che univoco, e anzi mostri un evidente mutamento in coincidenza a uno snodo storico essenziale, quello dell’Unità.

Quando si parla di Verdi risorgimentale il pensiero corre subito alle pagine corali delle sue opere giovanili, e il primo a ve-

*Ein politischer Mythos in Prozess der Nationenbildung*, Berlin, Akademie, 1996; ROGER PARKER, «Arpa d’or dei fatidici vati»: *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1997; CARLOTTA SORBA, *Il Risorgimento in musica: l’opera lirica nei teatri del 1848*, in *Immagini della nazione nell’Italia del Risorgimento*, a cura di ALBERTO MARIO BANTI e ROBERTO BIZZOCCHI, Roma, Carocci, 2002, pp. 133-156; PHILIP GOSSETT, *Le “edizioni distrutte” e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, «Il saggiautore musicale», XI (2005), pp. 339-387; GEORGE MARTIN, *Verdi, Politics and “Va pensiero”: The Scholars Squabble*, «The Opera Quarterly», XXI (2005), pp. 109-132. Si veda inoltre, per una messa a punto, il resoconto della tavola rotonda «Verdi nella storia d’Italia/ Verdi in Italian History», con relazione di base di GIULIANO PROCACCI e risposte di LORENZO BIANCONI, STEFANO CASTELVECCHI e JOHN ROSSELLI, in *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale / Proceedings of the International Conference Parma – New York – New Haven, 24 gennaio – 1° febbraio 2001*, a cura di FABRIZIO DELLA SETA, ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, MARCO MARICA, Firenze, Olshki, 2003, pp. 189-226. Non prende posizione nel dibattito il riassuntivo SIMONETTA CHIAPPINI, «O patria mia». *Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell’Ottocento*, nota iconografica di Andrea Muzzi, Firenze, Le Lettere, 2011.

<sup>10</sup> Come afferma John Rosselli (uno degli studiosi che più hanno contribuito a smontare – o piuttosto a relativizzare – il nesso Verdi/Risorgimento): «mi pare che si possa riaffermare l’identità di Verdi come compositore risorgimentale se si guarda allo slancio, alla alta carica di energia e alle emozioni viscerali convogliate dalle sue opere, specie quelle scritte prima dei quarant’anni, dall’*Oberto al Trovatore*» (ROSSELLI, *Risposta a Giuliano Procacci*, negli atti della tavola Rotonda «Verdi nella storia d’Italia», cit. alla nota precedente, p. 225).

nire in mente è naturalmente il coro degli Ebrei prigionieri sulle rive dell'Eufrate nel terzo atto di *Nabucco* (Milano, 1842; libretto di Temistocle Solera); coro popolarissimo, che però sembra a molti troppo rassegnato, tanto che se ne sconsiglia l'adozione come inno nazionale nelle ricorrenti e tediose discussioni su questo argomento. Quasi sempre, però, ci si dimentica di leggere il coro nel contesto della scena cui appartiene, dove al «crudo lamento», al «concerto che ne infonda al patire virtù», degno di «femmine imbelli», si contrappone immediatamente l'esortazione alla riscossa della Profezia <sup>11</sup>:

ZACCARIA

Del futuro nel buio discerno...  
Ecco rotta l'indegna catena!...  
Piomba già sulla perfida arena  
Del leone di Giuda il furor.  
[...]  
Niuna pietra ove surse l'altera  
Babilonia allo stranio dirà!

CORO

Oh, qual foco nel veglio balena!  
Sul suo labbro favella il Signor...  
Sì, fia rotta l'indegna catena,  
Già si scuote di Giuda il valor!<sup>12</sup>

Ritroviamo il carattere di questa pagina, in buona misura fondato sul ritmo martellante del decasillabo anapestico (per il quale è d'obbligo il riferimento ad alcune pagine manzoniane), in brani di opere successive:

<sup>11</sup> Si veda in proposito ROGER PARKER, «*Arpa d'or dei fatidici vati*» cit., pp. 37-47, con riscontri filologici e analitici. Ma l'unità drammatica della scena era stata ampiamente riconosciuta già da GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970, pp. 59-60.

<sup>12</sup> Il testo letterario e quello musicale sono citati da *Nabucodonosor, dramma lirico in quattro parti*, a cura di ROGER PARKER, Chicago, The University of Chicago Press, Milano, Ricordi, 1987 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi», s. 1, vol. 3), pp. 403-417.

Es. 1

**Andante mosso**

Zaccaria

Del fu - tu - ro nel bu - io di - scer - no... ec - co  
rot - ta l'in - de - gna, l'in - de - gna ca - te - na!... Niu - na  
pie - tra o - ve sor - se l'al - tie - ra Ba - bi - lo - nia al - lo stra - nio di - rà!

**Un poco più mosso**

Guerra! guerra! s'impugni la spada  
(*I Lombardi alla prima crociata*, 1843)

Si ridesti il Leon di Castiglia  
(*Ermani*, 1844)

Maledetti cui spinge rea voglia  
(*Giovanna d'Arco*, 1845)

Cara patria, già madre e reina  
(*Attila*, 1846)

Tornando alla Profezia, a parte il fatto che qui il ritmo anapestico è alquanto obliterato nell'intonazione musicale (stranamente più che in «Va pensiero», pure in decasillabi), sono da notare alcuni tratti che rimandano a una sfera diversa da quella dell'opera italiana, e precisamente a quella dell'inno rivoluzionario francese, che, per usare un riferimento che è negli orecchi di tutti, può essere esemplificato con *La Marseillaise* <sup>13</sup>:

<sup>13</sup> La storia più completa di questo canto (composto nel 1793 da Claude-Joseph Rouget de Lisle col titolo *Chant de guerre pour l'Armée du Rhin*), si trova in CONSTANT PIERRE, *Les Hymnes et chansons de la Révolution. Aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904, pp. 223-275. Si veda inoltre ELIZABETH C. BARTLET, *L'Offrande à la liberté et l'histoire de la "Marseillaise"*, in *Le Tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, a cura di JEAN-RÉMY JULIEN e JEAN MONGRÉDIEN, Paris, Du May, 1991, pp. 123-146.

– la struttura responsoriale, strettamente legata alla funzione parenetica e pedagogica del canto: un *leader* addita un principio e una meta alla massa, che li fa propri e li ripete entusiasticamente;

– il ritmo di marcia veloce e briosa (contrapposta ai tipi della marcia solenne e a quella funebre);

– l’attacco in levare con ritmo puntato e intervallo ascendente (spesso una quarta, oppure un intervallo più ampio come una quinta, una sesta o un’ottava); si confronti con l’inizio della *Marseillais*<sup>14</sup>:



Es. 2

– l’unisono generale, simbolo di concordia e di unione (che nella *Marseillaise* troviamo negli appelli «L’étendard sanglant est levé» e «Aux armes, citoyens!», con evidente allusione a uno squillo di tromba).

Del canto rivoluzionario francese manca una componente importante, pure legata alla sua funzione pedagogica: la struttura strofica con *refrain* (dove viene enunciato il motivo-chiave del canto, ripetuto all’infinito con un tipico ‘effetto catechismo’). In effetti, nell’opera italiana il canto strofico è raro, e di solito riservato a canzoni e preghiere; viceversa, esso era normale nel discendente diretto della tradizione innodica francese, vale a dire il vasto repertorio di canti eseguiti perlopiù nei salotti risorgimentali, un *iceberg* di cui il nostro attuale inno nazionale, insieme a poco altro<sup>15</sup>, costituisce la punta visibile, e di cui si è recentemente cominciato a svelare la massa sommersa<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> In questa versione, pubblicata in PIERRE, *Les Hymnes et chansons de la Révolution* cit., p. 223, manca il ritmo puntato, che è sottinteso come variante esecutiva ed infatti presente in molte delle varianti discusse ivi, pp. 254-255, e si veda a p. 260 la versione ‘originale’ del canto.

<sup>15</sup> Per esempio l’*Inno di Garibaldi* (1858) di Luigi Mercantini e Alessio Olivieri, dove troviamo l’attacco in levare su un intervallo di quarta («Si scopron le tombe») e l’unisono con allusione allo squillo di tromba alle parole «Va’ fuori d’Italia».

<sup>16</sup> GOSSETT, *Le “edizioni distrutte”* cit., mostra come questo repertorio facesse ampio uso delle caratteristiche metriche e ritmiche usate nei cori operistici (decasillabi, ritmi di marcia ecc.).

Il carattere dell’inno rivoluzionario è esemplificato dal coro iniziale della *Battaglia di Legnano*<sup>17</sup>, di cui riporto qui il testo con l’annotazione di alcuni tratti musicali caratteristici:

Viva Italia! sacro un patto [attacco in levare con figura ascendente; ritmo di marcia]

Tutti stringe i figli suoi:

Esso alfin di tanti ha fatto

Un solo popolo d’eroi! –

Le bandiere in campo spiega, [unisono generale, tipo squillo di tromba]

O Lombarda invitta Lega,

E discorra un gel per l’ossa [unisono in minore]<sup>18</sup>

Al feroce Barbarossa.

Viva Italia, forte ed una

Colla spada e col pensier!

Questo suol che a noi fu cuna,

Tomba sia dello stranier.<sup>19</sup>

Nel terzo atto dell’opera ritroviamo gli stessi caratteri nella messa in scena di uno dei luoghi tipici del ‘discorso nazionale’, il giuramento<sup>20</sup> (in questo caso dei Cavalieri della Morte prima della battaglia<sup>21</sup>):

([...] tutti i Cavalieri incrocicchiano i brandi sul capo di Arrigo, quindi lo sollevano e gli porgono l’amplesso fraterno: da ultimo, denudata anch’egli la spada, si pronuncia ad una voce<sup>22</sup> il seguente)

<sup>17</sup> Coro citato da BANTI, *La nazione del Risorgimento* cit., p. 58, come esempio del canone del ‘discorso nazionale’.

<sup>18</sup> Anche questo è un tratto ricorrente dell’inno rivoluzionario: cfr., nella *Marseillaise*, l’intonazione dei versi «Ils viennent jusque dans nos bras / Egorger nos fils, nos compagnes».

<sup>19</sup> Cit. da *Tutti i libretti di Verdi*, a cura di LUIGI BALDACCIO, Milano, Garzanti, 1975, p. 208.

<sup>20</sup> Cfr. *Nel nome dell’Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, a cura di ALBERTO MARIO BANTI, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 152-153.

<sup>21</sup> La tradizione e il contesto storico di questa scena sono studiati in DOUGLAS LEON IPSON, «Giuriamo per la patria»: *The Operatic Oath Scene in Revolutionary Rome, 1846-1849*, Ph.D. Diss., University of Chicago, 2011.

<sup>22</sup> Si noti che il canto all’unisono, puntualmente applicato da Verdi per quasi l’intera durata del brano, è prescritto già dalla didascalia di Cammarano.

## GIURAMENTO

Giuriam d'Italia por fine ai danni,  
 Cacciando oltr'Alpe i suoi tiranni.  
 Pria che ritrarci, pria ch'esser vinti  
 Cader tra l'armi giuriamo estinti. –  
 Se alcun fra noi, codardo in guerra,  
 Mostrarsi al voto potrà rubello,  
 Al mancatore nieghi la terra  
 Vivo un asilo, spento un avello;  
 Siccome gli uomini Dio l'abbandoni  
 Quando l'estremo suo dì verrà;  
 Il vil suo nome infamia suoni  
 Ad ogni gente, ad ogni età.<sup>23</sup>

Es. 3

Ben più nota di questa è una pagina con caratteri del tutto analoghi che Verdi aveva introdotto, cinque anni prima, nel terzo atto di *Ernani*:

## TUTTI

Noi fratelli in tal momento  
 Stringa un patto, un giuramento!  
 (*Tutti s'abbracciano, e nella massima  
 esaltazione traendo le spade  
 prorompono nel seguente*)

<sup>23</sup> Testo poetico da *Tutti i libretti di Verdi* cit., p. 215. Testo musicale dall'edizione corrente della riduzione per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, n. ed. 53710 (ristampa 1983), pp. 143-144.

Si ridesti il Leon di Castiglia,  
 E d'Iberia ogni monte, ogni lito  
 Eco formi al tremendo ruggito,  
 Come un dì contro i Mori oppressor.  
 Siamo tutti una sola famiglia,  
 Pugnerem colle braccia, co' petti;  
 Schiavi inulti più a lungo e negletti  
 Non saremo fin che vita abbia il cor.  
 Morte colga, o n'arrida vittoria,  
 Pugnerem, ed il sangue de' spenti  
 Nuovo ardire ai figlioli viventi,  
 Forze nuove al pugnare darà.  
 Sorga alfine radiante di gloria,  
 Sorga un giorno a brillare su noi...  
 Sarà Iberia feconda d'eroi,  
 Dal servaggio redenta sarà.<sup>24</sup>

Es. 4

Il tema del giuramento ha nel Risorgimento una ricca tradizione figurativa<sup>25</sup>, con un progenitore illustre in uno dei più celebri quadri di Jacques-Louis David, *Le serment des Horaces* (Pa-

<sup>24</sup> *Ernani, dramma lirico in quattro atti*, a cura di CLAUDIO GALLICO, Chicago, The University of Chicago Press, Milano, Ricordi («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi», s. 1, vol. 5), pp. 336-346. Nel libretto della prima rappresentazione (Venezia, 1844), il verso 11 dell'estratto riportato suona: «Sia che morte ne aspetti, o vittoria»; i versi 17-18: «E immortal fra i più splendidi eroi / Col lor nome anche il nostro sarà...» (cfr. *Commento critico*, pp. 96-97).

<sup>25</sup> Numerosi esempi nell'appendice iconografica in IPSON, «*Giuriamo per la patria*» cit., pp. 392-413.

rigi, Musée du Louvre)<sup>26</sup>. Questo capolavoro, iniziato nel 1784 su commissione reale, fu esposto per la prima volta nel 1786, tre anni prima della Rivoluzione, ma è stato facile leggere in esso lo spirito degli eventi che si stavano preparando. Il tema ricompare infatti pochi anni dopo in un altro quadro celebre benché incompiuto, *Le serment du Jeu de paume* (Parigi, Musée Carnavalet), di cui restano stupendi studi preparatori<sup>27</sup>; esso ritrae come dal vivo l'atto di nascita della Rivoluzione (20 giugno 1789) della quale il pittore sarà non solo testimone ma anche protagonista sul piano politico e intellettuale.

Ciò che accomuna i due quadri è ovviamente il gesto centrale: il levarsi contemporaneo delle mani dei giuranti che convergono verso un centro comune, nel primo caso visualizzato dal fascio di spade, nel secondo puramente ideale<sup>28</sup>. Gli storici dell'arte non hanno mancato di sottolineare la gestualità teatrale di queste posture<sup>29</sup>. Non meraviglia che tali forme di espressione trovino il loro corrispettivo nel repertorio musicale coevo, di genere operistico e celebrativo, e questa connessione ci aiuta a mettere a fuoco il valore iconico del 'gesto' musicale ricorrente negli esempi citati sopra: l'attacco in levare ascendente è la traduzione sonora del 'levare il braccio', armato o meno che sia (il gesto è esplicitamente prescritto nelle didascalie che accompagnano i testi da *Ermani* e *La battaglia di Legnano*), oltre a essere un'intonazione quasi ovvia di parole quali «Jurons!», «Jurez!» e simili.

<sup>26</sup> Riprodotto innumerevoli volte, lo si può vedere, con una scheda sintetica, in <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-serment-des-horaces>.

<sup>27</sup> Cfr. l'opuscolo *Le Serment du Jeu de paume. Quand David récrit l'Histoire*, [http://www.chateaubersailles.fr/resources/pdf/fr/presse/cp2\\_paume\\_fr.pdf](http://www.chateaubersailles.fr/resources/pdf/fr/presse/cp2_paume_fr.pdf). Vedi inoltre: VIRGINIA LEE, *Jacques-Louis David: The Versailles Sketchbook*, 1, «The Burlington Magazine» CXI (1969), pp. 197-208; 2, ivi, pp. 360-369; PHILIPPE BORDES, *Jacques-Louis David's "Serment du Jeu de paume": Propaganda without a cause?*, «Oxford Art Journal», III, n. 2 (ottobre 1980), pp. 19-25.

<sup>28</sup> David non fu certo il primo a rappresentare il tema né a fissare il gesto tipico del giuramento: si veda ad esempio *Il giuramento dei tre confederati sul Rütli* di Johann Heinrich Füssli (1780), conservato al Rathaus di Zurigo. Il soggetto di questo quadro è lo stesso di una scena fondamentale del *Guillaume Tell* di Rossini, su cui si veda oltre.

<sup>29</sup> Cfr. Per gli antecedenti e gli sviluppi operistici del tema, con particolare riferimento al quadro di David, cfr. IPSON, «*Giuriamo per la patria*» cit., pp. 92-142. Della bibliografia precedente si vedano EDGAR WIND, *The Sources of David's Horaces*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IV, (1941-1942), pp. 124-138 (sulla cui interpretazione IPSON, p. 94-95, dissente); DOROTHY JOHNSON, *Corporeality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and The Oath of the Horatii*, «The Art Bulletin», LXXI (1989), pp. 92-113; MARK LEDBURY, *Visions of Tragedy: Jean-François Ducis, and Jacques-Louis David*, «Eighteenth-Century Studies», XXXVII (2004), pp. 533-580.

Anche in ambito musicale possiamo seguire un percorso che parte da un esempio prerivoluzionario (anzi, coetaneo degli *Horaces* di David): la *tragédie lyrique Les Danaïdes* (libretto di Marius-François Du Roullet e del barone Tschudi, da Calzabigi) con cui Antonio Salieri esordì il 26 aprile 1784 all'Académie Royale de Musique di Parigi<sup>30</sup>. La prima scena del secondo atto ci presenta una situazione 'orrificca', tipica di quel repertorio<sup>31</sup>, che di per sé non ha alcuna connotazione politica ma che si presta anche a una lettura in questa chiave. In un «lieu souterrain du Palais consacré à Némésis», al cui centro si erge «la statue de la Déesse», Danaüs impone alle figlie di giurare le strage dei loro sposi. Pur inorridite, le Danaidi obbediscono e pronunciano il fatidico giuramento:

Divinité de sang avide,  
O toi! dont la haine homicide  
Poursuit les crimes des humains,  
Notre aveugle obéissance  
Te consacre la vengeance  
Qu'un père remet en nos mains!<sup>32</sup>

Subito dopo Danaüs scopre «le voile qui cache un faisceau de poignards». Non ci sono didascalie che prescrivano un gesto, una postura delle braccia e delle mani, probabilmente implicito e previsto dal codice scenico per una situazione del genere. L'intonazione musicale sostiene questa interpretazione coi due tratti caratteristici ben noti, che d'ora in avanti mi limiterò a segnalare senza commentarli: unisono generale e attacco in levare su quarta ascendente<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Nel 1786 Salieri presenterà, senza successo, *Les Horaces*, libretto di N.F. Guillard da Corneille, a sua volta a quanto pare ispirata al quadro di David, cfr. WIND, *The Sources of David's "Horaces"* cit., pp. 133-135.

<sup>31</sup> Cfr. MICHELA GARDA, *Da "Alceste" a "Idomeneo": le scene 'terribili' nell'opera seria*, «Il sagggiatore musicale», I (1994), pp. 335-360.

<sup>32</sup> *Les Danaïdes, tragédie-lyrique en cinq actes*, Paris, Didot, 1784, pp. 9-10.

<sup>33</sup> Cit. dalla partitura orchestrale: *Le Danaïdes, tragédie lyrique en cinq actes*, Paris, De Lauries, [1784], pp. 74-75.



## Es. 5

**Maestoso ma non lento**  
Les Danaïdes

Di-vi-ni-té de sang a-vi-de, o toi dont la rage ho-mi-ci-de pour-suit les  
cri-mes des hu-mains, no-tre a-veu-gle o-beis-san-ce te con-sa-cre la ven-  
gean-ce, te con-sa-cre la ven-gean-ce qu'pé-met en nos mains!

*p cresc.*  
*ff fp*  
*ff p*

Li ritroviamo nel primo grande successo di Luigi Cherubini nella Parigi rivoluzionaria, la *comédie-héroïque Lodoïska* (Parigi, Théâtre Feydeau, 18 luglio 1791, libretto di Claude-François Fillette-Loraux). All'inizio dell'azione (atto I, scena 4) il cavaliere polacco Floreski e il capo tartaro Titzikan, dopo essersi lealmente battuti e risparmiati a vicenda la vita, si giurano amicizia e aiuto reciproco in caso di pericolo. A pronunciare per primo il giuramento è Titzikan, Floreski gli risponde, infine ad essi si aggiungono i rispettivi seguaci:

TITZIKAN

Jurons, quoiqu'il faille entreprendre,  
amis, de nous joindre à leur sort,  
oui, s'il le faut pour les défendre  
nous combattons jusqu'à la mort.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> *Lodoïska, comédie-héroïque, en trois actes, mêlée de chant*, Paris, Huet, [1791], p. 10.

Il solito gesto ascendente è qui enfatizzato dalla ripetizione con intervalli sempre più ampi<sup>35</sup>:

## Es. 6

**Andantino sostenuto**  
Titzikan

Ju-rons, ju-rons, ju-rons quoi qu'il fail-le en-tre-  
-pren-dre, a-mis, a-mis, de nous join-dre à leur sort;

*f p f p f p*

Il repertorio letterario e musicale delle feste rivoluzionarie è un fondo inesauribile di retorica civica espressa da gesti convenzionali<sup>36</sup>. Un ottimo esempio è costituito dal *Serment republicain* di Marie-Joseph Chénier, musica di Francois-Joseph Gossec, del 1795. È interessante notare che anche in questo caso si tratta di musica pre-rivoluzionaria: il musicista adattò infatti al nuovo testo una sezione dalle proprie musiche di scena per *Athalie* di Racine, composte nel 1785<sup>37</sup>. Il mondo sonoro è ancora quello della Parigi

<sup>35</sup> Cit. dalla partitura orchestrale: *Lodoïska, comédie-héroïque, en trois actes*, Paris, Naderman, [1791].

<sup>36</sup> Le musiche sono catalogate e in parte pubblicate nei due volumi di PIERRE, *Les Hymnes et chansons de la Révolution* cit.; Id., *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Paris, Imprimerie Nationale, 1899. Lo studio classico sul fenomeno è MONA OZOUF, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976 (trad. it.: *La festa rivoluzionaria, 1789-1799*, Bologna, Patron, 1982).

<sup>37</sup> Gossec (1734-1829), la cui vita attraversò felicemente cinque diversi regimi, divenne dal 1789, dopo una quarantina d'anni di brillante carriera come compositore di musica sacra, teatrale e strumentale, il decano venerato dei musicisti della Rivoluzione.

di Gluck, di Salieri e del giovane Cherubini<sup>38</sup>. Il *Serment* esordisce con una dolcissima invocazione al «Dieu puissant» (siamo ormai nel Termidoro, la stagione della Dea Ragione è tramontata) affinché voglia «soutenir notre république naissante» e conservarla «libre et florissante». Di colpo l'atmosfera si fa eroica e il coro all'unisono prorompe nel solenne giuramento:

Jurons, le glaive en main, à la Patrie  
De conserver toujours l'Egalité chérie,  
De vivre et de périr pour nous et pour nos droits,  
De venger l'univers opprimé par les rois!<sup>39</sup>

Es. 7

Dopo una feroce invettiva contro gli usurpatori, pronunciata dal «Coryphée», il coro ripete l'intero giuramento.

Qui sorge spontanea una domanda: se è vero che in questo repertorio ancora settecentesco si possono riconoscere gli antenati dei giuramenti operistici ottocenteschi, in particolare di quelli verdiani, quale fu il tramite che portò dagli uni agli altri nell'arco di cinquanta e più anni? In un altro scritto<sup>40</sup> ho mostrato che Verdi era consapevole di una certa tradizione di musiche rivoluzionarie e che la usò

<sup>38</sup> Va ricordato che, oltre che nel repertorio drammatico della *tragédie lyrique* di Gluck e dei suoi successori, e in stretta connessione con esso, l'intero armamentario di situazioni sacrali, giuramenti e relativi gesti musicali si diffuse nella tradizione dei cerimoniali massonici, di cui le feste pubbliche rivoluzionarie erano progenie diretta, e a cui collaborarono tutti i musicisti qui nominati e molti altri, il più noto dei quali è ovviamente Mozart.

<sup>39</sup> Testo e musica da PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française* cit., pp. 82-84.

<sup>40</sup> FABRIZIO DELLA SETA, *Re Duncano va a morire*, in Id., «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 97-110.

intenzionalmente in *Macbeth*; come tutti a quell'epoca, egli conosceva *La Marseillaise* e altri canti del genere, ma difficilmente avrà conosciuto le opere di Salieri, di Cherubini<sup>41</sup> e di Gossec, da tempo uscite dal repertorio e di difficile accesso anche quando pubblicate.

C'è di più. Le pagine verdiane presentano alcuni aspetti evidentemente ereditati dai modelli di epoca rivoluzionaria, ma anche altri evidentemente diversi: il carattere solenne dei modelli lascia spesso il posto a un impeto ritmico travolgente, a un piglio quasi popolare. È evidente l'innesto dello spirito della *Marseillaise* sul vecchio tronco della tradizione aulica, ma a favorirlo fu solo il genio di Verdi, la sua iniziativa personale?

Occorre ricordare che per Verdi valeva il principio estetico per cui la musica – e tanto più quella teatrale – deve avere un 'carattere', il quale viene espresso da un repertorio di stilemi convenzionali, o *topoi*<sup>42</sup>, condivisi da autori e pubblico. Ecco come egli, nel 1858, commentava le richieste della censura napoletana di modificare il libretto di *Una vendetta in domino* (poi divenuto *Un ballo in maschera*) in *Adelia degli Adimari*:

Ho già notato come questo cangiamento da pescatore in cacciatore faccia il più gran male al pezzo musicale. Chiumque abbia anche pochissima abitudine di teatro, sa che la musica marinaresca ha un carattere particolare, la musica da caccia ne ha un'altro ben differente [...]. Tutti i maestri anche i più mediocri hanno distinto questi diversi generi, e queste idee sono così impresse nella mente dello spettatore, che se io avessi presentata la mia musica marinaresca ed ondeggiante in bocca di un cacciatore, il pubblico si sarebbe smascellato dalle risa, ed avrebbe avuto ragione<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Cherubini, morto nel 1842, per venti anni direttore del Conservatorio di Parigi, era ancora noto e rispettato nel pieno Ottocento come autore di musica sacra e del *Cours de contrepoint et fugue* (1835). Della sua vasta produzione teatrale, solo *Médée* (1797) fu ripresa con una certa frequenza nei paesi di lingua tedesca, in una versione tradotta e ampiamente rimaneggiata; l'opera comparve saltuariamente a Londra dal 1865, mentre in Italia fu eseguita per la prima volta nel 1909.

<sup>42</sup> La teoria dei *topoi* musicali è stata formulata da LEONARD G. RATNER, *Classical Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer, 1980, pp. 9-29, e il loro impiego è stato studiato da vari suoi seguaci (Wye J. Allanbrook, Kofi Agawu, Elaine Sisman) soprattutto nel repertorio classico-romantico, sia teatrale sia strumentale, di area austro-tedesca. Fra i *topoi* ricorrenti vi è quello della marcia (ivi, p. 16).

<sup>43</sup> Annotazioni autografe di Verdi alla copia comparata dei due libretti, realizzata ai fini della causa che lo oppose all'impresa del Teatro San Carlo di Napoli, in *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di SIMONETTA RICCIARDI, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2003, p. 363.

Non meraviglia che principi estetici affermatasi nella seconda metà del Settecento fossero ancora validi per Verdi, data la sua formazione avvenuta con maestri provenienti da quella cultura, nonché la sua provata familiarità con una parte del repertorio ‘classico’ (Haydn, Mozart e Beethoven). Tuttavia Verdi mostra anche una grande capacità di aggiornare il principio ricorrendo a modelli diversi, quando ritenuti adatti a esprimere situazioni caratteristiche della sua drammaturgia.

Per riempire il vuoto cronologico, con le sue continuità e innovazioni, possiamo ricorrere a un repertorio operistico allora di vasta notorietà e che spiega come certi *topoi* espressivi ormai vetusti potessero essere ripresi e aggiornati nell’età del Risorgimento. Sto parlando del *grand opéra*, l’erede romantico della vecchia *tragédie lyrique*, che fiorì tra il 1825 e il 1870 con un momento culminante negli anni Trenta-Quaranta. Occorre qui richiamare alcuni fatti ormai acquisiti dagli storici della musica ma forse non altrettanto noti ai non specialisti <sup>44</sup>.

1. Il *grand opéra* fu il primo genere operistico non italiano a godere di una vasta diffusione internazionale, che si estese all’intera Europa, alle Americhe e ai domini coloniali. Alla sua nascita e affermazione contribuirono compositori francesi quali Auber e Halévy, ma anche italiani quali Rossini, Donizetti e lo stesso Verdi, e tedeschi come Meyerbeer (che ne è considerato l’esponente più tipico)<sup>45</sup>. Il *grand opéra* è perciò un esempio forse unico di repertorio operistico intrinsecamente internazionale.

2. In Italia la conoscenza del *grand opéra* da parte del pubblico avvenne più tardi che altrove, sia a causa della fortissima tradizione locale, sia per le esigenze spettacolari del genere, normalmente al di fuori della portata dei teatri locali. Tuttavia i musicisti italiani più avvertiti poterono prenderne conoscenza sia nei loro soggiorni a Parigi sia per mezzo di partiture manoscritte e a stampa, ora più accessibili che in passato, e di fatto non mancarono di trarne profitto per un rinnovamento dell’opera italiana tradizionale.

<sup>44</sup> Fra gli studi che danno grande rilievo alle implicazioni politico-sociali di questo genere si vedano soprattutto: JANE F. FULCHER, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; ANSELM GERHARD, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998. Per una sintesi rimando al mio *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 (*Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. 9), pp. 104-137. Per un aggiornamento: *The Cambridge Companion to Grand Opera*, a cura di DAVID CHARLTON, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

<sup>45</sup> Anche il *Rienzi* di Wagner, benché rappresentato a Dresda nel 1842, fu concepito nello spirito del *grand opéra* e con la speranza di un allestimento a Parigi.

3. Il *grand opéra* si differenzia dalla *tragédie lyrique* per l’abbandono dei temi classici in favore di soggetti tratti dalla storia europea medievale e moderna. Nella scelta dei soggetti e nel loro trattamento s’intravedono trasparenti riferimenti all’attualità storico-politica, che rispondono visibilmente alle preoccupazioni di volta in volta all’ordine del giorno: i rapporti tra aristocrazia e borghesia nel declino della restaurazione; le guerre per l’indipendenza nazionale (per esempio quella di Grecia); lo spirito della ‘gloriosa rivoluzione’ e della monarchia di luglio; i conflitti tra stato e chiesa e le tensioni tra gruppi religiosi; l’emergere di nuovi strati sociali e le conseguenti tensioni; le aspirazioni coloniali.

Il repertorio del *grand opéra* parigino comprende un buon numero di situazioni di giuramento (inteso alla realizzazione dei fini più diversi). Ecco un elenco delle principali, con una breve descrizione dei contenuti <sup>46</sup>.

1826

Gioachino Rossini, *Le siège de Corinthe*, libretto di Luigi Balocchi e Alexandre Soumet<sup>47</sup> (rifacimento di *Maometto II*, Napoli, 1820).

Alla fine del terzo atto (interamente rifatto per questa versione) gli ultimi difensori delle città assediata dalle truppe turche, giurano di morire piuttosto che arrendersi. Il vecchio Hiéros, custode delle tombe, ha una visione profetica del futuro riscatto della Grecia. L’evocazione delle antiche glorie di Maratona e delle Termopili, in un recitativo dall’usato tono solenne ed aulico, dà occasione a una ‘stretta’ in cui tutti i presenti si uniscono al corifeo:

Répondons à ce cri de victoire,	Questo nome, che suona vittoria,
Méritons un trépas immortel;	Scuote ogn’anima, e la guida a pugnar;
Nous verrons dans les champs de la gloire	E vedrassi sul campo di gloria
Le tombeau se changer en autel.	Il sepolcro cangiarsi in altar. <sup>48</sup>

<sup>46</sup> Tutte le opere citate furono rappresentate per la prima volta all’Opéra di Parigi, Salle Le Peletier.

<sup>47</sup> Il libretto reca ancora l’indicazione *tragédie lyrique*, ma l’opera è oggi riconosciuta come un fondamentale momento di passaggio al nuovo genere; cfr. GERHARD, *The Urbanization of Opera* cit., pp. 63-122.

<sup>48</sup> Si riporta il testo originale e la traduzione italiana corrente di Calisto Bassi, entrambi riprodotti in *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di MARCO BEGHELLI e NICOLA GALLINO, p. 815. Il testo musicale dall’edizione della riduzione per canto e pianoforte: *Le Siège de Corinthe*, opéra en trois actes, Paris, Troupenas, [1826], p. 326.

## Es. 8

**Allegro brillante**  
Hiéros

Ré - pon - dons à ce cri de vic - toi - re, mè - ri - tons un tré - pas im - mort -  
- el; nous ver - rons dans les champs de la gloi - re le tom - beau se chan - ger en au - tel,

Benché l'attacco presenti le caratteristiche ormai tradizionali, il ritmo di marcia si è fatto più spigliato, e non è difficile vedere qui il modello per future pagine di Mercadante e di Verdi <sup>49</sup>.

1828

Daniel-François-Esprit Auber, *La muette de Portici*, libretto di Eugène Scribe e Germain Delavigne.

Sebbene creata in piena restaurazione e ideologicamente ambigua<sup>50</sup>, quest'opera trasuda presagi rivoluzionari, per ora prudentemente indirizzati al riscatto nazionale <sup>51</sup>. Dopo il 1830 fu considerata senz'altro opera rivoluzionaria (così la vedeva Wagner <sup>52</sup>, e appartiene all'aneddotica diffusa il fatto che una rappresentazione a Bruxelles, il 25 agosto 1830, diede occasione a – o coincise con – lo scoppio della rivoluzione belga). Nel secondo atto il protagonista Masaniello e il suo sodale Pietro (che poi lo tradirà) giurano di morire per la libertà della patria dagli Spagnoli. È un giuramento privato, senza interventi del coro. Il piglio ritmico da marcia veloce non rimanda all'innodia solenne delle feste,

<sup>49</sup> Vent'anni dopo Rossini adattò la melodia al testo di una cantata in onore di Pio IX, eseguita a Roma il 1° gennaio 1847; cfr. GOSSETT, *Edizioni distrutte* cit., pp. 358-359.

<sup>50</sup> Il librettista Scribe, anche dopo la rivoluzione, amò definirsi apolitico, cfr. GERHARD, *The Urbanization of Opera* cit., pp. 124-127.

<sup>51</sup> Letture aggiornate dell'opera, delle sue implicazioni politiche e del suo mito si trovano in FULCHER, *The Nation's Image* cit., pp. 11-46, e GERHARD, *The Urbanization of Opera* cit., pp. 122-157.

<sup>52</sup> Cfr. RICHARD WAGNER, *Erinnerungen an Auber*, in Id., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, terza ed., vol. 9, Leipzig, Frisch 1955, 1898, pp. 42-48 (trad. it.: *Ricordi su Auber*, in Id., *Ricordi, battaglie, visioni*, Napoli, Ricciardi, pp. 52-58).

ma in maniera piuttosto trasparente al mondo della Marseillaise, che all'epoca era proibita ma un cui verso è esplicitamente citato nel *refrain* ricorrente <sup>53</sup>:

Amour sacré de la patrie,  
Rends-nous l'audace et la fierté;  
A mon pays je dois la vie,  
Il me devra sa liberté. <sup>54</sup>

## Es. 9

**Allegro non troppo** ♩ = 152  
Masaniello  
Pietro

A - mour sa - cré de la pa - tri - e, rends-nous l'au -  
- da - ce et la fie - rié; à mon pa - ys je dois la  
vi - e. il me de - vra sa li - ber - té.

1829

Gioachino Rossini, *Guillaume Tell*, libretto di Étienne de Jouy e Hippolyte-Louis Florent Bis.

<sup>53</sup> Proprio questo *refrain* sarebbe stato cantato dai cittadini di Bruxelles riversatisi in piazza uscendo dal teatro.

<sup>54</sup> *La Muette de Portici, opéra en cinq actes*, Paris, Bezou, Aimé André, 1828, cit. da HERBERT SCHNEIDER, NICOLE WILD (hrsg.), *La Muette de Portici, kritische Ausgabe des librettos und Dokumentation der ersten Inszenierungen*, Tübingen, Stauffenburg, 1993, pp. 156-157. Il *refrain* non compariva, in questa forma, nelle tre versioni manoscritte che precedettero quella a stampa. Ivi, pp. 193-206, sono pubblicati i processi verbali con le annotazioni della censura, che chiese di modificare espressioni quali «Il faut amer le peuple», «le peuple est maître», «Songe au pouvoir dont l'abus nous opprime» ma non il *refrain* in questione. Il testo musicale è cit. dall'edizione della riduzione per canto e pianoforte: *Nouvelle édition. La Muette de Portici, opéra en cinq actes*, Paris, Brandus, s.d., pp. 123-124.

Incentrata sulla leggenda dell'eroe dell'indipendenza svizzera, l'opera fu conosciuta in Italia in forme ampiamente manipolate dalle censure, il che non impedì di riconoscerne il messaggio politico. Nel secondo atto assistiamo a un doppio giuramento. Il primo è riservato ai tre capi della rivolta:

GUILLAUME, ARNOLD et WALTER	ARNOLDO, GUGLIELMO e GUALTIERO
Ou l'indépendance ou la mort!	O libertade o morte!
(ils se donnent la main)	
Embrasons-nous d'un saint délire!	La gloria infiammi – I nostri petti,
La Liberté pour nous conspire	Il ciel propizio – con noi cospira;
Des cieux ton/mon père nous inspire,	Del padre l'ombra – Il cor c'inspira,
Vengeons-le, ne le pleurons pas	Chiede vendetta – e non dolor
Pour son pays quand il expire	Nel suo destino – Ei fortunato
Son beau destin semble nous dire:	Con la sua morte – Par che ci dica
C'était aux palmes du martyre	Che del martirio – Il serto è dato
A couronner tant de vertus!	A coronare – Tanta virtù. <sup>55</sup>

Il secondo, in cui ai solisti si uniscono i gruppi corali dei tre cantoni, mette in scena lo storico Giuramento del Rütli (1291):

CHŒUR GÉNÉRAL	TUTTI
Jurons, jurons par nos dangers,	Giuriam, giuriamo
Par nos malheurs, par nos ancêtres,	Pei nostri danni
Au Dieu des rois et des bergers,	Per gli avi nostri,
De repousser d'injustes maîtres.	Pe' nostri affanni,
	Al Dio de' regi
	E de' pastor,
	Di tutti abatter
	Gli empi oppressor. <sup>56</sup>

La melodia, proposta dal protagonista e ripresa verso per verso dagli altri congiurati, ha tutta la solennità della *tragédie lyrique* settecentesca, anche nei suoi travestimenti rivoluzionari (si noti la tonalità 'massonica' di mi bemolle maggiore, la stessa degli esempi di Salieri, Cherubini e Gossec). Se nella parte vocale l'attacco in levare non ha l'intervallo ascendente, a suggerirlo provvede la

<sup>55</sup> Testo originale e traduzione italiana corrente di Calisto Bassi, in *Tutti i libretti di Rossini* cit., p. 936.

<sup>56</sup> *Tutti i libretti di Rossini* cit., p. 940.

figura ascendente dell'orchestra (tecnicamente una *tirade*, un altro relitto della *tragédie lyrique*)<sup>57</sup>.

Es. 10

Andantino maestoso (♩ = 60)

Guillaume

Ju - rons, ju - rons par nos dan - gers, Ju - rons, ju - rons par nos dan - gers,

Fg., Vlc, Vc. Arnold, Walter, Coro

1836

Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*, libretto di Eugène Scribe e Emile Deschamps.

Considerato l'esempio più significativo del *grand opéra*, ha per argomento gli eventi dell'agosto 1572 culminanti nella strage della notte di San Bartolomeo. Nel terzo atto i signori cattolici, con la benedizione di tre frati, istigano i capipopolo al massacro («Dieu le veut! Dieu l'ordonne!») facendo loro ripetere un solenne giuramento pronunciato dapprima in sede privata:

SAINT-BRIS  
 Pour cette cause sainte,  
 J'obéirai sans crainte  
 A l'honneur, a mon roi!  
 Comptez sur mon courage,  
 Entre vos mais j'engage  
 Mes serments et ma foi.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Cit. da *Guillaume Tell, opéra en quatre actes*, a cura di M. ELIZABETH C. BARTLET, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992 («Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini», s. 1, vol. 39), pp. 829-830.

<sup>58</sup> Cit. da *Les Huguenots, opéra en cinq actes*, Paris, Schlesinger, 1836, p. 32. Il testo musicale dalla riduzione per canto e pianoforte, Paris, Benoit, s.d., p. 348.

## Es. 11

St.-Bris **Andantino** ♩ = 88

Pour cet - te eau - se sain - te, j'o - bé - i - rai sans crain - te, j'o -  
bé - i - rai sans crain - te à mon Dieu, à mon Dieu, à mon roi.

Robert Schumann, uno dei più feroci, benché isolati, detrattori di Meyerbeer e di quest'opera in particolare, non trovò niente di meglio, per denigrare questa pagina, che definirla «una *Marseillaise* rimaneggiata»<sup>59</sup>: l'intento era malevolo, ma il paragone non era tanto lontano dal vero.

Gli esempi commentati sopra lasciano pochi dubbi su quali fossero i modelli cui Verdi poteva rifarsi per le sue scene di giuramento. Essi rivelano però anche un altro aspetto, non meno importante, del teatro musicale ottocentesco, anch'esso con riflessi sulla drammaturgia verdiana. Tutte queste scene hanno il loro fulcro nel rapporto tra personaggi individuali e una massa, impersonata dal coro. Ma tale rapporto non è certo dato una volta per tutte. Gli esempi rossiniani esprimono ancora l'utopia di una perfetta organicità sociale, in cui *leader* e popolo, ciascuno secondo le proprie capacità, sono protesi al raggiungimento di una fine comune. Nella *Muette* le cose stanno alquanto diversamente: alla fine del terzo atto la folla irrompe nella casa di Masaniello acclamandolo guida riconosciuta della rivoluzione napoletana. È un'irruzione gioiosa, ma pur sempre un'irruzione, con tutto ciò che di minaccioso ha questa parola; si tratta infatti dello stesso popolo che, sobillato da mestatori, alla fine si rivolterà contro Masaniello provocandone la rovina. Negli *Huguenots* – dove è ben chiara la ripartizione delle responsabilità tra aristocrazia, clero e capi del popolo – il giuramento è l'elemento scatenante della stra-

<sup>59</sup> ROBERT SCHUMANN, *Gli scritti critici*, a cura di ANTONIETTA CEROCCHI POZZI, Milano, Ricordi-Unicopli, 1991, p. 537.

ge che, con realismo quasi cinematografico, viene messa in scena nell'ultimo atto, in cui l'irruzione delle orde fanatiche non si arresta neppure davanti ai recinti di una chiesa<sup>60</sup>. Nel successivo *grand opéra* di Meyerbeer, *Le prophète* (1849, libretto di Scribe), che ha per soggetto la figura di Giovanni di Leida e la presa di Münster del 1534-35, un gruppo di fanatici anabattisti irrompe in scena così all'inizio del terzo atto:

*Le camp des anabaptistes dans un forêt de la Westphalie.*  
[...] un antre group de soldats entre par la gauche, traînant, enchainés, plusieurs prisonniers, hommes et femmes richement vêtus, hauts barons et dames châtelaines des environs, un moine, des enfants, etc.

## Scène I

(*Mathisen et le Chœur, montrant les prisonniers*)

CHŒUR

Du sang ! Que Judas succombe  
Dansons, dansons sur leur tombe!

Voilà l'hécatombe

Que Dieu vous demande encor.

Frappez l'épi quand il se lève

Et frappez l'arbre dans sa sève,

Tous tomberont sous notre glaive,

Car Dieu l'a dit, il veut leur mort!

Gloire au Dieu des fidèles!

(*Ils tombent à genoux en acte de prière.*)

Te Deum laudamus!

(*Ils se relèvent et menacent de nouveau les prisonniers*)<sup>61</sup>

Anche gli anabattisti sono sobillati da impostori interessati soprattutto al proprio tornaconto. La data dell'opera, 1849, è eloquente.

<sup>60</sup> Anche la rappresentazione musicale della furia di massa ha modelli nella *tragédie lyrique* tardo settecentesca. Al termine della già citata scena di giuramento di Salieri, il coro delle Danaidi «furieuses, entourant la Statue» si scatena in questi termini: «Oui, qu'aux flambeaux des Euménides / L'hymen allume ses flambeaux. / Frappons, frappons ces cœurs perfides, / Et que les lits d'hymen leur servent de tombeaux» (*Les Danaïdes*, libretto cit., p. 10), che la musica traduce adeguatamente (partitura cit., pp. 81-86).

<sup>61</sup> *Le Prophète, opéra en cinq actes*, Paris, Brandus, [1849], p. 14.

Viene qui alla luce l'eterno dilemma di tutte le rivoluzioni: il 'popolo' è necessario per farle, ma è difficile da controllare quando si tratta di stabilizzare il nuovo ordine scaturito da essa; allora diventa 'massa' instabile, pericolosa, facilmente suggestionabile dai demagoghi che ne sfruttano l'irrazionalità per i propri fini. La storia delle rivoluzioni, dal 1789 al 1870 (o al 1917, se si vuole), letta dal punto di vista della borghesia, ci racconta questo, e l'assalto alle Tuileries del 10 agosto 1792, anch'esso riprodotto infinite volte in stampe popolari e in quadri di grande formato, ne è l'immagine simbolica, più ancora della presa della Bastiglia. Le scene che ho qui riportato danno voce, e forma visibile, alla 'grande paura' che attraversa l'intero Ottocento, e che gli storici hanno tante volte commentato<sup>62</sup>.

Un percorso del tutto simile si può riscontrare nell'ampia parabola creativa di Verdi. Nelle opere degli anni Quaranta (del cosiddetto 'periodo risorgimentale'), quando il 'popolo' compare nel dramma nulla sembra incrinare la totale unità d'intenti tra esso e i leader cui si affida, ovviamente sempre per una 'giusta causa', si tratti del riscatto degli Ebrei prigionieri in *Nabucco* o della conquista di Gerusalemme nei *Lombardi*<sup>63</sup>, della liberazione della Francia in *Giovanna d'Arco* o della difesa dai barbari in *Attila*. Al massimo, ci potranno essere dei traditori, come nella *Battaglia di Legnano*. Lo stesso sembra accadere nei *Vespri siciliani* (*Les Vêpres siciliennes*, Parigi, 1855; libretto di Eugène Scribe), che in Italia fu senz'altro letta in chiave risorgimentale benché fosse rappresentata con un titolo diverso, *Giovanna di Guzman*, e con diversa ambientazione, il Portogallo anziché la Sicilia. Ma non bisogna dimenticare che si tratta di un'opera francese, su libretto dell'autore della *Muette*

<sup>62</sup> Si vedano i classici studi di GEORGES LEFEBVRE, *La grande peur de 1789*, Paris, Colin, 1932 (trad. it.: *La grande paura del 1789*, Torino, Einaudi, 1973); Id., *Folle rivoluzionarie*, Roma, Editori riuniti, 19892 (contiene il saggio omonimo del 1932, pp. 67-89); GEORGE RUDÉ, *The Crowd in the French Revolution*, Oxford, Clarendon Press, 1959 (trad. it.: *Dalla Bastiglia al Terrore. Le masse nella rivoluzione francese*, Roma, Editori riuniti, 1966). Sulla perdurante memoria collettiva degli eventi rivoluzionari si veda SERGIO LUZZATTO, *Il terrore ricordato. Memoria e tradizione dell'esperienza rivoluzionaria*, nuova ed., Torino, Einaudi, 2000; Id., *Ombre rosse. Il romanzo della Rivoluzione francese nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2004.

<sup>63</sup> Va peraltro detto che sulla giustezza di questa causa almeno la protagonista femminile ha dei dubbi: «GISELDA: No!... giusta causa – non è d'Iddio / La terra spargere – di sangue umano; / È turpe insania, – non senso pio, / Che all'oro destasi – del musulmano! / Queste del cielo – non fur parole... / No, Dio nol vuole! – No, Dio nol vuole!» (II, 7, cit. da *Tutti i libretti di Verdi* cit., p. 59).

de Portici, degli *Huguenots* e del *Prophète*; per lui e per il suo pubblico, l'eroe Giovanni da Procida è il solito cospiratore italiano col pugnale nascosto sotto il mantello, e la rivolta che conclude l'opera non è altro che una delle tante stragi che hanno insanguinato la storia. Un simile implicito giudizio negativo sulla massa risulta da una scena del successivo *grand opéra* verdiano, *Don Carlos* (Parigi, 1867; libretto di Joseph Méry e Camille Du Locle); il popolo che irrompe nella prigione per liberare l'Infante è sicuramente animato da buone intenzioni, benché il suo linguaggio evochi memorie sanculte:

La mort, la mort à qui nous arrête!  
Frappons sans pitié, sans peur!  
Tremblez devant le peuple vengeur!  
Frappons, frappons, frappons!<sup>64</sup>

Ciò che conta è però il fatto che tanta ferocia si ribalta repentinamente in sottomissione. Basta che compaia l'Inquisitore minacciando l'anatema, ed ecco i rivoltosi inginocchiarsi ad implorar perdono a Dio e al re. È vero che si tratta di Spagnoli del Cinquecento, è vero che siamo pur sempre nel regno di un *grand opéra* ormai maturo e alle soglie del declino. Ma cosa accade in un'opera italiana che mette in scena i cittadini di un'antica e fiera repubblica marinara?

Del *Simon Boccanegra* esistono due versioni, la prima, su libretto di Francesco Maria Piave, rappresentata a Venezia nel 1857, la seconda, con libretto ampiamente rimaneggiato da Arrigo Boito, a Milano nel 1881. Il Prologo, comune a entrambe, si conclude con una scena che ricorda molto la *Muette de Portici*: la festosa irruzione dei popolani genovesi che festeggiano l'elezione al soglio ducale, contro il volere dei potenti Fieschi, di Simone, uno di loro. Nelle scene precedenti si è però visto che l'elezione è stata comprata da un popolano arricchito (un *parvenu*, si direbbe), con promesse ai capipopolo di future prebende<sup>65</sup>. L'azione principale si svolge venticinque anni dopo: Simone governa saggiamente, cercando di salvaguardare un equilibrio sempre precario tra le varie fazioni

<sup>64</sup> *Don Carlos, opéra en 5 actes*, Paris, Escudier, 1867, cit. da GIUSEPPE VERDI, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton, 1996, vol. 2, p. 223.

<sup>65</sup> Prologo, scena 1: «PIETRO: [...] il premio?... PAOLO: Oro, possanza, onore. / PIETRO: Vendo a tal prezzo il popolar favore» (*Tutti i libretti di Verdi* cit., p. 476).

politiche (guelfi e ghibellini) e i ceti sociali contrapposti (patrizi e plebei). Nella versione del 1881 il primo atto termina con un vastissimo Finale, interamente nuovo, ambientato nella sala del Gran consiglio in cui sono radunati il doge e i rappresentati della città. Le tensioni provocate dalla richiesta di pace con Venezia (invocata nientemeno che dal Petrarca), evidente riflesso di quelle interne all'Italia ormai unificata, sono il preludio a un tumulto popolare provocato dall'uccisione di un popolano da parte di un nobile. Ecco la parte centrale della scena (che culminerà nella perorazione del doge, anch'essa di memoria petrarchesca, «E vo gridando pace, e vo gridando amor»):

DOGE (*mostrando uno scritto*)  
 Ecco un messaggio  
 Del Romito di Sorga; ei per Venezia  
 Supplica pace...  
 PAOLO (*interrompendolo*)  
 Attenda alle sue rime  
 Il cantor della bionda Avignonese  
 TUTTI (*ferocemente*)  
 Guerra a Venezia!  
 DOGE  
 E con quest'urlo atroce  
 Fra due liti d'Italia erge Caino  
 La sua clava cruenta! – Adria e Liguria  
 Hanno patria comune.  
 TUTTI  
 È nostra patria  
 Genova.  
 (*tumulto lontano*)  
 PIETRO  
 Qual clamor!  
 ALCUNI  
 D'onde tai grida?  
 PAOLO (*balzando e dopo essere accorso al verone*)  
 Dalla piazza de' Fieschi.  
 TUTTI (*alzandosi*)  
 Una sommossa!  
 [...]

VOCI (*in piazza*)  
 Armi! saccheggio!  
 Fuoco alle case!  
 ALTRE VOCI  
 Ai trabocchi!  
 ALTRE  
 Alla gogna!  
 DOGE  
 Squilla la tromba dell'araldo... ei parla...  
 (*Un tromba lontana. Tutti stanno attenti, origliando, silenzio*)  
 Tutto è silenzio ...  
 UNO SCOPPIO DI GRIDA  
 Evviva!  
 VOCI (*più vicine*)  
 Evviva il Doge!  
 DOGE  
 Ecco le plebi!  
 Scena XI  
*Irompe la folla dei popolani, i Consiglieri ecc., ecc., molte donne, alcuni fanciulli [...]*  
*I Consiglieri nobili sempre divisi dai popolani.*  
*Adomo e Fiesco afferrati dal popolo.*  
 POPOLO  
 Vendetta! vendetta!  
 Spargasi il sangue del fiero uccisor!  
 DOGE (*ironicamente*)  
 Quest'è dunque del popolo la voce?  
 Da lungi tuono d'uragan, da presso  
 Grido di donne e di fanciulli. – Adorno,  
 Perché impugni l'acciar?  
 GABRIELE  
 Ho trucidato  
 Lorenzino.  
 POPOLO  
 Assassin!<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Ivi, pp. 485-487.



Il 'popolo', che nel 1849 poteva immaginarsi come «forte ed uno», nel 1881 è ormai nettamente diviso tra possidenti che difendono i loro privilegi ed esclusi che reclamano la loro parte del bene comune. Il patriota Verdi ne è seriamente preoccupato e per bocca di Simone invoca unità, pace, amore, ma il tono di disprezzo con cui il doge apostrofa le 'plebi' è rivelatore delle preoccupazioni dell'antico 'paesano delle Roncole' ormai divenuto proprietario terriero<sup>67</sup>. Mancano undici anni alla nascita del Partito dei Lavoratori Italiani (1892, dal 1895 Partito Socialista Italiano), diciassette ai fatti del maggio 1898.

II.

L'OPERA  
DELLA NAZIONE

<sup>67</sup> Lo intuì sagacemente MASSIMO MILA, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 122. Commenta la scena anche CHIAPPINI, «*O patria mia*» cit., pp. 158-160. Sull'atteggiamento di Verdi nei confronti dell'evoluzione politico-sociale dell'Italia post-unitaria, si veda GIULIANO PROCACCI, *Verdi nella storia d'Italia*, relazione di base alla tavola rotonda omonima (cit. alla nota 9), p. 200.

Antonio Rostagno

*La 'mentalità' del melodramma di Donizetti*

I.

*Una giovane generazione di italiani*

Alla data simbolica 1830 una giovane generazione diviene protagonista della storia europea; quella generazione che, nata intorno all'anno 1800, si riconosce in alcuni termini chiave che ne determinano la mentalità. Fra gli elementi di questa rinnovata mentalità, i più evidenti e condivisi sono il liberalismo, il patriottismo e il giovanilismo. Il sintagma "giovane generazione", quindi, non fa riferimento solo a una questione anagrafica; l'attributo allude a un mutato clima mentale e coglie una rete di campi semantici assai profonda e mai prima così ricca di risonanze emotive. Giovane dev'essere l'artefice della "rigenerazione"<sup>1</sup>; giovane dev'essere il protagonista della auspicata «rivirilizzazione» degli italiani di cui parlano molti testimoni del momento (l'anziano ha infatti saggezza, ma minor potenza virile, appunto, con tutti i risvolti possibili)<sup>2</sup>; giovane è la volontà stessa del cambiamento, non più secondo la gradualità progressiva della dialettica idealistica, ma secondo una volontaristica concezione della storia precedente per rivoluzioni, per strappi, per fratture e

<sup>1</sup> "Rigenerazione" è termine più frequente, in questo momento, del sinonimico "risorgimento", che si affermerà poco più tardi; sulla storia del termine cfr. ALBERTO MARIO BANTI, *Risorgimento*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal settecento all'Unità*, a cura di ALBERTO MARIO BANTI, ANTONIO CHIAVISTELLI, LUCA MANNORI, MARCO MERIGGI, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 33-39.

<sup>2</sup> Di «rivirilizzazione» parla SILVANA PATRIARCA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 31 *et passim*, per indicare la reazione, iniziata da questo momento, al luogo comune che vedeva l'italiano "effeminato", sensuale e rinunciatario.

improvvisate svolte; il nome stesso che Mazzini sceglie per la sua associazione, *Giovine Italia* appunto, riassume infine tutti questi campi simbolici. Caratteristica della “giovane generazione” è la concezione del tempo rapido, opposta ai “tempi lunghi” della Restaurazione<sup>3</sup>, per cui i cambiamenti devono avvenire repentinamente, come veri colpi di scena dopo i quali nulla sarà più come prima.

Due eventi scandiscono simbolicamente l'età della “giovane generazione” nel panorama internazionale: la Rivoluzione di Luglio del 1830, che crea le condizioni per la monarchia borghese di Luigi Filippo “re dei Francesi”, e la morte dell'imperatore d'Austria Francesco I, il 2 marzo 1835. In Italia sono gli anni del primo esilio di Mazzini, della massiccia ondata di fuoriusciti politici<sup>4</sup>, della seconda fase rivoluzionaria che va dagli episodi di Menotti e Misley alla fallita spedizione in Savoia, delle prime costituzioni democratiche basate su un rigoroso equilibrio e sulla separazione dei poteri<sup>5</sup>. È l'inizio di quel turbolento periodo che da Heine si chiamò *Vormärz* e che in Italia corrisponde esattamente alla diffusione del mazzinianesimo presso le coscienze dei più giovani. E giovani sono tutti i protagonisti della storia di questo momento: Mazzini fonda la *Giovine Italia* nel 1831 a soli ventisei anni, Pellico ne ha trenta quando viene arrestato, Heine trentatré quando sceglie l'esilio volontario in Francia; il nuovo imperatore Ferdinando d'Asburgo prende la corona nel 1835 a quarantadue anni, e trentadue ne ha Ciro Menotti quando muore; Cristina di Belgiojoso ha solo ventitré anni quando arriva esule a Parigi; e intorno a lei si radunano molti coetanei, dal poco più che ventenne Liszt a Bellini, dal citato Heine al trentenne Tommaseo.

La musica in generale, e soprattutto il melodramma, offre numerosi elementi testimoniali della mentalità di questa “giovane

<sup>3</sup>Questa definizione è di 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.

<sup>4</sup>Un'analisi e una sistemazione ormai classiche delle infinite varietà di esuli e rifugiati politici italiani all'estero sono quelle di ALESSANDRO GALANTE GARRONE, *Filippo Buonarroti e i rivoluzionari dell'Ottocento (1821-1837)*, Torino, Einaudi, 1951; più recentemente Carlotta Sorba (*Mazziniani a Parigi*, in Parigi 1835, «Quaderni della Fondazione Donizetti» 14-2008, pp. 33-46) propone nuove riflessioni e una bibliografia utili sull'argomento.

<sup>5</sup>Ho provato a indagare il problema della separazione dei poteri nel melodramma di questi decenni in *Temi del dibattito politico-costituzionale nell'opera risorgimentale*, in *Sud e Nazione*, Atti del Convegno, Università di Lecce, novembre 2011 (di imminente pubblicazione).

generazione”; quando si parla di “mentalità” non si intende affatto una concettualizzazione precisa, una serie di “concetti” di riferimento collettivo, non parole d'ordine in cui identificarsi; né si parla di elementi identificanti di un “discorso”, di una formazione discorsiva nella quale una generazione trova la propria identità in “figure” simboliche. La storia dei concetti e la storia dei discorsi, pur nelle differenze, fanno infatti riferimento entrambe a una serie di formalizzazioni coscienti, a “figure discorsive”, a “tropi” o a “concetti” appunto, che derivano da una volontaria e consapevole riflessione. I concetti di “patria”, “fratellanza”, “sacrificio”, come le figure discorsive del “martire”, del “traditore”, del “volontario”, della “donna pura” ecc. sono oggettivazioni semantizzate, comunicabili, identificabili in vocaboli o in raffigurazioni concrete (la bandiera, il monumento funerario, la madre, il sangue, il paese natio, o oggetti simbolici come la rondinella, il brigidino, il berretto frigio).

Diversamente dai concetti e dalle figure discorsive, la mentalità si manifesta con sintomi meno concreti, meno oggettivabili, spesso difficilmente semantizzabili. Se da una parte la storia dei concetti infatti coglie la riflessione consapevole che l'uomo fa della propria esperienza storica<sup>6</sup>, d'altra parte la storia delle mentalità cerca di comprendere il «non-cosciente collettivo»<sup>7</sup>, quella emozionalità che spinge i gruppi sociali ad agire sia pur senza che se ne manifesti chiaramente una intenzionalità e una consapevolezza nei singoli, nei gruppi, nelle nazioni o nelle intere generazioni. La mentalità è ciò che Le Goff chiamava suggestivamente «il non so che della storia»<sup>8</sup>.

Sembra quindi più proficuo muoversi su questo piano per comprendere elementi determinanti della emotiva e impulsiva “giovane generazione”, nel momento in cui conquista il palcosce-

<sup>6</sup>La storia dei concetti nasce in ambito politico, soprattutto grazie a Reinhart Koselleck; il lettore italiano ne può trovare una utile sistemazione nel suo *Il vocabolario della modernità*, Bologna, il Mulino, 2006 (estratti dall'ed. orig. *Begriffsgeschichten*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein, 2006).

<sup>7</sup>La definizione è di PHILIPPE ARIÈS, *Storia delle mentalità*, in *La nuova storia*, a cura di JACQUES LE GOFF, Milano, Mondadori, 1980 [ed. orig. Paris, 1979], pp. 141-166: 166. In questo scritto programmatico Ariès insiste sul valore testimoniale del «non-cosciente collettivo. Collettivo: comune a tutta la società di un dato momento. Non-cosciente: non percepito o scarsamente percepito dai contemporanei, in quanto spontaneo» (anche in *Storia delle mentalità*, a cura di FRANCESCO PITOCO, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 127-151, corredato da una bibliografia aggiornata).

<sup>8</sup>JACQUES LE GOFF, *Le mentalità: una storia ambigua*, in *Storia delle mentalità* cit., pp. 81-97: 83.



Giusti allude all'opportunità di alcuni, forse coloro che presto passeranno alla parte neoguelfa; ma ciò che interessa qui è il fatto che anch'egli colga una forse irreali, forse forzata, ma chiaramente percepibile unità d'intenti di quel momento.

La radicale *critica all'individualismo* è uno dei punti cardine del pensiero di Mazzini, e di qui nascono molte figure del discorso risorgimentale, come il martire, il volontario, l'esule ecc. L'individualismo, sintomo prevalente dell'età appena trascorsa, è secondo Mazzini rappresentato da Napoleone in politica, Byron in poesia, Hugo nel teatro, Rossini nella musica, e l'auspicio è che esso finalmente lasci spazio al nuovo ideale del "dovere" sociale, come suprema finalità delle azioni dell'uomo tanto quanto dell'espressione artistica <sup>11</sup>.

Della *gioventù* come categoria mentale e comportamentale ho già parlato; ad essa si collega la nuova *concezione del tempo* non più ordinato e lineare, ma accelerato, "nuclearizzato", concentrato su punti nodali, frammentato da improvvise rotture, in cui il concetto di *rivoluzione* assume larga prevalenza su quello di *evoluzione* e di processo pianificato. Di questa "nuclearizzazione del tempo" parlerò più avanti con maggior dettaglio; corrispettivo di questo nuovo modo di sentire il tempo, è il "far presto", l'immediatezza ("azioni immediate": etimologicamente "non mediate" dalla riflessione, ma spinte da pulsioni emozionali), il "tempo rapido" nella vita, nella storia e nell'arte.

A ciò si aggiunge una considerazione dell'arte, e in particolare delle arti che si svolgono in pubblico, che radunano una *agorà*, ossia soprattutto le arti del teatro (melodramma, coreodramma, teatro di parola), che al precedente principio classico-formalistico sostituisce il *principio etico-politico* come obiettivo guida. Per essere più espliciti: alla forma sostituisce il concetto.

Gioventù, agire giovanile, tempo rapido, nuclearizzato in attimi decisivi, azioni brevi e brevissime, colpi di scena come categorie comportamentali nella vita come nell'arte, sono tutte fun-

<sup>11</sup> Sono idee che Mazzini ripete in molti scritti di questi anni Trenta, che man mano verrò citando nelle pagine a venire. Ma le medesime idee si trovano in altri intellettuali e letterati dal momento; nel 1839 Giuseppe Revere, nella Prefazione al *Lorenzino de' Medici* ripeteva più o meno le indicazioni di Mazzini a questo riguardo: «cercai che il mio dramma accennasse anche la tendenza *unificatrice e sociale* d'oggi, anziché l'INDIVIDUALITÀ propria de' secoli che precedettero il nostro» (p. 4); «non è la vita d'un uomo, ma sì quella d'un popolo, il dramma ch'io credo acconcio al nostro tempo» (p. 6).

zioni della medesima mentalità. E pur nelle grandi contraddizioni fra giacobini, repubblicani mazziniani, neoguelfi come Gioberti, cattolici come Rosmini e Mamiani, moderati come Tommaseo, federalisti come Cattaneo, e perfino apolitici come Carlo Marenco o Saverio Mercadante <sup>12</sup>, questi fondamenti comuni lasciano traccia. Gli scritti di Mazzini sono in questi anni letteralmente disseminati di allusioni alla necessità di azione giovanile <sup>13</sup>, e con essa la necessità di agire con rapidità; nel saggio più complesso e riassuntivo delle sue posizioni in questo periodo, scrive: «quando i tempi sono maturi per distaccarsi dal presente e inoltrare verso il futuro, ogni esitanza è funesta: snerva e dissolve. *La rapidità dei moti è il segreto delle grandi vittorie*» [corsivo mio] <sup>14</sup>. E nello stesso periodo scrive lapidariamente a Luigi Melegari: «Non basta insorgere, bisogna essere certi di insorgere *giovenilmente*» <sup>15</sup>. Mentre sta preparando la spedizione in Savoia del 1834, già nel pieno delle polemiche con i vecchi giacobini come Filippo Buonarroti o Francesco Saverio Salfi, con la Belgiojoso, con Tommaseo, Gioberti e altri esuli italiani, Mazzini dichiara ancora la sua «mania di agire velocemente» <sup>16</sup>. E ancora, scrivendo a Giuseppe Giglioli, Mazzini sintetizza la propria posizione nel suo linguaggio al tempo stesso messianico, semplice e concreto:

Devi dire ai *giovani* che [la Giovine Italia] non è una società come le altre, non vi sono misteri, non gerarchie di gradi, non simboli: è *una fratellanza*

<sup>12</sup> Le contraddizioni, dove si tenti un quadro generale, sono inevitabili. Se per esempio guardiamo al solo biennio 1835-36 l'Europa sembra divisa da una contraddizione quasi enigmatica: il 2 marzo 1835 muore l'imperatore Francesco I d'Asburgo, gli succede nel 1836 Ferdinando, che sembra aprire nella direzione di moderate concessioni liberali (in particolare verso l'Italia). Tuttavia nel settembre dello stesso 1835, subito un fallito attentato, Luigi Filippo promulga una serie di leggi contro la libertà di stampa e vara una riforma del processo e della magistratura in senso decisamente autoritario e illiberale. Il più antico regime imperiale sembra andare nella direzione del liberalismo, la prima monarchia borghese in quella dell'autoritarismo! Eppure ciò nulla toglie al fatto che la Parigi di Luigi Filippo come la Milano austriaca degli anni Trenta sono centri di formazione della medesima coscienza liberale di cui stiamo parlando.

<sup>13</sup> Si affollano in questi anni nella produzione mazziniana 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 TERENCE GRANDI e AUGUSTO COMBA, prefazione alla seconda edizione di MAURIZIO VIROLI, Torino, UTET, 2005, pp. 374-386) e *Ai giovani. Ricordi* (18 novembre 1848, ivi, pp. 596-632).

<sup>14</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Fede e avvenire* (1835), ivi, pp. 434-484: 438.

<sup>15</sup> ROLAND SARTI, *Giuseppe Mazzini. La politica come religione civile*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 92 (a Melegari, Ediz. Nazionale, XI, pp. 3-6, 30-31).

<sup>16</sup> Ivi, p. 93 (Ediz. Nazionale, II, p. 258; V, p. 93-94, 256, 295).

di giovani che si uniscono a lavorare in comune con franchezza, sincerità e confidenza [...] così da un momento all'altro ci sarà una massa di giovani che predicheranno le stesse massime, opereranno le stesse cose [corsivi miei] <sup>17</sup>.

I campi semantici incisivi e ricchi di risonanze emotive della gioventù, della smania di novità e dell'urgenza del cambiamento in tempi accelerati, ricorrono anche nelle parole di Massimo d'Aze- glio, certo non vicino all'idealismo mazziniano, ma testimone della medesima mentalità:

[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 <sup>18</sup>.

Anche uno storico attuale già più volte citato, Marco Meriggi, ha parlato di «frenesia» di rinnovamento sociale manifestantesi in un inedito «spirito di associazione» negli anni Trenta <sup>19</sup>. E gli storici del teatro parlano addirittura di una *esthétique frénétique* (o *dramaturgie frénétique*) <sup>20</sup>, che costituisce il tratto distintivo del *mélodrame* parigino dall'epoca repubblicana e imperiale con Ducange (autore nel 1828 di una *Fiancée de Lammermoor*) e Pixérécourt, all'età restaurata con Bouchardy <sup>21</sup>; da questo repertorio *mélodram-*

<sup>17</sup> Lettera di Mazzini a Giuseppe Giglioli, riportata in VITTORIA RUFFINI TUCCI, *Vita di Giovanni Ruffini modenese*, Modena, Stem Mucchi, 1976, p. 31, e in CARLOTTA SORBA, *Mazziniani a Parigi* cit., p. 37.

<sup>18</sup> MASSIMO D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, a cura di CARLO CALCATERRA, Torino, Società Editrice Nazionale, 1938, p. 286.

<sup>19</sup> MARCO 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 *I concetti fondamentali delle scienze sociali e dello Stato in Italia e in Germania tra Otto e Novecento*, a cura di RAFFAELLA GHERARDI e GUSTAVO GOZZI, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 87-106. Non occorre segnalare i numerosi passi in cui Mazzini parla della necessità dell'associazionismo; sia sufficiente uno dei suoi saggi politici più significativi di questo periodo, GIUSEPPE MAZZINI, *Fede e avvenire* (1835), in Id., *Opere politiche* cit., pp. 229-293.

<sup>20</sup> JEAN-MARIE THOMASSEAU, *Mélodramatiques*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, 2009 (e-book), pp. 227 segg. ("La dramaturgie «frénétique» de Joseph Bouchardy"). Lo stesso Thomasseau a p. 64 aveva scritto che il *mélo* di Bouchardy è qualcosa di simile alla *école de broüllamini* di Théophile Gautier. E sono gli anni in cui Balzac scrive *Illusions perdues* (1837), primo ritratto di quella medesima "frenesia", seppure nella forma borghese individualista, che Balzac implicitamente critica, della Parigi orléanista.

<sup>21</sup> Da René-Charles-Guilbert de Pixérécourt derivano direttamente due titoli di Donizetti: l'opera semiseria *La lettera anonima* (Milano, La Scala, 1822, libr. Felice Romani) e *Otto mesi in due ore*, (Napoli, Teatro Nuovo, 1827, libr. Domenico Gilardoni dalla traduzione-adattamento di Luigi Marchionni).

*atique* Luigi Marchionni e i librettisti di Donizetti traggono più d'un titolo <sup>22</sup>, e non è difficile, se si è seguito fin qui il mio discorso, capirne il perché.

La giovane generazione segna una radicale svolta rispetto al realismo concreto di quelle precedenti e successive. Per esempio, Mazzini incontra la mentalità pianificatrice del vecchio giacobinismo post-rivoluzionario a Parigi nei *Veri Italiani* di Filippo Buonarroti; questi è una figura simbolica inizialmente rispettata da Mazzini, che tuttavia non tarda ad avvertire le inconciliabili discrasie, divenendo insofferente verso l'eccessiva cautela dei vecchi giacobini e alla loro necessità di progettare prima dell'azione rivoluzionaria la dittatura e il sistema che ne dovrà seguire, con l'effetto di inibire ogni energia. Il contrasto si farà insostenibile e Mazzini romperà ogni rapporto con Buonarroti <sup>23</sup>. All'opposto, quando la forza dell'influenza idealistica mazziniana è ormai terminata, i governi della Nuova Italia imposteranno al termine del processo risorgimentale una conversione verso la *realpolitik* prussiana, che annullerà la temperatura morale della "giovane generazione" con un richiamo alla concretezza della prassi. I decenni Trenta-Quaranta costituiscono probabilmente il momento di massima diffusione di quell'idealismo, forse ingenuo, forse improponibile come concreto progetto politico, ma che indiscutibilmente ebbe implicazioni difficilmente trascurabili sul piano della storia dell'arte e del melodramma italiano in particolare.

Il "tempo rapido" non sarebbe motivo di interesse se non si legasse alla temperatura etica che spinge la "giovane generazione" mazziniana. Non occorre arrivare a Verdi per trovarne espliciti segni: dai Trenta cambia radicalmente un fondamento dell'estetica delle arti, grazie a cui il melodramma ha potuto diventare quella sin-dodoché significativa dell'intero Risorgimento, oggi comunemente riconosciuta.

<sup>22</sup> Solo in nota, e con tutte le cautele del dubbio, penso che anche la modalità creativa di Donizetti e Verdi sia adeguata a questo nuovo clima del "furore", più precisamente del "furor creativo". Donizetti scrive ad Antonio Dolci il 27 novembre 1842 che due atti della *Maria di Rohan* sono nati in sole 24 ore, e che «in otto giorni fu tutto fatto». Ventisette anni dopo anche Verdi prende posizione a favore del *modus operandi* "frenetico": «se l'opera è di getto, l'idea è una, e tutto deve concorrere a formare quest'uno» (Verdi a Du Locle, 8 dicembre 1869). Le due testimonianze ritraggono una creazione in stato di grazia, di ispirazione, e non è artificioso crociano ante-litteram, ma espressione di una mentalità diffusa e vigente per tutto l'Ottocento risorgimentale.

<sup>23</sup> Cfr. GALANTE GARRONE, *Filippo Buonarroti* cit.

Ciò che muta è l'atteggiamento degli uomini di cultura, degli intellettuali e dei letterati che, sulla scorta del pensiero mazziniano, stanno abbandonando l'antico orgoglio umanistico, così come lo sdegnoso distacco dal profano volgo, ancora presente per esempio in Giovanni Berchet e in Foscolo. Questi radicati atteggiamenti vengono nell'età primo-risorgimentale attenuati o meglio reindirizzati nel senso della responsabilità civile, che, parzialmente avviato sin dai tempi del *Conciliatore*, con Mazzini procede fino a trasformarsi in attivo impegno politico. Senza ripetere quanto già detto su questo nuovo corso dell'estetica italiana medio-ottocentesca<sup>24</sup>, ripropongo qui un breve passo della *Lettera ai Romani*, che Mazzini scrive il 5 luglio 1849, l'ultimo giorno della Repubblica Romana:

Dai municipii esca ripetuta con fermezza tranquilla d'accento la dichiarazione ch'essi aderiscono volontari alla forma repubblicana e all'abolizione del governo temporale del Papa; e che riterranno illegale qualunque governo s'impianti senza l'approvazione liberamente data dal popolo; poi occorrendo si scioglano. Per le vie, nei teatri, in ogni luogo di convegno, sorga un grido: Fuori il governo dei preti! Libero Voto!<sup>25</sup>

Anche l'anonimo estensore del periodico romano «Pallade», inevitabilmente di chiara parte mazziniana repubblicana, quando presenta l'opera di Verdi *La battaglia di Legnano* usa toni analoghi:

Oggi che il genio rivendica la sua libertà e si emancipa dai pregiudizi dell'età e degli uomini, più nobile campo si dischiude al suo volo che diritto volge alla sublime ed unica meta, quella del *comune vantaggio e della nazionale gloria*<sup>26</sup>.

L'arte non è tale, quindi, senza una sua immediata utilità sociale, senza un effetto non solo contemplativo, non solo estetico, insomma non solo limitato alla sfera del bello, ma deve ottenere un fine a sé estraneo: il «comune vantaggio».

Se torniamo ora agli anni Trenta, a fianco di Mazzini nel rinnovamento dell'estetica classicista troviamo analoghe posizioni in diversi scrittori di teatro, da Carlo Marengo a Giovanni Battista

<sup>24</sup> ANTONIO ROSTAGNO, *Gaetano Donizetti*, in *Vite per l'Unità*, a cura di BEATRICE ALFONZETTI e SILVIA TATTI, Roma, Donzelli, 2011, pp. 51-65.

<sup>25</sup> Ora in *Le pagine della letteratura italiana*, XVII («Gli scrittori dell'Ottocento: i politici e i pensatori»), Milano, Signorelli, 1926, p. 90.

<sup>26</sup> «Pallade», I/456, 27 gennaio 1849, p. 4.

Niccolini, da Alberto Nota ad Angelo Brofferio, da Luigi Marchionni al Pellico drammaturgo. Ma è un attore e non uno scrittore, forse per la sua maggior vicinanza 'fisica' con il pubblico, forse per il suo maggiore coinvolgimento con l'immediata reazione emozionale della «giovane generazione» che frequenta le sue rappresentazioni, colui che più chiaramente sintetizza la nuova estetica delle arti performative. Gustavo Modena scrive nel 1836 la lettera aperta *Il teatro educatore*, pubblicata sul giornale degli esuli a Parigi *L'italiano*, diretto da Michele Accursi (agente fiduciario di Donizetti nella capitale francese già dall'anno precedente) e in parte sostenuto da Cristina di Belgiojoso; è un esplicito programma «militante», in cui Modena pone l'esigenza che il teatro musicale svolga una incidenza diretta sulla società, persegua un impegno pratico pari a quello che egli pone nel teatro recitato (per cui arriva a scrivere lui stesso i dialoghi)<sup>27</sup>:

Diasi un Rossini [Modena, come già Berchet prima di lui, è spesso critico verso Rossini], un Mozart, un Haydn, un Weber, un Donizetti per cooperare ad un Dante, ad uno Schiller, ad un Shakespeare scriventi la storia in drammi, e l'arte drammatica diverrà la leva dell'Umanità<sup>28</sup>.

Negli stessi mesi, sullo stesso periodico di Accursi, Mazzini pubblica la prima versione della *Filosofia della musica*; questi scritti fotografano una svolta notevole nella cultura italiana, segno della nuova mentalità della «giovane generazione»; secondo la nuova estetica l'arte italiana sarebbe finora vincolata ad una tradizionale impronta formalista, materialista, inutilmente legata a regole classiciste (il «classicismo irragionevole» di cui parlava già Ermes Visconti, «imitazione servile di forme estrinseche»<sup>29</sup>), povera di contenuti e di connessioni con la vita e la propria epoca (così Di Breme, quando chiede di legare l'arte non alle «regole» ma alla «vita»; così

<sup>27</sup> GUSTAVO MODENA, *Il teatro educatore*, in *Scritti e discorsi (1831-1860)*, a cura di TERENCE GRANDI, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento Italiano, 1957, serie II: Fonti, XXXIX, pp. 244-245 (prima pubblicazione, senza titolo, come «rubrica» della sezione «Teatro», in «L'italiano» del 31 ottobre 1836, foglio letterario pubblicato a Parigi, rivista degli esuli italiani fondata da Michele Accursi e Cristina Belgiojoso. Giuseppe Guerzoni ha poi pubblicato uno studio su questo articolo di Modena su «Il Diritto», di Torino, nn. 67-68-69 del 1865).

<sup>28</sup> «Umanità» è il termine centrale nel vocabolario mazziniano; esso costituisce il supremo obiettivo di ogni suo discorso; talmente capillare è l'uso che Mazzini ne fa negli scritti, che non sembra utile darne precisi riferimenti.

<sup>29</sup> In *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di EGIDIO BELLORINI, Bari, Laterza, 1943, I, pp. 445-6.

Mazzini quando chiede all'arte di essere «strettamente connessa col moto della civiltà»).

Se a questo punto rileggiamo anche poche righe della *Filosofia della musica* di Mazzini, emerge in tutta evidenza la sua lucida opposizione all'estetica del formalismo di ascendenza kantiana. Più precisamente Mazzini declina punto per punto i principi della *Critica del giudizio*, ovviamente per capovolgerli: al bello «libero da concetti» di Kant, Mazzini contrappone l'esigenza inderogabile del «concetto sociale» come presupposto dell'arte; al bello «senza scopo», Mazzini contrappone un'arte che debba avere anzitutto una «utilità» pratica, debba avere lo scopo preciso di costruire una nuova coscienza della famiglia, della nazione e dell'«Umanità»; all'idea del bello come essenzialmente «libero da finalità», Mazzini contrappone la svalutazione di un'arte che non sappia andare oltre il bello formale, a favore di un'idea di arte dotata di uno «scopo» preciso. In una parola, ancora una volta: *anticlassicismo*.

Mazzini infine parla di «ragione storica» dell'arte e definisce la sua una «estetica del concetto»<sup>30</sup>; non potrebbe essere più chiaramente anti-kantiano di così. È vero che l'obiettivo di Kant è quello di trovare nel bello l'immagine della libertà, libertà da scopi, da concetti; in sostanza, è un'estetica dell'autonomia dell'arte e della bellezza. È vero che lo scopo della nuova arte sociale è anche per Mazzini quello di prefigurare una libertà nella realtà della prassi. Ma le differenze sono radicali: Kant parla di un bello che conferma l'esistente, mentre Mazzini chiede un'arte che proietti idealisticamente un mondo da realizzare nel futuro, negando il presente per attuarne una rivoluzione. Kant parla di una forma di libertà che potremmo definire *libertà negativa*, la «libertà da» condizionamenti della realtà; Mazzini parla di una opposta forma di *libertà attiva*, la «libertà di» agire nella concretezza della prassi politica, a cui l'arte è strumento e elemento di diffusione e comunicazione. Per lui, quindi, l'arte non è libera, ma *rende* liberi. Le posizioni sono realmente irriducibili.

Per inciso, se si accetta questa sistemazione estetica, l'indagine sulle *forme* del melodramma italiano sarà costitutivamente, epistemologicamente opposta agli obiettivi di un'indagine sulla «mentalità» come quella che qui tento di proporre; inevitabilmente anche la più scaltrita della analisi delle solite forme, e dei loro sia

<sup>30</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, note di lettura di SERGIO RAGNI, Pisa, Domus Mazziniana, 1996, p. 34.

pur raffinatissimi «usi», sarebbe uno sforzo poco utile al mio scopo. Con minor sistematicità, ma altrettanta chiarezza, le stesse convinzioni sulla finalità anti-kantiana dell'arte circolano fra molti di coloro che parlano di teatro e letteratura in questi anni. Alessandro Manzoni, il cattolico giansenista Manzoni, nella prefazione alla prima stesura del *Fermo e Lucia*, sostiene la stessa necessaria militanza, sebbene non parli di melodramma:

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<sup>31</sup>.

Una settimana più tardi 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 oggetto, l'interessante per mezzo»<sup>32</sup>. E già la prefazione al *Conte di Carmagnola* (1819) conteneva i medesimi principii: il teatro deve seguire «un sistema conducente allo scopo morale».

Analoghe testimonianze si trovano anche negli scritti di nomi menù noti, come i *Discorsi intorno al teatro* di Giuseppe Ricciardi, usciti sul suo periodico napoletano «Il Progresso» nel 1833. Ricciardi è in questi anni un fedele mazziniano, in politica come in arte: il teatro è stato a lungo colpevolmente, dice Ricciardi, un'arte aristocratica e selettiva; per questo egli lo accusa di essere espressione di egoismo (l'individualismo di Mazzini) e di mollezza dei costumi (la «effeminatezza» italiana sentita come una ferita all'onore nazionale anche da Bianco di Saint Jorioz e Vincenzo Gioberti). Ma il teatro (di parola e in musica) in tempi come il presente può diventare utile proprio a quelle «nazioni corrotte» se sarà animato, dice Ricciardi, da intenzioni civili, da impegno sociale e politico, se saprà diventare «scuola di puro e alto sentire», e ripete il consueto riferimento ad Alfieri che per primo «ben vide lo *scopo* della vera tragedia»<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Cfr. GIANLUCA ALBERGONI, *Letterati, lettere, letteratura*, in *Atlante culturale del Risorgimento* cit., pp. 86-100: 91.

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> GIUSEPPE RICCIARDI, in *Democratici premazziniani. Mazziniani e dissidenti*, a cura di FRANCO DELLA PERUTA, Torino, Einaudi, 1979, pp. 149-196: 150.



La rivoluzione delle arti performative, la nuova mentalità della “giovane generazione”, emerge anche dalle parole di un intellettuale altrimenti piuttosto lontano dalla temperatura emozionale mazziniana come Niccolò Tommaseo. Questi nel 1835 è a Parigi durante il confronto fra *I Puritani* di Bellini e il *Marin Faliero* di Donizetti al Théâtre Italien, ma stranamente le sue memorie non registrano che minimi echi di questi eventi, e nessun commento degno di nota. Eppure il furore di D'Azeglio, l'entusiasmo di Modena, l'impegno militante di Mazzini si comunicano anche a lui, quando sostiene più o meno le stesse esigenze mazziniane di riforma anti-letteraria e anti-classica dell'arte, ancora in nome del “concetto” (ossia lo scopo etico e sociale):

Io voglio che il dramma sia non declamazione ma vera azione; non copra della sua porpora le piaghe del cuor umano, ma le sveli, le palpi, lo faccia fremere di dolore e di pietà [...]. Bisogna divinare i segreti delle anime, rivelarli [...]; abbellire il bello sensibile col morale [...]. Del dramma cantato non parlo. Per mortificare con pena spaventevole i ribelli, e domarli, dovrebbero i principi in vece di carcere condannarli alla quotidiana lettura d'un libretto d'opera. Un libretto d'opera fa per un reggimento tedesco; un ballo tragico vale per due cardinali legati.

Riparo a questo torrente di sporca imbecillità che c'inonda, istituiscono società filodrammatiche, filarmoniche, dove pochissime tragedie e poche commedie si rappresentino, si diano tradotte le migliori degli stranieri teatri, 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.

[...] Il cristianesimo ci mostrerà che venerabile cosa sia la bellezza; e con che gioia e tremore, con che perseveranza e purità debbano gli ingegni umani accostarsi a vagheggiarla ed a coglierla; niente detratto al vero, e niente aggiunto; l'utile temperato 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 <sup>34</sup>.

<sup>34</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Dell'Italia*, Torino, UTET, s.d. [1939], vol. II, libro V (“Rime-dii”), parte II, cap. XV (“Arti”), pp. 137-138.

Come Mazzini, quindi, Tommaseo chiama in causa i principi della Terza Critica kantiana, l’“utile” e il “concetto”, non per dichiararne l'estraneità al bello, come voleva Kant, ma per ribadire la necessità ai fini della nuova arte impegnata.

Finora si è parlato soprattutto di letteratura o di teatro di parola; ma ci sono testimonianze altrettanto evidenti della medesima mentalità anche nella riflessione teorica musicale in Italia. Propongo un confronto fra due estratti; il primo ancora dalla *Filosofia della musica* di Mazzini, il secondo da uno dei sostenitori dell'estetica classicistica, Peter Lichtenthal, autore di una *Estetica ossia dottrina del bello e delle arti belle* <sup>35</sup>.

Lichtenthal, è vero, testimonia un'apertura alla cultura internazionale citando Rousseau, Kant e Schelling, ma rimane del tutto refrattario a possibili “contenuti sociali”. Il teorico boemo-milanese vede la musica ancora come arte esclusivamente imitativa, sebbene sia «pittura di due sorti: obbiettiva e subbiettiva. La prima è mera imitazione fisica [...] la pittura subbiettiva tende a risvegliare dei sentimenti analoghi all'oggetto». Mazzini respinge l'idea che l'arte semplicemente possa essere “pittura”: per Mazzini l'arte deve indicare una via di rinnovamento del reale, e per questo non può esserne un'imitazione, né reale né ideale, né “obbiettiva” né “subbiettiva”. Così Lichtenthal:

Siccome l'estetico è essenzialmente differente dal morale, perciò la moralità non può servire di norma al giudizio del valore di un lavoro d'arte. Questo può essere bello non solo quando rappresenta qualche cosa d'immorale (*quoad materiam*), p.e. i cattivi caratteri, azioni, ma ancora quando la stessa rappresentazione (*quoad formam*) è immorale, annunciando un immorale modo di pensare dello stesso artista <sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Pietro [Peter] Lichtenthal, d'origine boema, ma residente e operante a Milano per lunghi decenni, fu musicista, già allievo di un figlio di Mozart, compositore, giornalista musicale e principale convettore di cultura musicale austro-tedesca a Milano nei primi decenni del secolo. Nel 1836 uscì il suo *Dizionario e Bibliografia della musica* in 4 volumi (Milano, Fontana; rist. anast. Bologna, Forni, 1970); anche *l'Estetica*, pur con un obiettivo assai più ampio, parla soprattutto di musica.

<sup>36</sup> PETER LICHTENTHAL, *Estetica ossia dottrina del bello e delle arti belle*, Milano, Pirola, 1831, p. 76 (è assai probabile che queste parole alludano ad una interpretazione del Don Giovanni).

E così Mazzini:

Queste poche pagine [...] sono pei pochi che dell'Arte sentono il ministero, e intendono la immensa influenza che s'eserciterebbe per essa sulle società [...]; per chi v'intravede più che una sterile combinazione di suoni, senza intento, senza unità, senza concetto morale <sup>37</sup>.

La *Filosofia della musica* di Mazzini sin dalle prime pagine pone l'esigenza che il melodramma sia indirizzato alla "azione", ossia a *modificare* il reale; al «progresso civile dell'umanità», per usare la sua suggestiva espressione. Intese nel senso mazziniano, le estetiche classicistiche risultano contrarie alla storia, anacronistiche; quelle estetiche manifestano una mentalità conservatrice dell'esistente, laddove la mentalità della "giovane generazione" esige la dimensione del progresso, del futuro, della storia da realizzare, dell'azione rapida e immediata dell'arte sulla vita; «alzatevi, però che avete a compiere grandi cose»<sup>38</sup>:

L'arte non è la fantasia, il capriccio di un individuo; ma una solenne pagina storica o una profezia: e se armonizza in sé la doppia missione, tocca, come sempre in Dante e talora in Byron, il sommo della potenza. Or, tra noi, l'arte non poteva essere se non profetica. L'ispirazione individuale doveva sorgere con indole propria dalle aspirazioni della vita collettiva italiana [...]. Ma la vita collettiva d'Italia era incerta, indefinita, senza centro, senza unità d'ideale, senza manifestazione regolare, ordinata. [...] Senza Patria e Libertà noi potevamo avere forse profeti d'Arte, non Arte <sup>39</sup>.

Solo pochi anni, e nel 1844 Vincenzo Gioberti, ormai diviso da Mazzini a causa di insanabili divergenze emerse fin dagli anni parigini, scriverà:

Acciocché la poesia diletta [e già questo termine farebbe scattare le ire di Mazzini, per cui il fine dell'arte non è affatto il diletto], fa d'uopo che ella sia un *libero* parto dell'ingegno [e questo sarebbe per Mazzini nulla più che individualismo: come già detto, per lui l'arte non è libera, ma *rende liberi*]; il sommetterla a delle vedute estranee, il volerle arti-

<sup>37</sup> MAZZINI, *Filosofia* cit., p. 7.

<sup>38</sup> *Ivi.*, p. 107.

<sup>39</sup> MAZZINI, *Note autobiografiche* cit., p. 81.

ficiosamente dare uno scopo politico o morale, è un distruggere la sua natura, e il renderla incapace di toccare la sua destinazione. Perciò quelle composizioni che l'autore ad arte volle fare istruttive, sono quelle che riescono meno tali; poiché l'estro impedito da questo *scopo estraneo* [diventa così "estraneo" proprio quello "scopo morale" che Mazzini poneva come *conditio sine qua* non dell'arte] nega il fuoco vivificatore [...]. Nulla v'ha di più antipoetico, e perciò di più freddo ed inutile, che la moralità artificiosamente inserita in un essere poetico <sup>40</sup>.

Che l'obiettivo polemico sia l'estetica di Mazzini, l'arte impegnata della "giovane generazione", mi sembra del tutto evidente. È pur tuttavia chiaro che Gioberti partecipa del medesimo clima etico, sente la crescente temperatura emozionale collettiva, e condivide (vorrei quasi dire "per forza") la necessità di arte militante, che dopo Mazzini sembra ormai inevitabile.

Tornando al confronto fra Lichtenthal e Mazzini, le due posizioni che essi rappresentano negli anni Trenta divergono anche su un altro dei temi classici della riflessione estetica, quello della gerarchia delle arti. Lichtenthal, secondo la tradizione settecentesca, antepone la poesia alla musica, la cui espressione agisce «in modo più oscuro»; per Mazzini al contrario:

L'Arte [...] si nutre di *linfa sociale* [...]. La Pittura [...] più limitata nella scelta dei suoi materiali, più particolarizzata, più definita, [...] resta, bisogna dirlo, nella scala dell'Arte, al disotto della Poesia, come questa è al disotto della Musica. Più imprigionata nella forma, non sale mai tanto alto quanto le due sorelle maggiori, nel suo slancio verso l'infinito <sup>41</sup>.

Su questo principio, Mazzini può assegnare al musicista (e sottolineo al musicista, non al librettista) la funzione di guida alla "morale rigenerazione" della società, della nazione come della intera umanità. È una posizione realmente isolata e centrifuga nella episteme classicista italiana; credo che non ci siano altri intellet-

<sup>40</sup> VINCENZO GIOBERTI, *Del primato morale e civile degli italiani*, Bruxelles, Meline, Cans & C., 1843, cap. VII, parte II cit. e commentata da GIOVANNI ORIOLI, *Teorici e critici romantici*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1969, pp. 461-512: 493-4.

<sup>41</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Pittura moderna italiana* [1840], in *Scritti editi ed inediti* (Edizione nazionale), XXI («Letteratura IV»), Imola, Galeati, 1915, pp. 245-332: 250.

tuali, filosofi né teorici della musica italiani, che a quest'altezza cronologica abbiano focalizzato con tanta energia l'idea della supremazia della musica sulle altre arti per i motivi etici o pratici. Ciò significa che la musica, con le sue strutture interne, con la sua sintassi rinnovata, con le nuove strutture del tempo nel melodramma donizettiano, viene sentita da Mazzini come essenziale testimone della mentalità della nuova generazione, come strumento che può agire più incisivamente di ogni altro medium come strumento suscitatore di emozionalità preconsua, mai prima così esaltata e ricettiva quanto nei giovani attratti dal sistema emotivo-messianico di Mazzini.

## II.

### *Dal pensiero all'azione musicale: Donizetti anni Trenta*

È ora di aprire le partiture di Donizetti. Esistono evidenti analogie nella concezione e nella organizzazione del tempo tanto nel melodramma quanto nella vita reale di questa generazione. In entrambe l'attimo può cambiare l'intero scenario e poi nulla sarà più come prima: è la nuova concezione del tempo non lineare, frammentato da eventi immediati e dirompendi (rivoluzioni, colpi di scena, *spots of time*), disgregato in lunghe stasi e fiammeggianti accelerazioni, in rarefazioni e condensazioni del tempo vissuto.

Donizetti, fra i compositori attivi in questi anni Trenta, è quello che più profondamente condivide gli aspetti "categoriali" di questa "giovane" mentalità; ciò non significa che egli abbia deliberatamente accolto e realizzato le sollecitazioni di Mazzini, Gustavo Modena, Tommaseo, o di una parte politica precisa; la storia delle mentalità tiene conto, come già ricordato, di quel "non-cosciente collettivo", trascendendo le intenzioni del singolo. Il fatto che Mazzini in questo momento senta necessari i tempi brevi, le accelerazioni dell'azione rivoluzionaria, l'"agire giovanilmente", e che molti personaggi e molte situazioni musico-drammatiche del teatro di Donizetti sviluppino la medesima aspirazione al "fare svelto" e la medesima istintività irriflessa nei comportamenti, non deve essere necessariamente qualcosa di voluto, non deve essere una contiguità confessata fra i due; non occorre che venga presentato un documento, una lettera, una testimonianza scritta che

testimoni questo legame biunivoco. La storia delle mentalità non si fa negli archivi (o non solo), ma si coglie nelle forme di espressione, nei comportamenti e nelle qualità formali del linguaggio e delle altre forme di espressione. Qui gli scritti politici di Mazzini e i melodrammi di Donizetti evidentemente non nascono insieme e non hanno intenzioni dichiaratamente convergenti; eppure la concezione del tempo che essi mostrano nei loro rispettivi e indipendenti campi d'attività ha significative analogie, che chiariscono la mentalità comune.

Non ripeterò certo i tropi o figure, che Ginsborg e Banti hanno studiato, costitutivi del discorso patriottico risorgimentale<sup>42</sup>. Indiscutibilmente quelle figure sono centrali per la storia, ma non sono sufficienti a spiegare la diffusione del melodramma come veicolo della mentalità della "giovane generazione". Certo le figure e i tropi dell'*esule*, del *prigioniero*, della *donna abbandonata* (madre o fidanzata), del *martire*, del *sacrificio* ecc.<sup>43</sup> sono assai comuni e significativi: esuli sono Ferdinando del *Faliero*, la famiglia Potoski degli *Esiliati in Siberia*, *L'esule di Roma* e i protagonisti di altri titoli non solo donizettiani che seguono la voga aperta dall'*Esule* di Pietro Giannone, dalle *Fantasie* di Berchet, dal *best-seller* di quegli anni, *Le mie prigioni* di Pellico (prigioniero ed esule sono due proiezioni evidentemente affini), da alcuni dipinti di Hayez come *I profughi di Praga* o *Il ritratto del conte Arese*, per finire con testi più brevi come *Prigioniero di Josephstadt*, poesia di Aleardo Aleardi posta in musica da Antonio Bazzini.

<sup>42</sup> Cercare le testimonianze dello spirito risorgimentale nelle parole del libretto, per poi alludere all'effetto incendiario ad esse conferito dalla musica, fermandosi quindi a un generico quanto esteriore e insufficiente aspetto formale, è quanto spesso viene fatto quando si affronta questo argomento. Ma è proprio su sintagmi e immagini genericamente 'risorgimentali' che si sono finora indirizzati anche gli storici della musica che hanno trattato quest'argomento, da RAFFAELLO MONTEROSSO, *La musica nel Risorgimento (nel 150° anniversario dell'Unità d'Italia, 1861-2011)*, a cura di M.A. BARTOLI BACHERINI, Firenze, LoGisma, 2011 (I ediz. 1948), a DANIELA GOLDIN FOLENA (*Alla ricerca di un'identità nazionale: traduzioni e teatro italiano tra Schlegel e Rusconi, in Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma 7-9 novembre 1996, a cura di SILVIA TATTI, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 193-235). Non si capirebbe allora perché i mazziniani si avvicinano a Donizetti e non agli altri come Pacini o Mercadante, nei cui libretti non sarebbe difficile trovare le stesse parole. Evidentemente gli elementi di contiguità devono essere cercati anche su altri livelli dell'espressione artistica, quei livelli 'categoriali' di cui faccio cenno.

<sup>43</sup> Alcune di queste sono le "figure" indicate da Alberto Mario Banti (*La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000 e 2006), il quale tuttavia si muove su un piano solo parzialmente analogo a quello che qui propongo, il piano delle mentalità, del "non-cosciente collettivo".

Ma al di là e più in profondità di questi tropi oggettivabili in un esplicito contenuto referenziale, l'analogia va cercata al livello delle strutture del pensiero, di quel già ricordato "non-cosciente collettivo" di Ariès; parlo appunto di ciò che ho sopra indicato come "nuclearizzazione del tempo" in attimi risolutivi, che abbiamo visto essere la principale caratteristica della "giovane generazione", tanto di Mazzini quanto di Donizetti.

Gli storici hanno recentemente focalizzato proprio questa diversa categoria del pensiero; così scrive per esempio Paul Ginsborg, il quale parla in termini generali senza alcun riferimento al melodramma, ma proprio per questo è per noi ancor più utile:

Regnava una particolare visione del tempo, che non era costante o lineare, bensì necessariamente rispondente alle improvvise accelerazioni o intensificazioni imposte dagli individui romantici [...] un fenomeno che portava a impregnare determinati momenti di tempo di straordinario significato. In altre, più estreme versioni, [quei momenti] acquisivano un significato che andava ben oltre la durata temporale.

All'intensità di quei momenti seguiva ineluttabilmente il "tempo di ripiego". La memoria e il rimpianto riempivano i giorni, i mesi, persino gli anni dei romantici [ovvia quindi la infrazione dell'unità di tempo, esigenza già dei primi romantici italiani del *Conciliatore*]. Era questo il tempo lungo dei romantici, il prezzo da pagare per l'eccezionalità degli "spots of time", un tempo che sembrava infinito, mal tollerato sotto "le soleil noir de la mélancolie" [Nerval] <sup>44</sup>.

Non occorrono finezze ermeneutiche per stabilire la contiguità fra quegli *spots of time* e il nuovo strumento drammaturgico del *coup de théâtre*. Questa concezione del tempo della nuova mentalità emerge con esattezza sorprendente ponendo a confronto le strategie politiche e rivoluzionarie di Filippo Buonarroti e quelle insurrezionali di Mazzini. Il primo, veterano della cospirazione italiana, che aveva preso parte alla grande rivoluzione francese dell'89 e aveva portato avanti il giacobinismo robespierriano, poi esule attraverso l'Europa e di nuovo a Parigi nel fatidico 1830, intende la rivoluzione come processo progressivo, lento e pianificato in base a principi indiscutibili; secondo Buonarroti la rivoluzione italiana avrebbe dovuto avviarsi solo dopo aver chiaramente individuato tutti i futuri svilup-

<sup>44</sup> GINSBORG, *Romanticismo e Risorgimento* cit., pp. 9-10.

pi sociali e politici, dopo aver progettato in anticipo la ricostruzione dei sistemi di governo, la dittatura popolare e l'intera riforma sociale (in modo comunque legato e consequenziale). Mazzini, il "giovane" Mazzini più dinamico, emotivo, impaziente e per questo più impulsivo, avrebbe voluto invece accendere subito le fiamme insurrezionali, anche senza una dettagliata strategia per gli sviluppi successivi. La "giovane generazione" trova confacente l'idea della "insurrezione per bande", focolai che devono scoppiare con fulminante rapidità, quasi gettando l'entusiasmo al di là della pianificazione di lungo termine <sup>45</sup>. Quest'idea si afferma dal 1831; penso alla prima fase della Giovine Italia fino alla "tempesta del dubbio", ma penso anche al fortunato libro di Carlo Bianco di Saint-Jorioz sulla guerra per bande <sup>46</sup>, che certo non trovava Buonarroti consenziente <sup>47</sup>. Già Galante Garrone indicava fra Buonarroti e Mazzini questa radicale differenza: «non più *Bons Cousins* né diplomati; ma segrete milizie pronte ad insorgere a un cenno dato» <sup>48</sup>. Ed è precisamente questa mentalità che lascia segni inequivocabili anche in altre arti. Se la pittura tarda un poco a tematizzare questa impulsività irriflessa, non prima dei quadri propagandistici intorno al 1848 <sup>49</sup>, certo la prosa reagisce più rapidamente.

<sup>45</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Della guerra d'insurrezione conveniente all'Italia*, in Edizione Nazionale degli Scritti di Giuseppe Mazzini, III, «Politica» II, Imola, Galeati, 1907, pp. 197-241. Il legame di Mazzini con Buonarroti durò assai poco: il 19 aprile 1834 Mazzini pubblica l'appello *Ai patrioti svizzeri* (Edizione Nazionale, IV, pp. 25-56) in dura polemica con Buonarroti e la sua *Haute Vente Universelle* carbonara. La storiografia più recente tende sempre più a ridimensionare l'influenza di Buonarroti su Mazzini.

<sup>46</sup> CARLO BIANCO DI SAINT-JORIOZ, *Della guerra nazionale d'insurrezione per bande applicata all'Italia. Trattato dedicato ai buoni italiani da un amico del paese*, Malta, 1830 (ora in FRANCO DELLA PERUTA, *Giuseppe Mazzini e i democratici*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969).

<sup>47</sup> «[Saint-Jorioz] immaginava spietate bande di contadini scorrazzanti per le campagne, che effettuavano attacchi lampo contro le forze austriache e le bersagliavano senza sosta interrompendo le loro linee di comunicazione, logorandole e portandole alla demoralizzazione, alla disperazione e infine all'annientamento» (CHRISTOPHER DUGGAN, *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 137-138). Più o meno questo comportamento, ma spostato nel meridione durante la vicenda dei fratelli Bandiera (1844), viene portato in scena nel dramma in cinque atti *Antonello capobrigante calabrese* (1864) di Vincenzo Padula (ora in *Teatro e Risorgimento*, a cura di FEDERICO DOGLIO, Rocca San Casciano, Cappelli, 1961, pp. 193-300).

<sup>48</sup> GALANTE GARRONE, *Filippo Buonarroti* cit., p. 276.

<sup>49</sup> I quadri che tematizzano la fiammata quarantottesca sono troppi per darne qui conto; ma una rarità a mio avviso di grande significato è un Anonimo (ipoteticamente attribuito a Baldassare Verazzi nella scheda di Silvia Regonelli), *Scena delle Cinque Giornate di Milano*, (1848-1849 ca.), recentemente esposto e pubblicato (1861. *I pittori del Risorgimento*, a cura di FERNANDO MAZZOCCA e CARLO SISI, Milano, Skira, 2010, pp. 106-107): la tela ritrae un volontario durante la fuga in massa degli insorti al rientro dell'esercito austriaco a Milano, trattenuto dalla giovane moglie con il figlio piangente, quasi una nuova Lucrezia Contarini, ma ora alla dura legge del Senato è sostituita la fede nella causa risorgimentale, al valore negativo della vendetta è sostituita la nuova temperatura morale del patriottismo.

Giuseppe Revere nel suo dramma quasi di propaganda mazziniana *Lorenzino de' Medici* (1839) fa dire al "giovane" Bernardino Corsini (uno dei più accesi esponenti degli "arrabbiati" antimedicei, ancora giovani radicali esasperati dal potere oppressivo)<sup>50</sup>:

Or bene, noi puniremo [il tiranno Alessandro de' Medici]. Incominciamo ad operare, e Iddio verrà in nostro aiuto; l'amore nel petto e il pugnale in mano fa l'uomo invincibile; vendicheremo Luisa Strozzi, Dante da Castiglione, gli oltraggiati, tutti.

Parole che potremmo benissimo immaginare sulle bocche dei giovani del 1831, dei volontari di Savoia nel 1834 o dei sette compagni che furono fucilati a Cosenza con i fratelli Bandiera.

È precisamente questo spirito quasi avventuriero, carico di una emozionalità esaltata e bisognosa di sfogarsi anche in gesti violenti, non imbrigliati nei "tempi lenti" della riflessione, che divide i *Giovani Italiani* mazziniani dai *Veri Italiani* giacobini di Buonarroti, o dai neoguelfi che pianificano una graduale estensione di un potere forte già esistente, o dai federalisti come dagli altri gradualisti monarchici. E proprio questo spirito che vive nella immediatezza, nel bisogno di dare sfogo immediato alle passioni traducendole in azioni dirompenti, non poteva che trovare nel melodramma la sua raffigurazione più eloquente e connaturale. In fondo, non dovrebbe stupire molto che Mazzini si attendesse dal melodramma, ancor più che dalle lettere, quel risultato di "arte educatrice", quello "scopo sociale". Stupisce semmai che la storiografia musicale abbia così raramente messo a fuoco la mentalità comune che sta dietro quel decennio, il decennio della Giovine Italia, del primo successo di Donizetti e delle profonde modificazioni drammaturgiche del melodramma, sia da parte dello stesso Donizetti sia la ormai proclamata "riforma" di Mercadante.

La nuova e diversa concezione del tempo descritta da Ginsborg trova esplicite testimonianze nella letteratura e nel teatro di parola. Tre esempi: il *best seller* di Silvio Pellico (1832), il dramma *Il conte Ugolino* di Carlo Marengo (1835) e uno dei drammi storici a sfondo sociale di maggiore diffusione nei decenni centrali dell'Ottocento, *Il fornaretto di Venezia* di Francesco Dall'Ongaro (1846). Nelle *Mie prigioni* si trova al massimo grado la descrizione del tem-

<sup>50</sup> Questo personaggio di Revere ha qualcosa, e forse più che qualcosa, del futuro Manrico verdiano.

po lungo dell'attesa, improvvisamente "nuclearizzato" in momenti, incontri, figure, percezioni, che scandiscono estese sequenze e capovolgono le situazioni: il processo, il trasferimento a Venezia, l'incontro con Maroncelli, il trasferimento allo Spielberg, momenti di grande intensità, annegati in tempi di riflusso lunghissimi, estenuanti, poi di nuovo improvvisamente troncati da nuovi eventi. Lo stesso vale per la narrativa storica di Guerrazzi, D'Azeglio, Grossi, che a prolungate descrizioni e ampie digressioni alternano momenti che quasi diremmo "in presa diretta" cinematografica.

La repentina alternanza di tempi lunghi-azione si ritrova anche nel *Fornaretto*, per esempio nella conclusione del Primo Atto e nelle due scene finali del Secondo: qui dopo il lungo dialogo fra Marco (il fornaio accusato ingiustamente di omicidio) e il patrizio Lorenzo, membro dei Dieci, con improvvisa illuminazione noi e Marco comprendiamo che proprio Lorenzo è l'assassino. Inoltre *Il fornaretto* è in prosa, diversamente dalla prassi fin allora consueta dell'endecasillabo; la prosa inevitabilmente è più serrata, imposta un tempo più rapido che la poesia. Ma la scena principale è l'esecuzione, in tiscopia: l'evento viene scandito dalla voce fuori campo dell'annunziatore di piazza mentre i personaggi in scena seguono la catastrofe esprimendo le loro reazioni in forma di pantomima muta. Così facendo Dall'Ongaro ottiene un'estrema aderenza del tempo rappresentato al tempo della rappresentazione, con una portentosa accelerazione del tempo teatrale.

Anche il dramma *Il conte Ugolino* di Carlo Marengo (sebbene ancora in endecasillabi) sfrutta la medesima alternanza di tempi lenti e concentrazioni di attimi; l'esempio di maggior effetto è nel quinto atto, dove il conte con i figli Gaddo e Ugucione e i nipoti Anselmuccio e Nino languiscono per l'intera durata nella Torre dei Gualandi di notte, fino alla loro estinzione; ma dopo questa lenta estensione del tempo drammatico, la scena finale è brevissima, senza parole, pura pantomima: sul ponte della torre appare una guardia, rabbrivisce e getta la chiave della prigione nell'Arno: cala la tela. La prima scena si estende per quindici pagine a stampa (227-242, nella prima edizione pubblicata, Torino, Chirio e Mina, 1835), con una quantità di didascalie del tutto inusuale per l'epoca, che portano la sua messinscena a una durata di almeno mezz'ora; la scena ultima non dura invece più di 10-15 secondi, con effetto di suscitare quel brivido catartico che solo il colpo di scena può provocare, in una generazione naturalmente predisposta a questa nucle-

arizzazione altamente emozionale del tempo percepito. Qualcosa di simile si trova nel finale secondo della *Maria di Rudenz* (1837) di Donizetti (il finale centrale, solitamente poggiato su tempi lunghi, che fermano l'azione, come nei concertati di stupore seguiti dalle vorticose strette del dramma rossiniano, dove l'azione raccontabile, il tempo della narrazione, risulta ugualmente sospeso): qui Corrado pugna Maria durante la cabaletta, ma negli ultimi secondi Maria, in dialogo con il coro e Rambaldo, si autoaccusa con una breve frase estranea alla struttura della cabaletta, quasi una micro-scena autonoma, che costituisce la vera e propria conclusione dell'atto sia dal punto di vista del *plot* che da quello della sintassi musicale. Ma il caso di massima concentrazione nei finali drammatici di Donizetti è quello della *Maria di Rohan*: nella versione originale il compositore aveva pensato a una cabaletta formale, ma subito dopo le prime esecuzioni a Vienna opta per la brevissima frase del marito che si presume tradito, il baritono Chevreuse, alla moglie Maria («La vita coll'infamia/ a te, donna infedel!»); e nell'ultima revisione dell'autunno 1844, per Napoli, Donizetti elimina anche questa frase, per introdurre una fulminante scena muta in pantomima, ottenendo una completa identità di tempo rappresentato e tempo della rappresentazione<sup>51</sup>.

D'altronde, l'idea di terminare un atto ricco di peripezie con una breve scena muta in forma di pantomima si trova già nell'archetipo del teatro d'azione romantico, il *mélodrame* di Guilbert de Pixérécourt: il secondo atto del suo celebre *La fille de l'exilé, ou Huits mois en deux heures* (Parigi, Théâtre de la Gaité, 1818), da cui Donizetti trae con la mediazione di Marchionni la sua omonima opera, termina infatti con la grande scena della tempesta. Questa scena (dodicesima) si chiude con la pantomima di Elisabetta che scompare sul fiume in piena galleggiando sulla bara della figlia di Ivan, mentre i villici inginocchiati pregano in silenzio: è il classico “quadro” rapidissimo (con breve intervento musicale composto da Alexandre Piccini).

<sup>51</sup> A tal proposito già Zoppelli notava: «specialmente nella sua [di *Maria di Rohan*] versione originale viennese, breve, essenziale, Donizetti evita tutto ciò che potrebbe sapere di astratto, ornamentale, concepito in funzione del piacere dell'arabesco. La poetica è molto simile a quello che sarà, di lì a poco, il radicalismo funzionale del primo Verdi: brevità, efficacia drammatica, concentrazione sulle situazioni-chiave del dramma» (LUCA ZOPPELLI, *Lottar col fato è vano*, in *Maria di Rohan*, «Quaderni della Fondazione Donizetti», 27/2011, pp. 13-24: 18).

Marengo nel 1835, Donizetti in diverse occasioni, così come il *mélo* di Pixérécourt da cui forse entrambi traggono ispirazione, offrono quindi esempi significativi di quella “nuclearizzazione del tempo”, che fra poco tornerò ad approfondire<sup>52</sup>.

Nel campo della narrativa e del teatro di parola quest'alternanza di tempi e velocità è tuttavia più tradizionale, più connaturata al genere; nel melodramma il “tempo breve” rappresenta al contrario un'acquisizione più recente, più distintiva di questo momento. Attingo quindi alcuni elementi dalla produzione donizettiana, che meglio mi sembrano esemplificare la sua appartenenza alla nuova mentalità.

### III.

#### *Le “melodie corte” in Bellini e in Donizetti*

Una prima caratteristica del tempo breve consiste in una impostazione melodica che, frequente in Donizetti, non è assente neppure nel teatro belliniano. Anche troppo si è speculato sulle “melodie lunghe” di Bellini, che in realtà sono piuttosto eccezionali e riservate per lo più a momenti di alterazione coscienziale femminile (Imogene, Amina, Elvira); ma altrettanto significative (e altrettanto eccezionali) sono in Bellini le “melodie corte” e asimmetriche, melodie che nello spazio di pochi secondi, senza alcuna periodicità e senza quadrature formali, aprono prospettive profonde sui personaggi che ne sono portatori, come un improvviso e incontrollato sprofondare nella malinconia, nel disorientamento, nello scoramento profondo; insomma gettano repentinamente il personaggio in una dimensione psicologica impreveduta. Un esempio è la breve melodia declamata di Romeo nei *Capuleti e Montecchi*, atto secondo, scena sesta:

ROMEO

Deserto è il loco. – Di Lorenzo in traccia  
Irne poss'io. – Crudel Lorenzo! Anch'esso  
M'oblia nella sventura, e congiurato  
Col mio destin tiranno,  
Mi abbandona a me solo in tanto affanno.

<sup>52</sup> La conclusione di una lunga sequenza dialogica con una breve scena pantomimica muta è piuttosto frequente nel *mélodrame di boulevard* sin dall'inizio dell'Ottocento. Per esempio PIXÉRÉCOURT, *Tékéli*, atto III, sc. X; Id., *Les Maures des Espagne*, atto III, sc. XIV.

## Es. 1

VINCENZO BELLINI, *I Capuleti e i Montecchi*, Atto II, sc. v, edizione critica a cura di CLAUDIO TOSCANI, Milano, Ricordi, 2003, pp. 404-405 (riduzione c/pf, pp. 200-201).

Romeo

Andante

Ravvivando un poco in tempo

leggero

ppp [archi]

1<sup>a</sup> [clarineti]

An - ch'è - so m'ò - bli - a nel - la sven - tu - ra, e con - giu - ra - to col mio de - stin - ti - ran - no, col mio de - stin - ti - ran - no, m'ab - ban - do - na a me so - lo in tan - to af - fan - no.

È un fulminante ritratto del dubbio, che penetra nell'animo di Romeo, e Bellini lo realizza quasi in prosa musicale (la mobilità agogica, in questo caso, diviene elemento sostanziale, direi addirittura "significante", e non semplice ornamento espressivo): la versificazione è completamente stravolta, gli endecasillabi sono declamati e divisi esclusivamente in base al contenuto, quasi sempre spezzati in elementi non simmetrici, come non simmetriche risultano le partizioni fraseologiche della musica: al primo elemento di 3 bb. («an-ch'esso m'oblia nella sventura»), seguono una semifrase di 2+1 bb. («e congiurato col mio destin tiranno, col mio destin tiranno») e una ulteriore semifrase cadenzante ancora di 3 bb. («m'abbandona a me solo in tanto affanno»). In sintesi tre semifrasi (contrariamente alla consueta simmetria binaria) di cui la centrale è difettiva di una misura, che Bellini colma con l'unica ripetizione di parole. E questa incertezza della declamazione, simbolo e sintomo del dubbio che coglie Romeo, si manifesta anche nelle due cadenze dell'esempio (b. 3 e b. 9), dove il canto raggiunge la nota conclusiva mentre l'accompagnamento armonico viene sospeso nel silenzio, nel dubbio appunto.

Quanto le "melodie lunghe" sono collocate per lo più nel cantabile, altrettanto queste "melodie corte" sono collocate in pun-

ti nodali dei tempi di mezzo, con funzione di spostare la nostra attenzione su aspetti del personaggio fin'allora inespresi.

Altro esempio altrettanto significativo si trova nell'aria finale di Elisabetta nel terzo atto di *Roberto Devereux* di Donizetti.

## Es. 2

GAETANO DONIZETTI, *Roberto Devereux*, Atto III, sc. ultima, riduzione c/pf, Milano, Ricordi, n.e. 42047, p. 142/1-3.

Eli.

Larghetto

(s'avvicina a Sara, convulsa di rabbia e d'affanno)

Tu per - ver - sa, tu per - ver - sa, tu sol - tan - to Lo spin - ge - sti, lo spin - ges - ti nel - fa - vel - lo! On - de mai tar - dar co - tun - to a re - car - mi que - sta - nel - lo?

Come il precedente estratto, è una melodia vocale, non la assai più comune melodia strumentale delle sezioni di parlante. E come quella di Romeo, anche questa è asimmetrica e costruita per frasi di lunghezza progressivamente calante ( $4+4+3+2\frac{1}{2}$ ); e come quella belliniana, anche questa scopre in pochi secondi un aspetto della psicologia della regina, una debolezza, che prima non era emersa nel suo carattere.

Altri casi esemplari di "melodia corta" che svela d'improvviso un aspetto del carattere del personaggio o della situazione si incontrano nel *Marin Faliero*; qui esemplifico il breve passo melodico che apre l'ultima aria di Israele Bertucci, e rimando la trattazione del caso più significativo (il duetto finale) a uno specifico paragrafo successivo. La scena del processo si apre dunque con un consueto tempo d'attacco del baritono, ma contrariamente al solito la scena si avvia non su un recitativo, un declamato o un parlante, ma su una vera e propria melodia; essa solo apparentemente sembra

una simmetrica melodia da sezione lirica. A uno sguardo attento si rivela uno dei casi del tempo rapido che qui sto esemplificando, tempo concentrato in cui al carattere tuttavia fiero e rassegnato del personaggio Donizetti assegna un ritmo sì baldanzoso, ma al tempo stesso non vigoroso ed anzi incerto e asimmetrico:

## Es. 3

GAETANO DONIZETTI, *Marin Faliero*; Bertucci: «Odo il suon di chi sprezza i perigli» (con segni della asimmetria nella seconda frase), p. 177-178.

Israele  
O - do il suon di chi sprezz - za, i pe - ri - gli, vi - va, i pro - di miei li - be - ri fi - gli, vi - va, i

1. pro - di miei li - be - ri fi - gli gra - zia, al nu - me che pre - mia, il va - lor, Ab - bat - tu - te le

1. fron - ti, pro - stra - ti stan - eo, al suo - lo gli, i - ni - qui g'fin - gra - ti: vi - va, i pro - di miei li - be - ri fi - gli ah lo - de - al

1. Di - o de' rei pu - ni - to - re, lo - de - al Di - o, lo - de - al Di - o de' rei pu - ni - tor'

Anzitutto, se l'esecuzione non indugia troppo fra il precedente e questo numero, la melodia di Israele risulta non tanto o non solo come un inizio formale del classico "tempo di attacco", ma piuttosto come una diretta e immediata reazione performativa al precedente intreccio-confronto fra il coro di condannati e il coro dei giudici. In secondo luogo la melodia mostra in inizio l'aspetto di una perfetta struttura simmetrica, come fosse un vero cantabile, ma al terzo distico tutto va in pezzi: l'oscillazione fra dominante principale e sesta eccedente sostiene un'improvvisa interruzione della melodia formale. Ma subito, dopo sole quattro misure, la simmetria "da cantabile" sembra riprendere; e tuttavia anche questa ripresa si infrange su una incertezza metrica (alla ripetizione dell'emistichio «lode a Dio»). È un bel caso di "melodia corta", che immediatamente, repentinamente illumina sulla situazione psicologico-emotiva del personaggio: l'estratto melodico mostra infatti la fermezza del proposito di Israele grazie al ricupero dell'equilibrio dopo la visione del terzo emistichio, ma non ne nasconde l'umanissimo turbamento davanti alla morte. E questo solo con difficoltà, o almeno con altri mezzi meno immediati e rapidi, potrebbe essere realizzato in un parlante o in un cantabile formale.

Gli ultimi esempi sono tratti da *Pia de' Tolomei*: la scena della morte di Ghino avviene all'interno dell'aria di Nello, nel suo tempo di mezzo. Ashbrook parla, in relazione al punto preciso che qui esemplifico, di «tremenda immediatezza»<sup>53</sup> e colgo le sue parole come una preterintenzionale conferma che questo elemento della "melodia corta" può essere considerato un tratto essenziale della "mentalità" giovanile, del tempo rapido, della immediatezza intesa sia come nuclearizzazione in attimi (tutto accade "immediatamente"), sia come atto irriflesso (non meditato, "non mediato" da riflessione). Ghino muore su un segmento melodico più volte ripetuto e inframmezzato da interruzioni, più o meno come nel precedente estratto del *Faliero* (ma qui l'impianto è più complesso): il segmento melodico ricorrente si riduce a un salto di settima ascendente (Si<sup>b2</sup> - La<sup>b3</sup>) e una ridiscesa di nona minore (La<sup>b3</sup> -

<sup>53</sup> WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, Torino, Edt, 1986 (ediz. or. 1982), p. 166. Il termine immediatezza inteso sia nel senso etimologico (non mediato da riflessione o da distanziamento oggettivante), sia nel senso della nuova concezione del tempo accelerato ricorre più d'una volta nel vocabolario di Ashbrook: nel celeberrimo duetto delle regine nel finale secondo di *Maria Stuarda* «Donizetti rinuncia al tradizionale *ensemble*, cercando invece di conferire a questo momento culminante qualcosa dell'immediatezza propria del teatro di prosa» (ivi, p. 62).



Sol<sup>2</sup>); la rivelazione del tradimento (il presunto amante era in realtà il fratello) ferma la declamazione su note ripetute, come Israele, e modula alla relativa minore (Do); il rapidissimo avvicinarsi della morte interrompe nuovamente la melodia simmetrica sia nella declamazione spezzata, sia per il repentino salto a Mib minore:

Es. 4

Gaetano Donizetti, *Pia de' Tolomei*, morte di Ghino (part. aut. C. 228v = file p. 182 segg.)

The image shows three systems of musical notation for the death of Ghino. Each system consists of a vocal line (soprano or tenor) and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The first system is for Ghino, the second for Pia, and the third for Ghino again. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Ghino  
mi trag - ge a te be - ne - fi - ca, ce - le - ste, ce - le - ste ma - no. La

G.  
Pi - a non è col - pe - vo - le, ah no no non è col - pe - vo - le.

G.  
Fui di - spregia - to e per - der - la en - troll mio cor giu - ra - i.

Ho scelto questo estratto per la sua qualità drammatica, per l'efficacia, e soprattutto per la rapidità, a testimone esemplare della sensibilità per quegli *spots of time* di cui ho tanto parlato in precedenza. Ma *Pia* contiene un altro celebre esempio di "melodia corta" che ha già attirato molti commenti da parte degli storici: il recitativo introduttivo della prima aria di Ghino, alle parole «Ah Pia mendace», che com'è arcinoto contengono una anticipazione della "melodia corta" più celebre del repertorio: «Amami, Alfredo dalla *Traviata*».

E ciò basta per chiudere con nulla più di un accenno al fatto che Verdi porterà l'impiego delle melodie corte a effetti addirittura sconvolgenti non solo nella *Traviata*, ma anche nel *Rigoletto* o nel *Ballo in maschera*, citando a caso.

IV.

La "parola scenica" prima di Verdi

Una seconda raffigurazione dei tempi rapidi della giovane mentalità corrisponde a ciò che Verdi chiamerà "parola scenica". L'argomento è stato molto studiato in riferimento a Verdi. Cosa sia e che significhi questo elemento è chiaro a tutti; ma perché emerge solo ora, con Verdi e con Donizetti poco prima di lui; che significato ha questo elemento nella storia della mentalità, perché non è altrettanto centrale in Rossini e in Bellini? Non occorrono esempi verdiani, celeberrimi, né forse occorrerebbero a proposito di Donizetti; certo è che in opere programmatiche come *L'assedio di Calais* è difficile non notare sintagmi come «Io perdono» con cui il re inglese Edoardo avvia la soluzione del lieto fine (atto III, scena VII), quel perdono che diviene tema centrale nel teatro di Donizetti, sulla scorta del perdono manzoniano (tornerò su questo argomento). E ugualmente saltano fuori dalla pagina sintagmi di evidente emozionalità patriottica come «morte in campo» (atto I, sc. VII, conclusione) o «Tutto m'infiamma, o patria/ del tuo possente amor» (atto II, sc. IV) e «Il mio sangue, o patria, a te» (finale secondo).

E ancora nel *Devereux*, nell'aria di Nottingham nel Secondo Atto, emerge una parola scenica inusualmente collocata nel cantabile, dove Donizetti costruisce la linea secondo una formula piuttosto tradizionale (una varietà della *barform*), ma pensata organicamente per far emergere la parola «amistà» nel registro più sonoro della voce baritonale; quella «amistà» che, tradita, spingerà Nottingham alla vendetta generando la catastrofe finale.

Che la concentrazione su singole parole, sintagmi o frasi scolpite fosse ricercata dalla sensibilità di Donizetti, che fosse necessaria alla sua drammaturgia, viene implicitamente confermato dalla preferenza accordata ai libretti di Cammarano; già Ashbrook notava infatti le «parole chiave» disseminate nel *Poliuto*<sup>54</sup> e affer-

<sup>54</sup>Ivi, p. 184.

mava con lapidaria sicurezza: «[Cammarano] anticipa quello che Verdi più tardi definì la *parola scenica*»<sup>55</sup>.

V.  
*Il parlante*

Questo strumento drammaturgico non è certo nuovo, non certo un'invenzione di Donizetti o della "giovane generazione". Tuttavia esso diviene lo strumento privilegiato per la comunicazione di contenuti morali o politici, perché associa la rapidità, l'emozionalità, senza diminuire la referenzialità della parola declamata. Non è quindi da stupirsi se Mazzini indica proprio in esso lo strumento più atto a realizzare la sua idea di nuovo melodramma (lui lo chiama, alla vecchia maniera, «recitativo obbligato», ma dalla descrizione che ne dà pare evidente che intende il *parlante*):

perché il recitativo obbligato, un tempo parte principale dell'opera, a' giorni nostri sì raro, forse perché più difficile a' cantanti ch'altri non pensa, non assumerebbe nelle composizioni future maggior importanza, e tutta quella efficacia di cui è capace? Perché un modo di sviluppo musicale suscettibile [...] de' più alti effetti drammatici ottenuti fin qui, – un modo che può trarre a suo talento chi ascolta per gradazioni infinite, ignote all'arie, fino agli ultimi termini d'un affetto; che può svolgere i menomi, i più impercettibili moti del cuor, e svelarne, non rapirne, il segreto; che snuda, non l'elemento predominante, ma tutti a uno a uno gli elementi della passione – un modo che anatomizza la lotta quando l'arie non possono, senza gravi difficoltà, darne che le risultanze, e che, non distraendo così come nell'arie l'attenzione della musica al meccanismo dell'esecuzione, lascia tutto intero alla prima il suo dominio sull'anima – avrebbe a rimanersi sempre relegato in un angolo del dramma, anziché allargarsi perfezionato a spese delle sovente insulse cavatine e degl'inevitabili da capo?<sup>56</sup>

Uno degli esempi indicati da Mazzini è il duetto della congiura del *Faliero*, costruito su incalzanti *avances* di Israele Bertucci, che porta sempre nuovi argomenti a favore della congiura, fino a convincere il Doge a passare dalla sua parte. Di qui inizia il modello che porterà Verdi ai grandi duetti, a partire da Abigaille-Nabucco e Lucrezia-Doge Foscari, al grande confronto dell'Atto II della

<sup>55</sup> Ivi, p. 345.

<sup>56</sup> MAZZINI, *Filosofia* cit., p. 34.

*Traviata*, fino a Amelia-Simone nel *Boccanegra* o Leonora-Padre Guardiano nella *Forza del destino*.

VI.  
*Intreccio di motivi come concentrazione del tempo psicologico*

Altro strumento attraverso cui il nuovo linguaggio melodrammatico può realizzare la nuclearizzazione del tempo è il motivo ricorrente e la costruzione di sovrapposizioni contrappuntistiche di motivi diversi. Il motivo è già un elemento di concentrazione del tempo percepito, poiché permette al drammaturgo di sintetizzare in un momento una quantità di memorie stratificate, di informazioni sull'azione e sul processo psicologico dei personaggi. Ma Donizetti concentra e intreccia ancor più lo sviluppo del tempo percepito, quando realizza un intreccio di motivi ricorrenti, come accade nel finale tragico (il rogo) del *Poliuto*, dove il tema rigido e marziale dei sacerdoti schiaccia spietatamente il tema dei cristiani «Al suon dell'arpe angeliche»:

Es. 5

Gaetano Donizetti, *Poliuto*; sovrapposizione di temi nel Finale.

The image shows a musical score for the finale of Donizetti's *Poliuto*. It consists of several staves: Paolina (Soprano), Poliuto (Tenor), Callistene (Bass), Tenori (Tenors), CORO (Chorus), Bassi (Basses), and a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The score is marked 'con forza' and features complex rhythmic patterns and overlapping themes.

Di qui parte il Verdi del finale di *Battaglia di Legnano* e, ovviamente, del Finale Secondo di *Aida*. In tutti questi casi ogni tema ha acquisito attraverso l'opera una identità e una referenzialità suf-

ficientemente chiare all'ascoltatore, per cui la nuclearizzazione del tempo diviene, da elemento formale, uno strumento di chiarificazione significativa, contenutistica.

“L'intreccio di temi, presto, esula dal campo del melodramma e diviene una specie di luogo comune, a partire dalle tre sinfonie di Jacopo Foroni, in particolare la prima in Do minore (1850), e poi fino a Bottesini, Bazzini (soprattutto nella sinfonia *Re Lear*) e oltre<sup>57</sup>. Il fatto che lo strumento sintattico della sovrapposizione di temi sia impiegato tanto nel melodramma quanto nel sinfonismo conferma che si tratta di una categoria psicologica della nuova mentalità, una concentrazione del tempo che viene percepito in modo più concentrato, nuclearizzato, “riempito” di azione e di pensiero, come di musica. Anche questo elemento puramente sintattico-compositivo, quindi, nella storia delle mentalità non può essere ridotto a pura tecnica astrattamente intesa, né a elemento drammaturgico, così come la prassi insurrezionale o la nuova azione sociale non sono considerate in astratto, ma come affioramenti di un nuovo stato mentale. Evidentemente tutte queste componenti possono invece essere intese come complementari testimonianze dell'avvenuto mutamento nella concezione del tempo, e solo in questo senso possono essere poste sullo stesso piano.

## VII.

*Finale d'atto “a onda”*

Il finale d'atto “a onda” porta nel tempo del dramma la triplice scansione della insurrezione per bande di Saint-Jorioz già sopra ricordata: lenta attesa preparatoria, improvviso scoppio dell'azione, lento e lungo tempo di ripiego. Questo meccanismo psicologico-emotivo mi sembra quello che meglio di ogni altro trasferisce nella viva sintassi melodrammatica quell'impianto del tempo di cui ho ampiamente parlato, d'altronde rintracciabile anche nella narrativa e nel teatro coevi: grandi descrizioni o grandi monologhi vengono ‘risolti’, trovano la loro conclusione in scene assai brevi e di pura azione, in cui le esitazioni precedentemente accumulate trovano improvviso sfogo (per lo più tragico). È il modo di costruire che presiede anche alle strutture del finale “a onda”, solitamente collocato nel punto di

<sup>57</sup> Rimando al mio *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003, in particolare pp. 131-152.

maggior complessità e ampiezza della intera vicenda (spesso al suo centro). Simili finali d'atto sono un'impronta stilistica frequentissima in Donizetti, tanto che Berlioz, solitamente caustico contro di lui, definiva quelle sezioni a onda «il pezzo *del colpo di grancassa*»<sup>58</sup>.

Gli esempi paradigmatici, come noto, sono il finale di *Norma* e il cosiddetto “sestetto” della *Lucia di Lammermoor*; ma in molte delle altre opere donizettiane ricorrono esempi forse maggiormente significativi. I casi vanno dall'*Assedio di Calais*, dove Donizetti impiega una struttura “a onda doppia” nella scena della sommosa sedata da Eustachio (finale primo), prefigurazione della grande scena parallela del futuro *Simon Boccanegra* di Verdi; al finale centrale di *Poliuto* e tanti altri che sarebbe inutile qui elencare data la frequenza di questo procedimento.

## VIII.

*La “mossa” della melodia: caratterizzazione melodica concentrata nelle battute iniziali*

“Mossa della melodia” è definizione di Abramo Basevi, che indica la particolarità della melodia simmetrica, per cui la prima frase contiene come *in nuce* il senso della intera enunciazione, dal senso espressivo alla impostazione ritmica, dal carattere psicologico all'ambiente armonico. E trovo testimonianze a conferma del fatto che questa impostazione sia sintomo della mentalità mazziniana, della nuclearizzazione del tempo in minimi spazi immediatamente fissabili nella memoria, nei commenti di alcuni osservatori esterni: Robert Schumann, per esempio, accusa nella «melodia degli italiani» (e intende precisamente Donizetti) il difetto principale di «conoscerla già prima che cominci»<sup>59</sup>. Schumann, sia pur

<sup>58</sup> HECTOR BERLIOZ, *Feuilleton du Journal des Débats. Théâtre de l'Opéra – Première représentation des Martyrs, opéra en quatre actes, de MM. Scribe et Donizetti*, «Le Journal des Débats», Paris, 12 avril 1840, ora in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di ANNALISA BINI e JEREMY COMMONS, Roma-Milano, Accademia Nazionale di Santa Cecilia-Skira, 1997, pp. 811-818: 816.

<sup>59</sup> «Non si deve pensare [a proposito della melodia di Berlioz] che si tratti di melodia italiana; ma quella la si conosce già prima che cominci. [...] Le sue melodie non si possono sentire solo con l'orecchio [...], ma con tutta l'anima; solo allora acquisteranno un senso, un significato che ci appare sempre più profondo quanto più spesso saranno ripetute» (ROBERT SCHUMANN, *Una sinfonia di Berlioz* [recensione alla *Symphonie Phantastique*, 1835], in ROBERT SCHUMANN, *Gli scritti critici*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1991, vol. I, pp. 211-234: 227-228).

e contrario, conferma che il carattere e l'impostazione sintattica sono deducibili immediatamente e istintivamente dalla sola audizione del breve inciso d'apertura; così conferma come il tempo venga nuclearizzato e come l'istantanea memorizzazione della "mossa" sia ciò che determina la comprensione della situazione da parte dello spettatore.

Se il carattere della situazione è determinato dalla "mossa", la deviazione locale da questo carattere, ogni imprevedibile e improvviso scarto assume grande evidenza significativa. Per questo la percezione del tempo si concentra ancora su punti, su momenti che assumono valore espressivo: la "mossa" iniziale e le frasi che da essa deviano sono ancora esempi di quei medesimi "punti del tempo" che caratterizzano la mentalità della "giovane generazione". Non credo occorran esempi; sia sufficiente ricordare avvisi leggendari, come la cabaletta di Manrico a fine terzo atto del *Trovatore*, o deviazioni dal carattere della "mossa" piuttosto frequenti in Donizetti, come quella celeberrima cabaletta lenta che conclude la *Lucia*, con la vana scalata verso i registri acuti di Edgardo alle parole "bell'alma innamorata", che non casualmente si stampano nella memoria come "punti del tempo" isolati e risolutivi.

IX.

*Nuclearizzazione melodica nelle parti liriche; segmentazione in brevi elementi melodici*

Per esemplificare l'idea di concentrazione in *spots of time*, di "nuclearizzazione" del tempo, sono partito qui sopra dalle "melodie corte" di Bellini e Donizetti. Per chiudere torno quindi alle medesime "melodie corte" del *Marin Faliero*, come preannunciato. Il finale dell'opera, il duetto fra Elena e Marino prima della decapitazione, è senza dubbio il punto emotivamente culminante dell'opera; e al suo interno l'acme di questa forte emozionalità cade nel cantabile a due, un cantabile tutto particolare. Qui Donizetti costruisce una melodia a sezioni indipendenti, non coerenti, ma così facendo riesce ad assegnare ad ogni nuovo segmento una qualità significativa, una potenzialità concentrata, una sintesi, che testimoniano la nuova mentalità con un'efficacia che sarebbe irrealizzabile con artifici puramente formali, con un cantabile simmetrico, con una regolare cabaletta, con il tipico parlato centrale ecc.

Dal punto di vista della macroforma il numero non ha nulla di rilevante, se non la mancanza di cabaletta rapida (cosa tuttavia non così inusuale nel 1835). Se la valutazione estetica dipendesse dall'originalità dell'"uso delle convenzioni", dovremmo trarne un giudizio limitativo: all'analisi delle forme il momento appare poco interessante e convenzionale. E infatti più o meno questo è il giudizio di Friedrich Lippmann:

Un'ispirazione popolare più schietta [di quella di Bellini] 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 <sup>60</sup>.

E Lippmann riporta quindi 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 mei dì»). A parte il fatto che anche Bellini ha melodie di una simmetria e di una semplicità altrettanto evidente, 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 farraginoso armamentario semiologico chiamava un segno fatico). 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 (secondo il dogma formalista che la musicologia dei decenni passati ha assolutizzato). La melodia, che Lippmann considerava "semplice", si evolve in modo del tutto inaspettato e certo non affatto "semplice": la moglie Elena chiede perdono, quel perdono che Manzoni aveva già poderosamente posto al centro della sua religiosità laica, dal finale del *Carmagnola* al romanzo. E Donizetti per quell'implorazione del perdono, subito accordato dal marito prossimo alla decapitazione, riserva una perla melodica fra le sue migliori, tanto che addirittura Robert Schumann ne offrirà una citazione letterale e niente affatto nascosta nel suo *Carnaval* op. 9:

<sup>60</sup> FRIEDRICH 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.

## Es. 6

## ESEMPI COMPARATI

## 6a)

GAETANO DONIZETTI, *Marin Faliero*, atto III, scena ultima

Elena  
 al - la spo - sa de - lin - quen - te al - la rea che si pen - ti, al - la  
 Faliero  
 ai ne - mi - ci per - do - na, ai ne -  
 E.  
 spo - sa de - lin - quen - te al - la re - a che si pen - ti,  
 F.  
 mi - ci tu per - do - na, Dio dal ciel l'as - sol - ve - rà,  
 f p

## 6b)

ROBERT SCHUMANN, *Carnaval op. 9*, Chiarina.

Passionato  
 f sf

La citazione schumanniana non è casuale; sebbene per ora non abbia potuto trovare testimonianze esplicite, si deve considerare che il brano raffigura Clara Wieck, con la sua maschera 'davidsbundica' di *Chiarina*. E Clara in questi medi anni Trenta, già pianista affermata anche nella Parigi di Donizetti e Bellini, è una appassionata cultrice dell'opera italiana, e di Donizetti in particolare; non mancano lettere fra i due fidanzati in cui ella tenta di comunicare all'interlocutore la sua passione per la melodia italiana, senza convincerlo certo, ma innescando un processo di riflessione piuttosto interessante<sup>61</sup>. Che Robert abbia scelto di raffigurarla con questa citazione tratta da Donizetti è della massima importanza. Sarei indotto a pensare che la melodia "del perdono" dal *Faliero* immediatamente avesse ottenuto grande notorietà, o almeno che la sensibilità raffinata di Schumann scorgesse in essa una qualità degna di memoria; e questo confermerebbe l'efficacia dell'estratto. Se l'intenzione di Donizetti era quella di riservare la "melodia corta" più memorabile per l'argomento centrale di questo finale, il tema del perdono appunto, la citazione di Schumann conferma che la sua intenzione ha avuto effetto, ha colto esattamente nel segno. Questa "melodia corta" di Elena, tutt'altro che "semplice", ha quindi sviluppato una efficace impressione, che la fa saltare fuori dalla pagina: essa rappresenta, insomma, uno di quegli *spots of time* più volte ricordati, che funzionano anche separati dal loro contesto, e che riassumono in una estrema sintesi temporale tutta un'evoluzione psicologico-emotiva. Una costruzione a "melodia lunga" belliniana avrebbe certo altro effetto emotivo, altra capacità di suscitare contemplazione estetica; ma questo procedere a "nuclearizzazioni" del tempo (musicale e non), è una qualità specifica della costruzione musicale donizettiana, che così testimonia l'appartenenza a quella "giovane" mentalità di cui è manifestazione anche il mazzinianesimo del primo periodo. La citazione schumanniana, se ha poco valore ermeneutico in sé, se forse non porta conclusioni sul piano dell'estetica, ha quindi un importante valenza proprio sul piano della storia delle mentalità.

<sup>61</sup> Questo della relazione fra Schumann e la melodia italiana della sua generazione (Bellini e Donizetti, appunto), non tanto della drammaturgia data la inconciliabile distanza che lo separava dal melodramma romantico italiano, è argomento del mio *Schumann e Bellini*, in *A Robert Schumann. Aus Italien*, Atti delle giornate di studio, Roma, Università La Sapienza, 2010 (in corso di stampa).

La comprensione 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 storica, molto al di là della "semplice" configurazione formale.

L'efficacia di quel segmento melodico "del perdono", preparato ad arte dalla precedente melodia "semplice", è quindi uno dei più chiari esempi della nuclearizzazione del tempo, della 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<sup>62</sup>. È chiaro che Donizetti ha costruito in questo modo la sua doppia melodia (semplice-profonda; convenzionale-ricerca) per attirare l'attenzione sulla seconda parte, dove viene collocato il tema del perdono. E occorre dire ancora che questo tema ha in molte opere donizettiane una analoga rilevanza, per cui l'enfasi ad esso assegnata nel *Faliero* non può essere minimizzata, o implicitamente considerata casuale, davanti a una presunta "centralità" della configurazione formale. La centralità del tema del perdono, sia pur tuttavia con elementi musicali meno efficaci, emerge già nella *Anna Bolena*, nella *Maria Stuarda*, nella *Fausta* e in opere future come *Belisario* (sebbene in Donizetti, diversamente dal dramma di Luigi Marchionni da cui proviene il libretto, Belisario muoia prima di poter pronunciare la sua ultima parola, lasciando noi e la moglie Antonina in una tragica incertezza sulla sua ultima intenzione: perdono come Maria Stuarda o maledizione come Parisina?), *Pia de' Tolomei*, *L'assedio di Calais*, *Poliuto*, nelle quali assumerà una importanza forse ancor maggiore<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> Analoga a quella di Lippmann, nello stesso seminale congresso del 1983, era la prospettiva di SIEGHART DÖHRING, *La forma nell'aria in Gaetano Donizetti*, pp. 149-178; in queste mirabili analisi, ancor oggi del tutto condivisibili, manca per esplicita intenzione teorica ogni minimo riferimento storico-culturale, ritenendolo implicitamente del tutto irrilevante al messaggio melodrammatico donizettiano. Quanto quella prospettiva era necessaria nel 1983, tanto credo sia oggi necessaria una sua riapertura al contesto.

<sup>63</sup> Ho indagato del tema del perdono nell'opera donizettiana in *Dibattito politico e melodramma risorgimentale. L'esempio del tema del perdono*, in *La musica al tempo di Ca'pour*, Atti del convegno, Napoli, Università Federico II, 2011 (di prossima pubblicazione).

Possiamo sospendere la già sovrabbondante esemplificazione. La "nuclearizzazione del tempo" costituisce il più esauriente e significativo segno di appartenenza del melodramma di Donizetti alla mentalità della "giovane generazione". Quando Mazzini parla di Donizetti (sia nella *Filosofia della musica* che nel poco posteriore *De l'Art en Italie*) auspica un melodramma sociale, implicitamente intendendo che Donizetti non lo abbia ancora realizzato. Quindi Mazzini non parla tanto di un impianto scenico, di una forma musico-drammatica, di un tipo di scrittura o di un soggetto donizettiano concretamente rappresentante la nuova mentalità; e allora perché egli vede proprio in Donizetti il possibile «sacerdote di morale rigenerazione», l'auspicato artefice della nuova opera d'arte impegnata e militante? Non per i soggetti, non per le parole d'ordine generiche (patria, libertà, unità, sacrificio, fratellanza ecc.), che avrebbe potuto trovare anche in altri autori coevi, quasi tutti per la verità. Se Mazzini indica in Donizetti quel possibile compagno di strada è perché nella sua musica egli sente, più che comprendere analiticamente, una profonda affinità, una medesima appartenenza alla mentalità della rivoluzione in tempi rapidi, della gioventù attiva e immediata, dell'azione sospinta dall'istinto e dall'emotività più che dalla riflessione. E proprio nella nuclearizzazione del tempo, a mio avviso, questa analogia di mentalità trova la sua più efficace e sintetica manifestazione. Gli altri elementi sono sì, altrettanto validi e significativi, come lo sono anche i tropi figurali che gli storici hanno elencato con tanta perspicacia; ma questi si troverebbero in tutto il melodramma italiano del momento, mentre il tempo rapido, e soprattutto la nuclearizzazione, sono più evidenti nel melodramma donizettiano almeno a partire da *Anna Bolena*.

Se quindi esiste un "melodramma mazziniano-risorgimentale", esso non si distingue per elementi semantici, per concetti, per tropi figurali, per situazioni significative, né per qualità particolari della grammatica melodica o della sintassi formale dei numeri musicali; neppure l'analisi più approfondita riuscirebbe a determinare cosa distingua in termini tecnici (grammaticali, sintattici, formali) un titolo "risorgimentale" come il *Faliero* da uno "non risorgimentale" come *Beatrice di Tenda*. Ma l'appartenenza alla mentalità della "giovane generazione" passa per elementi non consapevoli, per affinità trasversali che vanno cercate nella qualità di percezione e ordinamento del reale, nella sistemazione categoriale della vita e

della conoscenza. E se Mazzini, Saint Jorioz, Ricciardi, Ruffini, ma anche Guerrazzi, Marengo, Modena manifestano nei loro scritti questa nuova percezione del tempo (il tempo della storia, ora accelerato nella tensione frenetica al futuro; ma anche il tempo della vita quotidiana, in cui le grandi continuità sono state sostituite dai continui cambiamenti di ambiente vitale, tipico degli esuli eternamente precari), ugualmente il melodramma donizettiano dagli anni Trenta si fa portavoce di quella stessa mentalità nella costruzione nuclearizzata del tempo; sia del tempo dell'intero dramma, trascinato in avanti da colpi di scena, svelamenti e capovolgimenti improvvisi, sia del tempo nelle singole sezioni, frammentato da *spots of time* con una intensità ed efficacia mai prima raggiunte nella storia del melodramma.

Per concludere, la mentalità della “giovane generazione” lascia segni nel melodramma a partire dagli anni Trenta; la nuova sintassi dell'evento scenico utilizza la tecnica compositiva, ossia quegli elementi di scrittura musicale che ho proposto sopra, come strumento per realizzare la nuova concezione performativa. La rapidità ha lo scopo di acuire l'effetto, sostituendo la perfezione di scrittura e la autonomia formale della melodia belliniana, la classica architettura della scena rossiniana, o ancora la sequenza incontrovertibile di cantabile-cabaletta delle coeve opere di Pacini. Gli storici del teatro di parola hanno da tempo sostituito l'indagine della sintassi della messinscena, della concreta teatralità sulla scena, all'indagine letteraria, ossia all'esame delle strutture o dei valori puramente letterari. Alcuni di essi nello studiare le forme più apertamente performative e anti-letterarie come il *mèlodrame* hanno fatto ricorso alla storia delle mentalità (Jean-Marie Thomasseau prima citato è solo il caso più recente; per la bibliografia si possono utilmente rileggere i suoi ultimi studi). Nel tentativo di trovare le convergenze di intenti fra Donizetti, Mazzini e la “giovane generazione” in Italia, mi è sembrato necessario pensare analogamente in termini di messinscena, di musica in teatro, nel vivo del tempo scenico. Alla pura analisi delle strutture musicali, che segue criteri diversi da quelli qui esposti, è quindi sembrato necessario opporre una prospettiva d'indagine più ampia, contestuale, trasversale, che parte sì dal materiale musicale scritto, ma per staccarlo dalla dimensione strutturale e collocarlo esclusivamente nel vivo dell'effetto scenico. E solo in questa dimensione performativa la nuova categoria del

tempo nuclearizzato, di cui ho qui parlato tanto a lungo, può essere compresa in tutta la sua efficacia.

D'altronde, cos'è la rivoluzione del teatro invocata da Mazzini, cos'è la novità eclatante del teatro educativo e popolare di Gustavo Modena, se non una diversa qualità di effetto performativo? L'efficacia immediata cui Mazzini, Modena, Marengo, Brofferio, Ricciardi, ma anche Marchionni, Bon, Alamanno Morelli, Dall'Ongharo e molti altri tendono non può infatti essere solo una questione di tecnica di scrittura teatrale, ma deve coinvolgere la dimensione performativa, e ovviamente deve riformare la dimensione del tempo teatrale, del tempo rappresentato. L'idea del nuovo teatro è quindi sì alimentata da ideali sociali, ma anche dalla volontà di riformare la messinscena e l'intero evento spettacolare; e per questo la sua esegesi non può limitarsi all'analisi di qualità puramente formali, tecniche, sintattiche della musica. Cosa è la nuova estetica del teatro educativo, se non un allontanamento dalla dimensione testuale verso una dimensione essenzialmente performativa, condivisa e collettiva?

La nuclearizzazione del tempo, l'impiego della pantomima, la infrazione di convenzioni formali per lasciare spazio ad azioni sceniche dirompenti, la convinzione che il colpo di scena non possa essere solo musicale ma debba coinvolgere l'intero evento scenico (le melodie corte, le parole sceniche, i motivi ricorrenti, gli *spots of time*, come anche una diversa attorialità e gestualità), sono i maggiori segni della nuova mentalità; sono i tempi rapidi, l'alta emozionalità, il bisogno di azione, concretamente agita, non solo trasposta nella idealizzazione della pura melodia. Sono insomma i sintomi dell'appartenenza del melodramma donizettiano al clima acceso della “giovane generazione” risorgimentale.

Mariasilvia Tatti

*Dante nel melodramma dell'Ottocento  
e il Sordello di Temistocle Solera*

Nella complessa ricerca identitaria unitaria attorno alla quale si costruisce il discorso nazionale, Dante diventa subito «gran parte della storia d'Italia», «l'italiano più italiano che sia stato mai» come scrisse lo storico Cesare Balbo<sup>1</sup>; sostenuto da una fortuna editoriale, critica, storiografica nazionale e internazionale, Dante è il perno attorno al quale si costruisce la linea italiana di un eroismo civile, assunta da Foscolo, Mazzini e poi da De Sanctis, espressione dell'amor patrio e dell'impegno, la linea che, nell'Ottocento preunitario, funziona da elemento di riconoscimento e di aggregazione attorno all'idea di Italia.

D'altro canto la fortuna di Dante, più volte ricostruita dalla critica, da Vallone<sup>2</sup> a Dionisotti<sup>3</sup>, fino a tempi recenti in occasione dei centocinquanta anni dell'Unità<sup>4</sup>, evidenzia anche, nel suo vario intrecciarsi al costituirsi di una cultura risorgimentale, la presenza di tensioni e conflitti: in primo luogo, nei giudizi di Gioberti, tra altri, emerge il nodo di un Dante guelfo, nel quale si celebra l'ideologia cattolica, o di un Dante ghibellino, di foscoliana memoria (dai celebri versi dei *Sepolcri* dedicati al *ghibellin fuggiasco*), espressione della lotta contro la corruzione e simbolo

<sup>1</sup> Cfr. ALDO VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Padova, La nuova Libreria, 1981, p. 147.

<sup>2</sup> LUCIANA MARTINELLI, *Storia della critica dantesca, con antologia*, Palermo, Palumbo, 1966.

<sup>3</sup> CARLO DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 255-303. Per la fortuna musicale cfr. MARIA ANN ROGLIERI, *Dante and music: musical adaptations of the "Commedia" from the sixteenth century to the present*, Aldershot, Hampshire Ashgate, 2001. Si veda ora anche AIDA AUDEH and NICK HAVELY, *Dante in the long nineteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

<sup>4</sup> Cfr. *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, a cura di EUGENIA QUERCI, Torino, Allemandi, 2011.



della nazione in chiave liberale. A fianco di questo utilizzo politico, le discussioni esegetiche e interpretative che caratterizzano la fortuna critica di Dante nel primo Ottocento sono anche un terreno di confronto tra le due identità italiane egualmente riconducibili alla figura di Dante: quella laica che promuove l'immagine del poeta-cittadino e del politico integerrimo e quella cristiana che insiste sulla natura escatologica dell'esperienza conoscitiva dantesca. La grande fortuna del poeta sottintende dunque, sia per le circostanze specifiche della sua diffusione e articolazione, sia per la natura delle questioni in grado di sollevare problemi inerenti l'identità stessa dell'Italia e della sua tradizione unitaria, un alto livello di implicazioni culturali e politiche.

All'interno di questo quadro così denso emerge, quasi come una nota dissonante, la presenza sporadica di Dante nel melodramma preunitario, nonostante l'enorme attenzione critica, filologica, editoriale della cultura non solo italiana ma anche europea ottocentesca e nonostante Dante abbia nell'Ottocento un ruolo fondamentale nello sviluppo della cultura italiana fuori d'Italia, contenendo quasi il primato al melodramma, la cui fortuna europea è indiscutibile e responsabile anche in molti casi dell'interesse degli stranieri per la lingua e la letteratura italiane. Moltissime edizioni critiche e studi su Dante (da Foscolo a Biagioli a Rossetti a Mazzini) avvengono infatti fuori d'Italia, spesso a cura di esuli politici; gli stessi che spesso si interrogano anche sul ruolo che possono avere il melodramma e perfino Metastasio per risollevare le sorti della cultura italiana dai giudizi negativi degli stranieri. Ed è soprattutto fuori dall'Italia che Gustavo Modena portava Dante a teatro, nelle sue "dantate", spettacoli militanti nei quali la *Commedia* veniva ridotta a monologhi, recitati con grande trasporto dal patriota attore.

Gli scarsi titoli danteschi rivelano dunque una ridotta comunicazione in questo caso tra cultura ufficiale e melodramma, anche se i confini della cultura preunitaria "ufficiale" sono assai vaghi, riassunti solo per comodità in certi filoni (la polemica classici-romantici, il romanticismo patriottico ecc.), ma in realtà ben poco riconducibili a linee "ufficiali" e animati invece da una grande dinamicità e dalla capacità di riattivarsi di una tradizione che è componente identitaria essenziale. D'altro canto il teatro in prosa appare invece estremamente ricettivo non solo di motivi legati alla *Commedia*, ma anche nei confronti del tema biografico dantesco e i titoli che presentano Dante personaggio sono numerosi: *Dante*

*Alighieri* (commedia in versi di Vincenzo Pieracci, Firenze 1820); *Dante in Ravenna* (tragedia di Antonio Morocchesi, Firenze 1822); *Dante a Ravenna* (commedia di Giovanni Carlo Cosenza, Napoli 1827); *Dante Alighieri* (florilegio drammatico di Agamennone Zappoli, Bastia 1846).

La prima riflessione che sorge di fronte a questa parziale latenza melodrammatica è che si ribadisce ancora una volta la difficoltà di individuare percorsi univoci tra melodramma e cultura risorgimentale e cultura in senso lato, in termini di rispecchiamento o di esplicito allegorismo politico, soprattutto in un quadro di vincoli istituzionali, ma anche, a un livello più interno, di scelte tematiche e interpretative difficilmente classificabili e soggette a molteplici variabili.

La disponibilità del libretto d'opera, pronto in certi casi ad anticipare, attraverso i canali del teatro da un lato più vincolanti per questioni istituzionali e di prassi delle rappresentazioni, ma dall'altro anche aperti a cogliere in un mondo meno coercitivo tendenze innovative e suggestioni europee, sembra venir meno – questa disponibilità, permeabilità documentabile per certi momenti, tra cui proprio lo snodo tardo sette – inizio ottocento – di fronte alla figura di Dante, al sistema Dante nella sua duplice veste di *auctor/agens*.

La mitizzazione di Dante avrebbe dunque sostanzialmente una storia postunitaria, legata alla celebrazione più che alla costruzione del paese, e infatti è a questa fase che è dedicato il contributo più sostanzioso relativo alla fortuna musicale di Dante nell'Ottocento, il volume su *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia*, curato da Guido Salvetti<sup>5</sup>.

Prima dell'Unità, oltre alle questioni generali già sollevate, c'è anche un indubbio timore a confrontarsi con una poesia e un autore privi di una tradizione di intonazioni come invece esisteva per gli altri tre grandi scrittori del canone primottocentesco: Ariosto, Tasso e Petrarca. La materia dantesca, nella sua architettura così calibrata, con un allegorismo troppo sottile («duro» lo definisce Gabriele Rossetti), presentava un materiale sentimentale ed eroico che poteva essere solo utilizzato, come in effetti fu, in modo frammentario.

Se leggiamo le foscoliane parole di Mazzini tratte dal giovanile *Dell'amor patrio* di Dante «Italiani! Studiate Dante», l'in-

<sup>5</sup> GUIDO SALVETTI, *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia*, Rimini, Guerini, 1994.

vito ad andare al di là dei versi e delle storie a cogliere l'essenza dello spirito delle passioni dantesche, l'integrità del messaggio, risulta comprensibile la cautela dimostrata dagli addetti ai lavori a trasformare Dante e la sua opera in un'icona patria tradotta nel linguaggio melodrammatico, necessariamente incline alla semplificazione.

Anche un tema tipicamente dantesco come l'esilio non sembra agganciarsi in questo momento al rinnovato favore nei confronti di Dante, ma piuttosto è mediato da drammi francesi che insistono sull'attualità contemporanea (la rivoluzione francese, l'età napoleonica) oppure ancora da episodi della storia romana. Cammarano, ad esempio, scrive il testo de *Il Proscritto* ispirandosi a un dramma francese ambientato nella Francia contemporanea<sup>6</sup>; *L'esule di Roma* di Donizetti, su libretto di Domenico Gilardoni, desume il soggetto dalla storia romana di epoca imperiale. I *topoi* della letteratura d'esilio non solo dantesca sono presenti nella cantata *L'esule* di Temistocle Solera intonata da Verdi nel 1839, in cui si celebra il contrasto tra la bellezza della natura e l'infelicità del proscritto, il dolore della lontananza, la nostalgia del ritorno. Su Solera e sul suo ruolo nella diffusione di Dante nel melodramma torneremo dopo. E tuttavia, in questa fase, l'interpretazione in chiave stoica dell'esilio dantesco, mentre dà senso agli eventi contemporanei e legittima la vicenda tragica dei singoli protagonisti (e in questa chiave è utilizzata da tanti esuli e in particolare da Foscolo e Mazzini), non sembra sfondare come tema cruciale nel melodramma.

D'altronde Dante è un monumento che suscita una indubbia soggezione; la cautela nei confronti dell'autore e della sua opera è espressa esplicitamente da Rossini che commenta così la notizia che Donizetti aveva scritto la musica per la cantata *Il conte Ugolino*: «Ho udito che a Donizetti è venuta la melanconia di mettere in musica un canto di Dante. Mi pare questo troppo orgoglio: in un'impresa simile credo che non riuscirebbe il padre eterno, ammesso che egli fosse maestro di musica»<sup>7</sup>.

Solo alcuni temi hanno una certa fortuna nel melodramma

<sup>6</sup> Cfr. MARIASILVIA TATTI, *Salvatore Cammarano. Un librettista nel Risorgimento*, in *Il Risorgimento dei letterati*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011, pp. 191-204.

<sup>7</sup> Cfr. GIUSEPPE RADICIOTTI, *Rossini. Vita documentata opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Arti grafiche Majella, 1927-29, vol. II, pp. 321-22. Nell'*Otello* intonato da Rossini, c'è una citazione dantesca dalle famose terzine amorose pronunciate da Francesca (Inf. V) nelle parole di un gondoliere all'inizio del terzo atto. Cfr. ROGLIERI, *Dante and Music* cit., p. 378.

primottocentesco e tra questi emergono decisamente Pia de' Tolomei e Francesca da Rimini. Il motivo è comprensibile: isolate dal contesto, le due storie con protagoniste eroine femminili ambientate nel Medioevo rispondono al gusto per le storie tragiche di amore-morte, di scenari tenebrosi, di sacrifici, di eroismo al femminile tipici del primo romanticismo.

Pia de' Tolomei fu intonata la prima volta nel 1835 a Firenze da Alessandro Orsini su libretto di Giovanni Mario Marini; poco dopo è rappresentata la più famosa *Pia de' Tolomei* scritta da Cammarano e intonata da Donizetti e rappresentata a Venezia nel 1837. Due sono le *Francesca da Rimini* più famose: quella di Strepponi su libretto di Felice Romani del 1823 e quella di Pietro Generali su libretto di Paolo Pola. Le storie sono in entrambi i casi mediate da tragedie e riprese poetiche contemporanee<sup>8</sup> che ne fissano, prima di arrivare al melodramma, delle costanti tematiche e delle caratterizzazioni dei personaggi in senso romantico-sentimentale che sono in realtà appena suggerite dal testo dantesco e che anzi forzano decisamente la delineazione delle due figure femminili presente in Dante.

Il terzo episodio che gode di una certa fortuna per le sue caratteristiche funzionali all'immaginario tenebroso romantico è quello del conte Ugolino (Inf. XXXIII), ripreso in due cantate intonate da Donizetti (1828 Napoli per il basso Lablache che aveva cantato nell'*Esule di Roma*) e Morlacchi (*Il lamento del conte Ugolino* (Inf. XXXIII, 1-79), 1831); già nel 1805 Nicola Zingaretti aveva musicato *Il canto XXXIII dell'Inferno*, per quattro soprani.

Tra l'altro (ma è difficile stabilire filiazioni precise) Pia, Francesca, Ugolino, assieme a Manfredi e a Sordello, su cui torneremo dopo, rappresentano episodi della *Commedia* scelti da Foscolo per illustrare il suo percorso critico dantesco negli articoli pubblicati nel 1818 sulla «Edinburgh Review», un momento di svolta importante della critica dantesca; appartengono quindi a un immaginario dantesco diffuso nella letteratura critica ottocentesca.

Il soggetto di Pia, che per Foscolo era l'essenza della sintesi poetica, fu scelto, così almeno pare, da Donizetti, ma si sposa particolarmente anche con la formazione culturale di Cammarano, precoce lettore dantesco, come scrive il figlio del libretti-

<sup>8</sup> Salvatore Cammarano rielabora la novella di Bartolomeo Sestini (1822) e i drammi di Giacinto Bianco e Carlo Marengo (1836).

sta nella sua autobiografia<sup>9</sup>; Cammarano, che è provato patriota, anche se abituato a convivere con censure inevitabili nel mondo teatrale soprattutto napoletano, debitore, quasi necessariamente, nei confronti di una committenza nobile, è autore di un *Avvertimento dell'autore* che precede il testo della *Pia*, che richiama la solennità della fonte: «Il padre dell'italiana poesia nella sua Divina Commedia, con pochi ed arcani versi fe' menzione della Pia»<sup>10</sup>. Anche il lieto fine richiesto e imposto per la ripresa napoletana del 1838 era accettato come un'imposizione<sup>11</sup>, ma il librettista non rinunciava a scrivere una postfazione, in cui specificava di aver dovuto cedere alle istanze locali e di aver disatteso la fonte originaria, riproponendo alla fine la corretta conclusione tragica del libretto. Il contenuto politico è molto generico: ci sono solo alcuni accenni contro le lotte fratricide (I, 5: «Malvagia etade! Di sangue cittadin grondar le spade / vedremo ancora») e alle battaglie guelfi-ghibellini.

*Francesca da Rimini*, scritta da Felice Romani nel 1823, ricevette molteplici intonazioni, dopo la musica composta da Feliciano Strepponi per la prima rappresentazione. In seguito fu composta un'altra *Francesca da Rimini* su testo di Paolo Pola e musica di Pietro Generali, rappresentata a Venezia nel carnevale del 1829. Altri drammi sono intonati negli anni successivi, come il centone *Francesca da Rimini. Azione melodrammatica in un atto*, poesia di Dante Alighieri, musica di Pietro Pinelli, rappresentato a Bologna nel 1856<sup>12</sup>.

L'antecedente è la tragedia di Silvio Pellico, *Francesca da Rimini*, composta nel 1813 e rappresentata nel 1815 a Milano, dove c'è la famosa tirata patriottica di Paolo contro gli stranieri e di difesa dell'Italia (I, 5) della quale rimane traccia in modo generico in una

<sup>9</sup> MICHELE CAMMARANO, *Autobiografia autografa*, in *Carteggio Verdi-Cammarano* (1843-1852), a cura di CARLO MATTEO MOSSA, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001, pp. 289-299; l'autobiografia contiene un capitolo intitolato *Mio padre* (pp. 295-299), nel quale il figlio racconta dei particolari sulla vita personale di Cammarano.

<sup>10</sup> *Pia de' Tolomei*, Napoli, Tip. Flautina, 1838, p. 3. Cfr. GIORGIO PAGANNONE, *Pia de' Tolomei di Salvatore Cammarano: edizione genetico-evolutiva*, Firenze, Olschki, 2006.

<sup>11</sup> «L'impresa per sue proprie e particolari ragioni fu indotta a domandar lieto lo sviluppo di questo dramma», CAMMARANO, *Pia de' Tolomei* cit., p. 38.

<sup>12</sup> *Francesca da Rimini. Azione melodrammatica in un atto, poesia di Dante Alighieri, musica di Pietro Pinelli, da rappresentarsi per la prima volta nel gran Teatro Comunale di Bologna la primavera dell'anno 1856*, Bologna, tipi delle Muse, s.d. (ma 1856); cfr. LETIZIA PUTIGNANO, *Francesca da Rimini: la fortuna di un soggetto in opere dimenticate*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia* cit.

scena del melodramma di Romani (I, 6), in cui ciò che risalta è soprattutto un appello alla concordia e alla pace, espresso dal coro e da Paolo.

Comunque sono soprattutto il tessuto sentimentale patetico, il legame forte amore-morte, la storia di amori infelici, di conflitti familiari visti sullo sfondo di lotte politiche e contrasti militari ad avere decretato il successo dei suddetti drammi di fonte dantesca. Sono gli stessi ingredienti che circoscrivono, pur nella varietà di ambientazioni, i temi del melodramma primo-ottocentesco.

Rispetto a questi episodi più conosciuti, io vorrei però soffermarmi su due episodi meno noti e più tardi rispetto ai drammi ora citati, che da un lato anticipano quella che sarà poi la mitizzazione in epoca unitaria di Dante, e dall'altro mostrano anche il recupero in chiave politica nel melodramma, dello spirito dantesco come viene interpretato nell'Ottocento, all'interno di un contesto politico vicino probabilmente ad ambienti mazziniani.

Siamo negli anni Cinquanta dell'Ottocento; dopo il '48 c'era stata indubbiamente una rifondazione morale del progetto unitario e anche, da parte soprattutto mazziniana, la consapevolezza diffusa dell'ineluttabilità della lotta, nonostante la sconfitta. Milano è al centro in questi anni delle iniziative mazziniane organizzate in comitati segreti; dopo il sacrificio dei fratelli Bandiera, che inaugurarono la mitizzazione degli eroi contemporanei in chiave di martirologio, e prima di Pisacane, abbiamo ancora i martiri di Belfiore che alimentano una letteratura commemorativa. L'azione patriottica dunque riprendeva, dopo il '48, insistendo sulla pregiudiziale unitaria e su una politica di convergenza delle forze politiche. È un aspetto questo che va tenuto in considerazione soprattutto per l'analisi del *Sordello* di Temistocle Solera.

Si diffondono *slogan* politici danteschi che avvicinano l'autore a un pubblico più ampio: la difesa di Venezia evoca «Ogni viltà conviene che qui sia morta» e Cavour al congresso di Parigi è «colui che la difese a viso aperto»<sup>13</sup>. Negli anni Quaranta erano uscite moltissime biografie di Dante che era diventato quindi il personaggio «Dante».

Il primo titolo di questa che definirei seconda fase della fortuna melodrammatica dantesca, post-romantica, sul quale mi voglio fermare è infatti anche il primo titolo della tradizione melodram-

<sup>13</sup> Cfr. GUIDO MAZZONI, *Dante nell'Ottocento e nel Novecento*, in *Studi su Dante. Dante nel Risorgimento*, prefazione di G. GALBIATI, Milano, Hoepli, 1921, pp. 1-21.

matica, almeno dalle ricerche fatte fino a questo momento, in cui Dante è personaggio, uno di quegli elementi che rendono il melodramma nazionale identitario, perché definisce un *pantheon* di eroi della nazione. Anzi è l'unico esempio che ho reperito per la stagione preunitaria di una presenza di Dante personaggio nel melodramma; in questo, Dante ha lo stesso destino di tutti i padri della nazione, elemento che può far pensare a una scarsa presenza delle tematiche patriottiche nel melodramma risorgimentale<sup>14</sup>.

Il dramma considerato si intitola *Dante e Bice*<sup>15</sup>; il testo è di Serafino Torelli, il compositore è Paolo Karrer e l'opera è rappresentata a Milano al Teatro Carcano, un luogo significativo per le battaglie indipendentistiche, nell'estate del 1852; il compositore è originario di Zante anche se di una generazione successiva a quella di Foscolo. Il testo è ricco di reminiscenze dantesche, con riprese testuali vere e proprie; costituisce il contributo del melodramma alla costruzione di un *pantheon* di eroi nazionali, in linea con i vari martirologi e celebrazioni di eroi pubblicati a partire dal 1848.

L'intreccio è insieme sentimentale e politico. I primi due atti si svolgono a Firenze dove nasce l'amore tra Dante e Beatrice, la quale confida alle amiche di aver ricevuto da Dante una lettera che è una parafrasi di *Tanto gentile e tanto onesta pare*. Dante si esprime attraverso citazioni dalla *Commedia*; le parole di Francesca del canto V dell'*Inferno* forniscono la trama al dialogo tra i due amanti (I, 5: Bice: «Vien: parlare e udir mi piace / come amore in noi s'apprese; / l'ora, il loco ah! Ricordiamo / che l'un core all'altro intese; / da quel dì ch'amor mi vinse / ve in te gli occhi mi sospinse / come vento che si tace / cede il loco ogni pensier / all'affetto che m'inonda / d'ineffabile piacer»<sup>16</sup>). Il duetto della scena 5 atto I riprende la famosa similitudine di *InfV*: «Quai colombe che il disio / dolce al nido abbia chiamate / colle ferme ed apert'ali / per voler vi son portate / si l'un'alma all'altra intese»<sup>17</sup> ecc. L'amore è ostacolato dal capo dei patrizi, il conte Gabrielli, che insidia Beatrice e che, approfittando della sua autorità politica, condanna Dante a morte, pena poi commutata in esilio. È interessante notare che in questa

<sup>14</sup> LUCA ZOPPELLI, *La nazione assente nel melodramma*, in *L'Italia verso l'Unità. Eroi letterati patrioti*, a cura di BEATRICE ALFONZETTI, FRANCESCA CANTÙ, MARINA FORMICA, SILVIA TATTI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011, pp. 465-477.

<sup>15</sup> *Dante e Bice*, Milano, Francesco Lucca, s.d.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 10.

duplice opposizione sentimentale e politica Dante è presentato come un paladino del popolo, allontanato da Firenze per il suo ruolo pubblico; l'esilio diventa subito il tema centrale del dramma, attorno al quale, con evidenti riferimenti all'attualità, si costruisce la seconda parte.

La parte che segue questa trama iniziale è prettamente fantastica. L'Atto terzo si apre con Dante assorto a scrivere a un tavolino in uno scenario campestre, malinconico, che rinvia alla nostalgia dell'esilio. L'esule esprime così i suoi sentimenti: (III, 1) «Mia commedia tuona eterna/sì che il mondo n'abbia orrore/come insieme a un santo amore/fu la patria tolta a me»<sup>18</sup>. Arriva poi Virgilio che, assieme a Dante, entra nel Panteon della gloria dove ci sono tutti i maggiori poeti; qui appare Beatrice che esprimendosi con citazioni tratte da *Purg. XXX* promette al poeta fiorentino eterno amore, mentre Omero precede tutti i poeti nel rendere omaggio a Dante. Dante è qui dunque immagine eroica di italiano e di esule: siamo in un temperie culturale e politica ben nota.

Ma il caso più interessante relativo alla fortuna di Dante nel melodramma risorgimentale è rappresentato dal *Sordello* di Temistocle Solera, intonato da Antonio Buzzi, sul quale voglio soffermarmi non solo perché episodio importante della fortuna melodrammatica dell'opera di Dante ma anche, più in generale, per il rapporto tra melodramma e politica, un rapporto che si gioca solo in parte a livello di contenuti testuali e musicali, che spesso per la censura il più delle volte devono essere velati e che comunque nella allusività sottesa al codice melodrammatico possono anche perdere pregnanza semantica o acquistarne a seconda delle situazioni; in generale il rapporto melodramma-politica passa anche attraverso le scelte sottese a contesti politici specifici, gli intrecci significativi tra autori dei testi e della musica, gli incontri, il legame tra prassi teatrale, repertori e territorio.

Solera è il librettista che ha scritto per Verdi i versi utilizzati poi o solo recepiti come versi patriottici, del *Nabucco*, dei *Lombardi alla prima crociata* che contengono i famosi cori patriottici. È comunque lo scrittore che appare più vicino a tematiche romantiche e anche proprio dantesche; scrive i versi della cantata *L'esule* intonata da Verdi nel 1839, è forse il revisore del testo dell'*Oberto conte di San Bonifacio*.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 24.

Solera appartiene a una famiglia di patrioti; il padre Antonio era un neoguelfo, arrestato con Pellico e condannato a morte, pena che viene poi tramutata nel carcere a vita allo Spielberg. Cugina di Temistocle è Laura Solera Mantegazza, corrispondente di Mazzini, patriota attiva nelle Cinque giornate di Milano, una figura assimilabile a quella più nota di Cristina di Belgiojoso per le sue iniziative nell'ambito dell'assistenza e della formazione delle classi più disagiate della società. Fornì un valido supporto ai patrioti ospitandoli nella sua casa, come risulta dalla corrispondenza con Mazzini.

La vita di Solera è in parte nota, in parte ricca di punti oscuri; scrittore eclettico, autore di libretti, di un romanzo, di racconti giocosi in versi, Solera deve la sua fama soprattutto alla collaborazione con Verdi, iniziata nel 1839 con *L'esule* e poi proseguita con titoli come *Nabucodonosor*, *Attila*. Del 1841 è *Il contadino di Agliate*, melodramma romantico dai vaghi accenti politici, che arriva sul palcoscenico della Scala il 4 ottobre del 1841. Nello stesso anno Solera scrive di aver quasi concluso la tragedia *Dante Alighieri*, di cui non si hanno però altre notizie<sup>19</sup>. Nel 1842 Solera conobbe la cantante Teresa Rusmini (o Rosmini) che sposò poi a Brescia, quasi sicuramente in quell'anno o al massimo in quello successivo e con lei si recò in Spagna dal 1845 al 1853 circa, forse anche spinto da motivi politici. Qui Solera scrive libretti in italiano, collabora con il librettista spagnolo Emilio Arrieta per *Ildegonda* e la *Conquista di Granada*, scritta in italiano con traduzione in spagnolo in prosa e rappresentata nel 1850.

Gli anni più significativi per il nostro discorso sono gli anni che seguono il rientro in Italia, avvenuto nel 1853. Probabilmente Solera è ospite per un periodo nella casa dell'amico Pier Ambrogio Curti a Milano, magistrato, patriota, poeta, attivo nelle Cinque giornate, avvocato poi esautorato dagli incarichi dopo il ritorno degli austriaci, vicino al mondo del teatro, amico di Adelaide Ristori, autore di un discorso in onore di Dante pronunciato a Milano nel 1865<sup>20</sup>. In questi anni Solera svolge attività politica al servizio della causa risorgimentale: Curti sostiene di aver mantenuto in quel periodo un'«epistolare corrispondenza artificata e previamente intesa

<sup>19</sup> Piero Faustini cita una lettera inedita scritta da Solera da Venezia a Francesco Cavaliere del 15 novembre, nella quale dice di aver «scritto il *Saul*, dramma per musica in quattro atti, e quasi compita è la tragedia *Dante Alighieri*, che Modena produrrà facilmente in Carnevale a Milano [sic]»; PIERO FAUSTINI, *Vita e melodramma: Temistocle Solera* (1815-1878), «Annali Online di Ferrara – Lettere», 1 (2009), p. 150.

<sup>20</sup> PIER AMBROGIO CURTI, *Dante nel 1865: lettura pubblica fatta in Milano addì 14 maggio 1865 dall'avvocato Pier Ambrogio Curti*, Milano, Tip. Internazionale, 1865.

[con Solera, che si trovava a Parigi] presso i personaggi politici colà più influenti [per] propugnare e aiutare»<sup>21</sup> la causa nazionale. Pare che in Francia, negli ambienti vicini a Napoleone III, Solera fosse un agente segreto in vista della guerra con l'Austria del 1859; viaggiò molto soprattutto tra Torino e Parigi come corriere segreto tra Napoleone III e Cavour. Dopo l'armistizio di Villafranca dell'11 luglio 1859, deluso dalla politica di Napoleone III, si ritirò dal compito finora svolto e tornò a Milano, dove entrò nell'amministrazione di pubblica sicurezza.

Sono questi gli anni in cui Solera scrive il libretto di *Sordello* intonato da Antonio Buzzi e rappresentato a Milano, alla Scala, il 26 dicembre del 1856.

Convergono nella scelta dell'argomento di ispirazione dantesca, oltre alle molteplici sollecitazioni provenienti dal mondo culturale e teatrale, anche gli studi dell'amico Curti appassionato di storia medievale e storia cittadina e autore delle *Istorie italiane del XIII secolo narrate con la scorta della Divina Commedia* pubblicate a Milano nel 1853-4<sup>22</sup>, gli anni in cui Solera viveva presso di lui. Altri personaggi legati ai fatti risorgimentali si occupano in questi stessi anni di *Sordello* e della lotta contro Ezzelino da Romano: ad esempio Filippo Zamboni, eroe della Repubblica romana dove è il capo del battaglione universitario, pubblica nel 1864<sup>23</sup> *Gli Ezzelini, Dante e gli schiavi, pensieri storico letterari* e compone la tragedia *Bianca della Porta*; nel volume Zamboni presenta *Sordello* come rappresentante dell'amor patrio. Ma già a Milano, solo due anni prima del *Sordello* di Solera, Cesare Cantù aveva pubblicato un volume su Ezzelino da Romano<sup>24</sup>.

Si trattava quindi di un personaggio e di una vicenda al centro di tanti interessi e che era stato già riscoperto dall'erudizione tardo-settecentesca, come un eroe della patria, un vero patriota, che si era dedicato al bene comune, anche sulla base della fonte dantesca, dell'episodio cruciale dell'incontro con Virgilio (*Purg.* VI) seguito

<sup>21</sup> Cfr. FAUSTINI, *Vita e melodramma. Temistocle Solera* cit., p. 155.

<sup>22</sup> PIER AMBROGIO CURTI, *Istorie italiane del XIII secolo narrate colla scorta della Divina Commedia dall'avvocato Pier Ambrogio Curti*, Milano, Ricchini, 1854. Il volume, dedicato a Jacopo Cabianca, è diviso in tre parti: *Primo amore di Dante e la poesia nel secolo decimoterzo*, *Giotto e la pittura nel secolo decimoterzo*, *Piccarda Donati, Costanza Imperadrice, nota storica*.

<sup>23</sup> FILIPPO ZAMBONI, *Gli Ezzelini, Dante e gli schiavi*, Firenze, Molini, 1864.

<sup>24</sup> CESARE CANTÙ, *Ezzelino da Romano: storia di un ghibellino esumata da Cesare Cantu*, Milano, Giacomo Gnocchi, 1854.

dall'appassionata apostrofe dell'autore all'Italia; a Sordello negli anni ottanta del Settecento il conte d'Arco aveva dedicato un elogio<sup>25</sup>.

Sulla scia di questo successo, nel corso dell'Ottocento, alcuni drammi sono dedicati al trovatore, e ad essi può essersi ispirato Solera<sup>26</sup>; Jacopo Ferretti è autore di un'opera di contenuto sentimentale, *Torquato Tasso*, intonata da Donizetti, rappresentata per la prima volta a Roma nel 1833 al Teatro Valle e poi a Napoli nel 1835 con il titolo di *Sordello*; il cambiamento riguarda solo il titolo, ma è significativo che venga riesumato, come controfigura di Tasso, proprio il trovatore, evidentemente considerato un eroe positivo. E anche Antonio Somma aveva proposto a Verdi un dramma tratto da questo stesso argomento, raccogliendo però il rifiuto del compositore<sup>27</sup>.

Dalla convergenza di queste fonti in parte estranee al teatro e in parte ad esso appartenenti, Sordello diventa quindi il protagonista di un melodramma dai contenuti decisamente patriottici e politici. La collaborazione tra Solera e Buzzi segna infatti indubbiamente la convergenza di due destini di patrioti impegnati nella causa risorgimentale, che non possono non risemantizzare l'argomento nella direzione di un accentuazione del significato politico e patriottico.

Nato a Roma nel 1808, Buzzi nel 1841 è in Spagna dove si trova anche nel 1850, percorrendo quindi strade già battute da Solera. I due probabilmente si conobbero in Spagna e si ritrovarono poi a Milano, dove nel 1857 Buzzi diventa maestro concertatore degli Imperiali regi teatri.

Prima di collaborare con Solera per *Sordello*, Buzzi si era già speso nella composizione della musica per un melodramma politico scritto da Filippo Meucci a Roma nel 1846, pubblicato alla macchia con la falsa indicazione di Parigi 1846<sup>28</sup> e rappresentato solo a Barcellona al teatro Principal nel 1850 con il titolo *La lega lombarda*. L'opera infatti non poté essere messa in scena a Roma

<sup>25</sup> ARCO, GIAMBATTISTA, CONTE D', *Sordello*, Cremona, Lorenzo Manini, 1783. Il conte d'Arco si ricollega all'autorità di Dante per esaltare la figura del trovatore.

<sup>26</sup> GIUSEPPE DEL RE, *Sordello mantovano, novella in terza rima*, Napoli, 1842; ANGELO COLLINI, *Sordello*, Mantova, Negretti, 1847; FERDINANDO NEGRI, *Sordello cacciato Ezzelino fa il suo trionfale ingresso in Mantova*, Mantova, Negretti, 1845.

<sup>27</sup> Cfr. Lettera di Verdi, Sant'Agata, 22 aprile 1853, in *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di SIMONETTA RICCIARDI, Parma, Istituto di studi verdiani, 2003, pp. 41-42: «Direte che nel Sordello si può mettere una festa, una cena, anche un torneo: ma i personaggi conserverebbero nonostante una tinta severa e grave».

<sup>28</sup> FILIPPO MEUCCI, *La lega lombarda nel secolo XII. Dramma lirico di Filippo Meucci*, Parigi, 1846.

per l'opposizione del papa Pio IX, a causa del palese contenuto antiaustriaco. Dopo tagli e cambiamenti di nomi, fu rappresentata nel 1847 al teatro Apollo di Roma con il titolo di *Gusmano di Medina*. Il testo quasi integrale riapparve, invece, in Italia, a Torino, al teatro Carignano il 14 settembre 1850, con l'aggiunta, anzi, di una "tirata" riguardante Pio IX e il suo duplice comportamento durante la guerra del 1848, "tirata" che, nella successiva ripresa al teatro Comunale di Bologna nel 1859, venne soppressa. È uno degli esempi più espliciti di un uso politico consapevole del melodramma che infatti fu rappresentato con questo titolo e in questa forma solo fuori dallo Stato della chiesa, in Spagna e a Torino.

Nella *Lettera dell'autore a un amico che serve di prefazione*, anteposta da Meucci all'edizione clandestina datata Parigi, lo scrittore ammette che l'opera aveva superato la censura della giunta di revisione ma che era incappata nell'opposizione di Pio IX, ostile al palese contenuto antiaustriaco; era stato l'ordine diplomatico ad opporsi. Non era solo l'Austria che temeva che attraverso i casi del Barbarossa si alludesse alla storia contemporanea, scriveva Meucci; anche alcuni ipocriti zelanti temono quando si esalta la gloria patria: «ci fan lecito di risuscitarne le miserie le bassezze, ci vietano rilevarne il decoro»<sup>29</sup>.

Meucci si addentra nel problema dei contenuti del melodramma e difende il suo rifiuto di scrivere adattamenti da romanzi stranieri, ribadendo la sua fedeltà alla storia patria, come un atto decisamente politico: «Io non abbandonerò mai la nostra storia: ella è ricca gloriosa e grande». I suoi titoli sono infatti tutti improntati alla storia patria: *Caterina de' Medici*, *Ermenegarda*, *Storia de' Medici*, *Il Tasso alla corte di Ferrara*. Meucci continua poi con un'analisi politica della situazione contemporanea, centrata sulla condanna della politica austriaca in Italia, in favore dell'adesione a una scelta neoguelfa.

Ho citato questo episodio che ha coinvolto Buzzi perché è senza dubbio uno dei casi più significativi che ho trovato, assieme forse alla *Battaglia di Legnano* rappresentata a Roma nei giorni che precedono la proclamazione della Repubblica del 1849, di un uso politico esplicito e consapevole del melodramma in determinati contesti politici.

Ma torniamo a Buzzi-Solera e al loro *Sordello* rappresentato a Milano il 26 dicembre 1856, con scarso successo, tanto che poi,

<sup>29</sup>Ivi, p. VII.

dopo l'Unità, l'opera fu ripresa nel 1862 con il titolo più accattivante *L'indovina a Piacenza*.

Gli ingredienti della trama sono chiaramente politici, anche se in epigrafe c'è un verso di Sordello, tratto dalla tenzone con il trovatore Bertrando de Lamanon: *Oh! Dove è gloria senza amore?*

La scena è ambientata a Verona e l'intreccio ha al centro la lotta contro il tiranno Ezzelino da Romano, già rappresentato nel dramma *Oberto conte di San Bonifacio*.

Ecco il coro iniziale dagli accenti vagamente manzoniani, che ci proietta subito nel cuore dell'argomento politico:

Prenci, signori, popoli,  
figli d'un suolo istesso  
pace gridando, effondosi  
tutti in un solo amplesso:  
deposte l'ire antiche  
stese le mani amiche,  
forman vivente un'iride  
dall'uno all'altro mar.'

Guai chi del suol natio  
Tenta il seren turbar!<sup>30</sup>

Nel primo atto, Sordello afferma di voler salvare l'Ausonia da «estremo flagello»<sup>31</sup>, che non è la conquista straniera bensì la discordia civile; i cittadini veronesi da lui sollecitati giurano, nel coro, di rinunciare a ogni conflitto e di combattere solo per la patria:

Noi giuriamo in solenne consenso  
Al cospetto del ciel che ne ascolta,  
ch'ogni gara qui resti sepolta,  
e sol viva la patria pietà.  
O Signor sul magnanimo amplesso,  
le tue mani dal cielo protendi;  
tu dell'ira le folgore accendi  
contro il vil che spergiuro sarà.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Sordello, *opera in quattro atti di Temistocle Solera, da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala il Carnevale 1856-57*, Milano, Pirola [1856], pp. 5-6.

<sup>31</sup> Ivi, I, 1, p. 6.

<sup>32</sup> Il coro è ripetuto due volte nella stessa scena: I, 1, p. 7 e p. 9.

Nello svolgimento della trama, motivo sentimentale e motivo politico si intrecciano in una storia che ha come filo conduttore la lotta dei cittadini contro il tiranno Ezzelino. L'azione sentimentale si costruisce attorno a tre storie amorose: Azzo d'Este vuole sposare Bice, sorella di Ezzelino; il conte di San Bonifazio chiede in sposa Cunizza, sorella di Ezzelino; Sordello vorrebbe sposare Alba, creduta figlia di Ezzelino, ma in realtà figlia di Bianca Della Porta. In un duetto amoroso Alba e Sordello si confessano il loro amore e si esprimono con linguaggio dantesco, riprendendo le parole di Francesca da Rimini: «Il sì ch'io dissi tutta tremante...»<sup>33</sup>.

Nell'atto II entra in scena l'indovina che nella versione successiva darà il titolo all'opera. Si tratta in realtà di Bianca della Porta, moglie di un avversario politico condannato a morte da Ezzelino, che trama contro il tiranno e spinge gli schiavi alla rivolta contro Ezzelino, in nome dell'amore per la patria. Ezzelino si presenta all'indovina, che crede amica, e le svela i suoi piani politici e personali: egli vuole impossessarsi di tutta l'Italia e sposare Alba, che in realtà rivela non essere figlia sua, ma proprio di Bianca Della Porta che così apprende che sua figlia, sequestrata dal tiranno dopo l'uccisione del padre, è viva.

Arrivano voci di guerra e congiure; Ezzelino, scoperta la tresca tra Sordello e Alba, costringe l'indovina a dare un veleno ad Alba per ucciderla e impedirle così di coronare il suo amore per Sordello. Alba beve il veleno ma muore di una morte solo apparente, utile a sottrarla a Ezzelino; i due giovani possono così riabbracciarsi e giurarsi amore eterno a casa dell'indovina.

Nel frattempo la situazione politica precipita; nell'atto III i congiurati giurano di opporsi ad Ezzelino, che li scopre e minaccia di morte. Intercede Alba che si offre di sposarlo in cambio della salvezza dei congiurati; l'indovina trattiene Sordello che vuole impedire il matrimonio, ricordandogli che si deve amare innanzitutto la patria. Nella battaglia di Cassano contro i ribelli, Ezzelino è però sconfitto e nell'atto IV appare in ritirata, scortato da un armigero che si rivela essere Alba che, per vendicare il padre, uccide il tiranno. Il dramma si chiude con l'arrivo di Sordello, di Bianca e dei veronesi e con l'esaltazione della patria e delle donne:

<sup>33</sup> Ivi, I, p. 8.

Figli d'un suolo istesso  
 Su! Rinnoviam l'amplesso  
 Cantiamo a Dio coi timpani,  
 cantiamo a Dio coi cembali;  
 per l'itale regioni  
 salmo novel risuoni.  
 I patri canti narrino  
 Perennemente ai posterì  
 Che furono tra noi  
 Anco le donne eroi! <sup>34</sup>

Religiosità, patria, vendetta, sacrificio: sono presenti nell'azione molti *topoi* del discorso nazionale.

Il profilo di Sordello, patriota consacrato dal canto VI del *Purgatorio* dantesco, il cui mito è stato rinsaldato dall'erudizione settecentesca, fa da reagente a tematiche patriottiche, innestando tutta una serie di riferimenti all'attualità. L'insistenza sulla concordia, sull'alleanza tra forze politiche diverse rinvia alla necessità condivisa anche in parte dai mazziniani di serrare le fila dopo le sconfitte del '48. Emblematico è anche, nel coro finale, il riferimento alle donne che rispecchia l'eroismo al femminile che si diffonde soprattutto nei fatti del '48 che avevano visto una massiccia partecipazione femminile i cui casi più noti sono quelli di Colomba Antonetti, Cristina di Belgiojoso, Margaret Fuller, Anita Garibaldi e molte altre.

Se queste sono le tappe della presenza di Dante nel melodramma preunitario, tra una fase più decisamente romantica e una fase in cui i personaggi danteschi anche nel melodramma innestano riferimenti identitari e politici, la celebrazione solenne, a livello musicale, avverrà nel 1865 a Piazza Santa Croce a Firenze, in occasione dell'anniversario della nascita del poeta quando nel corso di tre giorni si eseguono molteplici inni, cori e cantate per Dante <sup>35</sup>, consacrato definitivamente come padre della patria <sup>36</sup>. A fianco di riprese dalla *Commedia* (*La Divina Commedia, coro*,

<sup>34</sup> Ivi, IV, p. 42.

<sup>35</sup> *Inno, cori e cantata in onore di Dante Alighieri, eseguiti nei giorni 14, 15 e 16 maggio in Firenze*, Firenze, Cellini & C., 1865.

<sup>36</sup> Sulle celebrazioni del 1865 cfr. anche IDA DE MICHELIS, *Firenze 1865. Le celebrazioni dantesche*, in *Atlante letterario del Risorgimento 1848-1871*, a cura di MATILDE DILLON WANKE, Milano, Cisalpino, 2011, pp. 328-334.

musica del maestro Giuseppe Bettazzi; *A Beatrice Portinari: coro eseguito nell'Accademia di quadri viventi e declamazioni scelte della Divina Commedia*, la sera del 16 maggio 1865, parole di Guido Corsini e musica del maestro Emilio Pieraccini) e celebrazioni dedicate all'autore (*Il genio di Dante, coro*, parole di Sebastiano Brigidi, musica del maestro Emilio Cianchi) si collocano anche testi patriottici come *Il vessillo d'Italia: tre canti patriottici e popolari per cori a grand'orchestra, eseguiti nella solenne Accademia musicale in onore di Dante*, con le parole di Achille De Lauzières e la musica di Gaetano Magazzari o il coro *A Dante per l'Unità d'Italia*, parole di Leonello Modona e musica del maestro Francesco Anichini che consolidano la figura di Dante come emblema della patria. Il secolo si chiude poi con le *Laudi alla Vergine Maria*, tratte dall'ultimo canto del *Paradiso*, musicate da Verdi per coro femminile nel 1898; un'ennesima consacrazione che univa, al tramonto del secolo dell'Unità d'Italia, due figure emblematiche della nazione.



Francesco Bissoli

*L'assedio di Firenze come 'figura'*

Durante l'età della Restaurazione la strenua difesa tentata dai fiorentini tra l'ottobre 1529 e l'agosto dell'anno seguente, per fronteggiare il lungo assedio delle truppe di Carlo V, fu esaltata come estrema fiammata del furore italico prima di una prolungata inerzia<sup>1</sup>. L'episodio assunse un carattere periodizzante in ambito storiografico e la resistenza dei fiorentini fu trasformata in testimonianza e simbolo di patriottismo al punto da assurgere a un valore mitico<sup>2</sup>. In tal modo fatti storici lontani nel tempo acquisirono un senso in quanto 'figure' di un evento che doveva ancora compiersi. Roland Barthes interpreta questo tipo di processi partendo dalla considerazione che «ogni sistema semiologico è un sistema di valori» e conclude che «il consumatore del mito prende la significazione per un sistema di fatti: il mito viene letto come un sistema fattuale mentre

<sup>1</sup> Si riprende e si prosegue qui l'indagine iniziata con *Mito e corallità nell'Assedio di Firenze (1856-60) di Bottesini*, in *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato sabauda e Italia unita (1848-1870)*, Atti del convegno internazionale, Napoli, 11-12 novembre 2011, in corso di stampa.

<sup>2</sup> Nell'*Assedio* Guerrazzi parlerà di Firenze come «ultimo santuario della italiana libertà» e lo stesso Mazzini ribadirà il concetto nel frammento di lettera premesso all'edizione parigina del romanzo risalente al 1840.

<sup>3</sup> In particolare i testi di riferimento sono: *Histoire des républiques italiennes du Moyen Age (1807-18)* di Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, *Storia dei popoli italiani dall'epoca della loro grandezza ai tempi dei romani fino al 1814* di Carlo Botta (1847), *Storia degli italiani* di Cesare Cantù (1859), *L'assedio di Firenze illustrato con documenti inediti* di Eugenio Albero (1840), *Pensieri sulla storia d'Italia* (1858) di Cesare Balbo, *Notizia intorno ai discorsi che seguono* (1842, «Archivio storico italiano») di Gino Capponi, *Storia d'Italia dal cominciamento delle repubbliche marinare fino alla riforma del Savonarola* (1849) di Pasquale Villari. Tali storici sono accumulati da una posizione fortemente critica nei confronti della Francia e dal costante richiamo alla figura di Savonarola. Cfr. ILARIA ANGELA 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.

è solo un sistema semiologico»<sup>3</sup>. Entro tale prospettiva concettuale, per inquadrare il fortunato romanzo di Guerrazzi, *L'assedio di Firenze*, Marino Biondi adotta l'espressione «assolutismo mitico del patriottismo»<sup>4</sup>, benché l'evento, alla stregua della battaglia di Legnano, dei Vespri siciliani e della disfida di Barletta, sia trasformato in metafora del riscatto nazionale in una maniera non giustificata sul piano strettamente storiografico.

Scritto nelle prigioni di forte Sella a Portoferraio, ora il celebre 'libro-battaglia' figura nel cosiddetto «canone risorgimentale», assieme ad altri romanzi, a raccolte poetiche, a saggi politici, a melodrammi che riuscirono a proiettare su un piano emotivo e simbolico l'idea della patria e a convincere molti ad «agire pericolosamente in suo nome, rischiando l'esilio, la prigione, la vita»<sup>5</sup>, ma all'epoca, in Italia fu osteggiato dalla censura, quindi giunse a pubblicazione nel 1836 a Parigi, con lo pseudonimo di Anselmo Gualandi. Sebbene oggi si legga solo in biblioteca, perché difficilmente reperibile anche sul mercato antiquario, ottenne presto un successo clamoroso, come testimoniano le numerose edizioni, assieme alle 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 erigere «il nuovo edificio di ragione e libertà» fosse necessario rovesciare quello «antico di terrore e di servitù»<sup>6</sup>. In linea con l'idea mazziniana della letteratura come azione, nella quale dovevano confluire i sentimenti e i pensieri, 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

<sup>3</sup> ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 212. Circostanze come l'esistenza di una nazione e il suo riscatto o, viceversa, la sua oppressione diventano così paradigmatiche e acquisiscono un'aura sacrale.

<sup>4</sup> MARINO BIONDI, *La tradizione della patria*, I, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009, p. 105.

<sup>5</sup> Si tratta di un catalogo di testi stilato attraverso un campione di trentatré memorie ed epistolari di protagonisti della redenzione italiana e presentato da ALBERTO MARIO BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 54-55.

<sup>6</sup> A *Giuseppe Mazzini scritto di F.D. Guerrazzi intorno all'Assedio di Firenze*, Bastia, Fabiani, 1848, p. 94.

inventarne per eccitare la sensibilità di questa Patria caduta in miserabile letargia»<sup>7</sup>. La ricorrente metafora del sonno inglobava vizi come il servilismo, l'indisciplina, la mancanza di ardore marziale, generati da secoli di dispotismo, ma da estirpare necessariamente, per promuovere l'idea di una nazione italiana e della sua indipendenza. Nel *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799* (1801), Vincenzo Cuoco era stato il primo scrittore italiano ad affermare con decisione che nel paese il problema nazionale era soprattutto un problema di educazione e Madame de Staël, notando che la letteratura italiana conduceva una vita troppo appartata, raccomandava l'esposizione all'influenza del romanticismo europeo in modo che le arti assolvessero la loro missione civica. Per lo stesso Mazzini, prima ancora che concentrarsi sull'organizzazione del movimento rivoluzionario, era meglio dedicarsi all'educazione del popolo per convincerlo ad appoggiare la causa dell'unificazione. Nel caso specifico di Guerrazzi usare la storia come pedagogia politica e come arma ideologica era un impegno morale imprescindibile.

L'autore livornese continua raccontando che tra 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»<sup>8</sup>. A quella realtà fatta di mediocrità e di frantumazione intendeva opporre l'ideale di un'Italia risorta, gloriosa, unita e degna del suo grande passato per ricordare, attraverso la rievocazione di vigorose dimostrazioni di eroismo, che gli italiani non erano affatto congenitamente indolenti e imbelli, come una vecchia maldicenza, coltivata soprattutto in area francese e tede-

<sup>7</sup> Ivi, p. 96. Secondo la lezione desanctisiana, la 'scuola liberale' ha un approccio imparziale alla storia, mentre quella 'democratica' la intende come mezzo per attuare e propagare idee.

<sup>8</sup> 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 di Giuseppe Verdi*, a cura di GAETANO CESARI e ALESSANDRO LUZIO, Bologna, Forni, 1987, 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».

sca, voleva insinuare. Il recupero di virilità in un paese considerato effeminato fu uno dei cardini del Risorgimento<sup>9</sup> e, secondo John Rosselli, è in questi termini che vi si può porre al centro Verdi, soprattutto per lo slancio, le emozioni viscerali, l'anelito al grandioso e all'eroico che infuse nelle opere scritte prima dei quarant'anni<sup>10</sup>. Guerrazzi si immerse nella stesura del romanzo «palpitante e lacero con gli artigli dei persecutori nel petto», conscio di realizzare l'opera più efficace per la patria «che mai potesse farsi per virtù d'inchiostri», come poi dimostrò l'entusiasmo della «gioventù italiana» che leggendo le sue pagine «vi si trovò come inchiodata sopra, e vergognò, e fremé» 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 frementi» che la lessero «tra gli artigli delle Polizie»<sup>11</sup>. 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»<sup>12</sup>. La tipologia narrativa (il poema epico popolare), prescelta dopo lunghe meditazioni, permise allo scrittore 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»<sup>13</sup>. Ai moduli narrativi il livornese associa invero procedimenti, stilemi e strutture mutuati dal cronotopo teatrale, conseguendo una singolare duplicità stilistica<sup>14</sup>. Per il suo linguaggio aulico, antiquato e pomposo, per la sua tendenza all'antagonismo tragico e alla esagerazione emotiva il romanzo guerrazziano è stato definito un «melodramma senza musica»<sup>15</sup>

<sup>9</sup> Sul tema della «rivirilizzazione» si veda SILVANA PATRIARCA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 31 et passim.

<sup>10</sup> Cfr. *Verdi nella storia d'Italia / Verdi in Italian History*, con relazione di base di GIULIANO PROCACCI e risposte di LORENZO BIANCONI, STEFANO CASTELVECCHI e JOHN ROSSELLI, in *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale / Proceedings of the International Conference Parma – New York – New Haven, 24 gennaio – 1° febbraio 2001*, a cura di FABRIZIO DELLA SETA, ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, MARCO MARICA, Firenze, Olschki, 2003, pp. 189-226.

<sup>11</sup> A *Giuseppe Mazzini* cit., p. 102.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>14</sup> Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il romanzo melodrammatico. F.D. Guerrazzi e la narrativa democratico-risorgimentale*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

<sup>15</sup> BIONDI, *La tradizione della patria* cit., p. 107.

che, giusta gli auspici della Staël, doveva mirare a combinare il piacere con l'educazione del pubblico. Lo sfoggio di retorica melodrammatica, che riflette la nuova estetica della politica esaminata da Mosse<sup>16</sup>, per un verso favorì la lettura popolare dell'*Assedio* e per un altro fu la ragione 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. A tale proposito 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»<sup>17</sup>. 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 dell'epopea della redenzione patriottica. Più in generale la persuasività del discorso risorgimentale 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.

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»<sup>18</sup>. Abbiati collega l'esaltazione del bussetano per il romanzo con le delusioni per i disastri dei moti insurrezionali<sup>19</sup>. Oltre a de-

<sup>16</sup> Cfr. GEORGE MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*, Bologna, Il Mulino, 1975; CARLOTTA SORBA, *La melodrammatizzazione della politica*, in *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi (Annali, 22), pp. 482-483.

<sup>17</sup> BENEDETTO CROCE, *Gli ultimi romanzi di F.D. Guerrazzi*, in *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari, Laterza, 1943, p. 44.

<sup>18</sup> Lettera a Francesco Maria Piave, Parigi, 22 luglio 1848, cit. da FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, Milano, Ricordi, 1959-63, p. 751.

<sup>19</sup> Così lo studioso commenta la circostanza: «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 pavidì, reazionari maramaldi dell'ora che volge. [...] Tutta una sera, tutta una notte e il giorno di poi, Verdi stette inchiodato sull'abbozzo del *Ferruccio*, 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» (*ibid.*).

finire Ferruccio «un personaggio gigantesco», Verdi lo considerava «uno dei più grandi martiri della libertà italiana»<sup>20</sup>, 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'oppressore), sapeva che in quel momento era fondamentale la cooperazione (alle improvvise accensioni, agli scatti emozionali, al tempo rapido della generazione degli anni Trenta stava subentrando una nuova 'mentalità', un nuovo approccio alla realtà frutto delle dolorose esperienze patite; la mediazione prendeva così il posto della impulsività e la Società Nazionale, che sarà fondata nel 1857, punterà *in primis* sull'unificazione, anteponevola pure alla libertà, perché si riteneva che alla frammentazione si dovesse imputare la causa principale della condizione servile dell'Italia e di tutti i suoi mali)<sup>21</sup>. 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<sup>22</sup>.

Sin da *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, uno dei testi più influenti del Risorgimento, amore romantico e patriottico si sovrappongono, col corteggio obbligato di dovere e onore: l'intreccio tra lo struggimento erotico e la condizione di asservimento dell'Italia sarebbe diventato un fondamentale ingrediente dell'attrazione esercitata dalla causa nazionale. Nel canovaccio dell'*Assedio* proposto a Verdi e più tardi ripreso dal cremasco 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

<sup>20</sup> Ivi, p. 754.

<sup>21</sup> Sulla 'mentalità' della generazione degli anni Trenta si veda il contributo di Antonio Rostagno in questo volume.

<sup>22</sup> Lettera di Salvatore Cammarano a Verdi, Napoli, 10 aprile 1849, ivi, II, p. 7. Cfr. CARLO MATTEO 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 MARTIN CHUSID, Chicago, University Press, 1997, pp. 96-126.

contendono la medesima donna (Maria), arrivando per lei a sfidarsi in campo aperto<sup>23</sup>. Il secondo di Martelli, Dante da Castiglione, 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)<sup>24</sup>, con 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)<sup>25</sup>. I capitoli del romanzo, dai quali è ritagliato l'intreccio, sono essenzialmente sei (VIII, IX, XII, XIX, XXI, XXII). Proprio da quel filone, estrapolato tra le battaglie, le atrocità, «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.

Durante gli 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* di 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

<sup>23</sup> 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, travestito da frate, penetra nella dimora di lei, chiedendole di fuggire assieme. La donna, disposta a tutto per 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.

<sup>24</sup> 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. Cerimonie e simboli erano infatti gli strumenti della nuova religione civica del patriottismo.

<sup>25</sup> La presenza del traditore, in questo come in altri resoconti risorgimentali di episodi chiave del canone patriottico, serve ad accentuare «la dimensione drammatica» ma anche a «scagionare gli altri» con «una spiegazione semplice e chiara del fallimento». CHRISTOPHER DUGGAN, *The Force of Destiny. A History of Italy since 1796*, London Allen Lane - Penguin Books Ltd, trad. it. di G. Ferrara degli Uberti, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 162-163.

ampia portata. Dopo la reazione di alcuni musicologi nei confronti del luogo comune opera-risorgimento<sup>26</sup>, la storiografia ha assunto il melodramma tra 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<sup>27</sup>. Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg addirittura associano la diffusione del melodramma alla mobilitazione dal basso e alla tradizione urbana del centro-nord, come combinazione di elementi che distingue il Risorgimento<sup>28</sup>. 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<sup>29</sup>. Anche in tal senso è interessante rispolverare il citato dramma lirico di Bottesini.

Nel panorama italiano erano apparse altre opere con una cornice simile (*L'assedio di Corinto* di Rossini, *L'assedio di Calais* di Donizetti, *L'assedio di Leida* di Petrella), ma nessuna ricavata dall'argomento che ispirò Guerrazzi. Avrebbero successivamente visto la luce *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. Il titolo di Bottesini è un caso raro di opera nella quale i sentimenti politici sono apertamente proclamati. Come Philip Gossett pun-

<sup>26</sup> Su come l'idealizzazione post-unitaria del ruolo di Verdi abbia falsato i dati storici si vedano in particolare gli studi di BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos in Prozess der Nationenbildung*, Berlin, Akademie, 1996, e di ROGER PARKER, «Arpa d'or dei fatidici vati»: *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1997, e il resoconto della tavola rotonda *Verdi nella storia d'Italia / Verdi in Italian History*, con relazione di base di GIULIANO PROCACCI e risposte di LORENZO BIANCONI, STEFANO CASTELVECCHI e JOHN ROSSELLI, in *Verdi 2001* cit., pp. 189-226.

<sup>27</sup> Ad esempio il testo già citato di BANTI, *La nazione del Risorgimento*, e il più specifico studio di CARLOTTA 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. Infatti il pubblico della più multimediale delle forme di espressione artistica dell'epoca non aveva paragoni, per ampiezza numerica ed estensione socio-culturale, con quello dei lettori. Per un inquadramento sul cambio di paradigma che ha permesso di superare la rigida distinzione tra storia politico-istituzionale, storia sociale e storia culturale si veda la sezione iniziale del saggio di Fabrizio Della Seta nel presente volume.

<sup>28</sup> ALBERTO MARIO BANTI, PAUL GINSBORG, *Per una nuova storia del Risorgimento*, in *Storia d'Italia* cit., p. xxiv.

<sup>29</sup> È di tale avviso PHILIP GOSSETT, *Le «edizioni distrutte» e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, «Il saggiatore musicale», XII (2005), n. 2, pp. 339-387: 375.

tualizza, i momenti in cui si abbandonarono le metafore in favore dei discorsi espliciti furono veramente esigui<sup>30</sup>. Pensiamo ad esempio 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 – s'è già ricordato – Verdi aveva provvisoriamente messo da parte il progetto di scrivere un'opera tratta proprio dall'*Assedio* di Guerrazzi<sup>31</sup>. L'opera più politicizzata del Bussetano (nel 1860 ebbe una ripresa a Parma con il sottotitolo *La sconfitta degli Austriaci*) trova non pochi echi nell'*Assedio* di Bottesini: 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 (nel titolo verdiano Rolando, Arrigo, Marcovaldo e Lida); infine l'ampliamento e l'approfondimento del ruolo del coro, in linea con gli auspici di Mazzini, in modo da renderlo dinamica incarnazione del popolo unito, spontaneo e sicuro di sé.

Dopo aver conseguito una celebrità internazionale grazie al suo strabiliante virtuosismo, dal 1855 Bottesini era direttore d'orchestra al Théâtre des Italiens di Parigi, dove, nel febbraio dell'anno successivo, fece rappresentare il suo *Assedio di Firenze*, scritto in collaborazione col poeta Carlo Corghi per l'impresario Calzado<sup>32</sup>. L'opera fu rappresentata per l'esattezza il giorno 21, ovvero a ridosso del Congresso di Parigi (25 febbraio – 16 aprile), nel quale Cavour, per la prima volta in una sede internazionale, ottenne che si affrontasse la 'questione italiana' come legittimo problema di popolo<sup>33</sup>. Il ruolo di Lodovico fu affidato al famoso tenore Mario, mazziniano, iscritto alla Giovane Italia, che contribuì a tener desto negli italiani esuli, special-

<sup>30</sup> Ivi, p. 341.

<sup>31</sup> Cfr. RAFFAELE 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 MARIASILVIA TATTI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 131-143.

<sup>32</sup> In realtà, com'è accennato sul libretto parigino, Corghi si basò sul dramma in quattro atti *Maria de' Ricci* di Filippo Manetta, che a sua volta aveva avuto come fonte letteraria l'*Assedio di Firenze* di Guerrazzi. Cfr. CARLO CORGHI, *Le siège de Florence*, Paris, Levy, 1856, p. 6.

<sup>33</sup> ROSARIO ROMEO, *Vita di Cavour*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 325-327.

mente a Parigi, il culto della nazione (possiamo immaginare che, in questo caso, con l'ardore virile della sua vocalità abbia infuso particolare vitalità drammatica nella *performance*). È fin troppo scontato considerare che in quel periodo sarebbe stato invece impossibile veder figurare il nuovo titolo di Bottesini su un cartellone italiano, dati i potenziali elementi di ricezione politica che contiene<sup>34</sup>: 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'.

Ancora in parte legata agli schemi di derivazione rossiniana, ma non priva di originali sintassi formali correlate alle esigenze scenico-drammatiche, 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»<sup>35</sup>, che si incentra eccessivamente sul concetto di libertà (del resto non sorprende il fatto che il lemma ricorra più di duecentocinquanta 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»<sup>36</sup>. 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 della falsa notizia sulla sua morte. Dal momento che la protagonista non dimostra con chiarezza quale sia l'uomo che ama realmente, non ha modo di svi-

<sup>34</sup> Lontano dal contesto italiano, caratterizzato da un clima di censura, lo stesso Verdi nel 1855 portò sulle scene dell'Opéra il mito storico-patriottico dei Vespri siciliani, sicura attrazione per i molti esuli nella capitale francese.

<sup>35</sup> LÉON ESCUDIER, *Théâtre Impérial Italien*, «La France musicale», xx (1856), n. 8, p. 57.

<sup>36</sup> *L'assedio di Firenze (le siège de Florence)*, «Revue et gazete musicale de Paris», xxiii (1856), n. 8, 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 (1856), n. 8, p. 61.

lupparsi, secondo le aspettative, la vicenda passionale, cioè la componente fondamentale del melodramma italiano dell'Ottocento, «palestra dell'educazione sentimentale»<sup>37</sup>. 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 (come osserveremo, ciò nella partitura del cremasco si traduce nell'impiego insistito di contrassegni sonori tipicamente marziali, dalla scrittura che privilegia i ritmi puntati all'utilizzo ricorrente delle percussioni e degli ottoni)<sup>38</sup>. Giudicato musicista solido e abile orchestratore, 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 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 *Son-nambula* 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, che nel frattempo portò in scena il melodramma semiserio *Il diavolo della notte* (Milano, 1858), 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 che si tenne nel settembre 1860, pochi giorni prima

<sup>37</sup> Sul tema dell'educazione sentimentale assiduamente impartita dall'opera in musica agli italiani si sofferma LORENZO BIANCONI, *Risposta a Giuliano Procacci* cit., p. 205.

<sup>38</sup> «... 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».

della battaglia di Castelfidardo <sup>39</sup>. Pur apprezzata, l'opera però non entusiasmò il pubblico milanese per l'eccesso di parti in recitativo o arioso e per l'esecuzione «riprovevole» che non permise di gustarne i pregi (nelle vesti dei personaggi principali figuravano la Fiorentini, Valentini, Dalla Costa, Cotogni) <sup>40</sup>. Tuttavia sulla «Gazzetta musicale di Milano» *L'assedio* fu riconosciuto «uno dei più rimarchevoli lavori musicali prodotti dalla nuova generazione dei compositori» <sup>41</sup>. 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.

<b>Titolo</b>	<i>Le siège de Florence</i> <i>Drame lyrique</i>	<i>L'assedio di Firenze</i> Dramma lirico
<b>Atti</b>	4	3
<b>Città</b>	Parigi	Milano
<b>Teatro</b>	Imperial Italien	Scala
<b>Stagione</b>	1855-56 (21 febbraio 1856)	Autunno 1860 (8 settembre)
<b>Editore del libretto</b>	Lévy	Ricordi
<b>Proprietà</b>	Calzado (direttore del Théâtre Imperial Italien)	Lucca/Ricordi (pubblicò sei numeri dello spartito)

<sup>39</sup>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.

<sup>40</sup>*L'assedio di Firenze*, «Gazzetta musicale di Milano», xviii (1860), n. 37, p. 249.

<sup>41</sup>*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 (1856), n. 8, p. 61.

<b>Dedica</b>	Principe G. Poniatowski	
<b>Parole</b>	Carlo Corghi (testo in ital. e in franc.)	Carlo Corghi (testo in italiano)
<b>F.te letteraria</b>	<i>Maria de' Ricci</i> , «saggio di lavoro drammatico» in quattro atti di Filippo Manetta di New York, tratto dall' <i>Assedio di Firenze</i> di Guerrazzi, rifiuto «totalmente» e adattato alle «esigenze delle scene europee»	
<b>Personaggi</b>	MARIA DE' RICCI, consorte a Nicolò Benintendi, inviato della Repubblica Fiorentina LODOVICO MARTELLI MICHEL-ANG. 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 BUONARROTI 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.
<b>Ambientaz.</b>	Firenze, 1529-1530	Firenze, 1529-1530
<b>Libretto/ Partitura</b>	1856 Sinfonia Andante C Mi min.; Allegro vivo C Mi; Andantino 3/8 Sol; Allegro 2/2 Mi	1860 Sinfonia [?]
<b>Atto, scena Numero</b>	I,1	I,1
<b>Incipit</b>	<i>Frema, fremi, o Leone</i>  2-3  <i>Cielo d'Italia mia...Scellerato!</i> <i>Ei mortal guerra</i>	<i>Ruggi, fremi, o Leone d'Etruria</i>  2-3 2. Scena e duetto (Lodovico, Michelangelo) <i>Cielo d'Italia mia...Scellerato!</i> <i>E mover guerra</i>

4	4
<i>Ella fra poco a noi verrà...</i>	3. Coro di damigelle e Cavatina (Maria)
<i>Tu sei leggiadra e bella</i>	<i>Trista e pensosa sempre...</i>
<i>Non più, dilette amiche...</i>	<i>Vieni, leggiadra e bella</i>
<i>Chi si confida al labile</i>	<i>Ah! nol poss'io...</i>
	<i>Ah, così potessi anch'io</i>
5	5
<i>Eccola... Vico, di casta vergine</i>	4. Scena e duetto (Maria, Lodovico)
	<i>Eccola... A te di pura vergine</i>
6-7	6-7
<i>Qualcun si avanza...</i>	5. Terzettino e finale primo (Maria, Lodovico, Michelangelo, Dante, coro)
<i>La patria adoro... e presto</i>	<i>Qualcun si avanza...</i>
	<i>Taci a pugnar son presto</i>
II,1-2	II,1-2
<i>Chi va là?... Di Michel-Angelo</i>	6. Coro e aria (Michelangelo)
<i>Di sangue ostil...</i>	<i>Chi va là?... Di Michelangelo</i>
<i>All'eccidio, allo sterminio</i>	<i>Di sangue ostil...</i>
	<i>All'eccidio, allo sterminio</i>
3	3
<i>De' domestici altari...</i>	7. Scena e romanza (Lodovico)
<i>Te vidi appena... e splendere</i>	<i>All'altare prostata...</i>
	<i>Vidi tua bella immagine</i>
4	4
<i>Questa è la via</i>	8. Recitativo e romanza (Bandino)
	<i>Questa è la via... Io credea da te lontano</i>
5-6	5-6
<i>Questa sacrata terra...</i>	9. Coro, scena e duetto (Maria, Bandino)
<i>Volge omai la quarta luna</i>	<i>Questa infelice terra...</i>
	<i>Volge omai la quarta luna</i>
III,1	7
<i>All'opra, all'opra</i>	10. Coro
	<i>All'opra, all'opra</i>
2-4	8-9
<i>Mi salva se il puoi</i>	11. Finale secondo
<i>Tu sei desso!... sei Vanni Bandino</i>	<i>(Oh voi felici!) Mi salva, mi ascondi</i>
	<i>Tu sei desso, sei Vanni Bandino</i>
IV,1	III,1-4
Recit. e romanza Bandino	12. Duetto (Maria, Lodovico)
<i>Ebben, che fu?...</i>	<i>Vico, la sorte...</i>
<i>Dentro al mio sen si destano</i>	<i>Invan celar tu tenti</i>
	5
	13. Coro e canzone (Bandino)
	<i>Su tocchiamo: il loco ameno...</i>
	<i>Cinta la chioma di vividi allori</i>

2	6
<i>Teco, Bandin, son io...</i>	14. Pezzo d'assieme
<i>Del tuo labbro l'arcana favella</i>	<i>I benvenuti siate...</i>
	<i>Del tuo labbro l'augusta favella</i>
3	
Cavatina (Maria)	
<i>Qual ignoto poter...</i>	
<i>Ciel! che ascolto!...</i>	
<i>È questo il gemito</i>	
4	
Duetto (Maria, Lodovico)	
<i>Giusto ciel! che veggio!...</i>	
<i>Il destin spietato e rio</i>	
5	7
<i>All'armi! All'armi!...</i>	15. Scena finale
	<i>Gran Dio!... Vico!...</i>

Il processo evolutivo che collega le due versioni dell'opera è testimoniato dalla partitura autografa, conservata nell'Archivio storico Ricordi di Milano<sup>42</sup>. I differenti tipi di carta permettono di distinguere con chiarezza la musica scritta per l'allestimento parigino dai rimaneggiamenti successivi. Alla fonte principale si aggiungono il manoscritto, pure autografo, conservato nella Biblioteca di San Pietro a Majella<sup>43</sup>, della romanza *Vidi tua bella immagine* e le riduzioni a stampa dei nn. 2, 3, 4, 7, 8, 9<sup>44</sup>.

Apprezzabile per la cura della veste orchestrale e per una certa originalità formale, la partitura si compone anzitutto di vari pezzi strumentali. Come i successivi interludi, la sinfonia iniziale, in quattro movimenti, con episodi dall'andamento marziale, all'insegna del ritmo puntato (*Allegro vivo C Mi* – es. 1), alternati a spunti cantabili che anticipano il coro di ancelle del primo atto (*Andantino 3/8 Sol*) e il cantabile del duetto Maria-Lodovico (*Allegro 2/2 Mi*), da un lato rivela l'inventiva timbrica e ritmico-melodica del futuro fondatore della Società del Quartetto di Firenze (1863) e dall'altro è il riflesso delle esperienze maturate a contatto, in particolare, con la musica francese.

<sup>42</sup>PART00387. Si ringrazia il personale dell'Archivio per la cortese disponibilità.

<sup>43</sup>I-Nc 9.8.6°. Si tratta di una riduzione per voce e pianoforte, dedicata «All'amico Labocetta in segno d'amicizia / L'Autore / Napoli 30 Aprile 1856».

<sup>44</sup>Milano, Ricordi, n.e. 12822-4, 12827-9.



Es. 1

b. 19

Un breve preludio d'atmosfera, ravvivato da pulsazioni anapestiche di corni e trombe, introduce la prima scena, nella quale i fiorentini, intenti a prepararsi «ad una ostinata difesa», cantano *Ruggi, fremi, o Leone d'Etruria*. 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»<sup>45</sup>, invitando allo «studio de' canti nazionali»

<sup>45</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, a cura di A. LUALDI, Roma-Milano, Boccia, 1954, p. 185.

e «delle storie patrie»<sup>46</sup>, 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»<sup>47</sup>. Rimbalzo in musica della drammaturgia alfieriana, la coralità rappresenta infatti l'individuale collettivo che può lanciare forti messaggi di tipo politico-ideologico. Il suo impiego 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:	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!	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:	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!	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:	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!	Viva la Libertà!
Di Fiorenza oppressori tremate: Minacciosa già alzata è la mano: Vendicata dal popol sovrano Tant'infamia, tant'onta sarà.	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!	Viva la Libertà!

<sup>46</sup> Ivi, p. 186.

<sup>47</sup> Ivi, p. 169.

Nella versione milanese, assieme al gioco delle rime (AB-BCc, DEEFf, ecc.), rimane inalterata la struttura metrica, formata da quattro strofe di decasillabi anapestici (come i più famosi cori verdiani degli anni Quaranta ma non si può non pensare pure a certi passi manzoniani), 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<sup>48</sup>.

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<sup>49</sup> 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 dell'odiata sede papale («perfida»), sebbene la breve fase repubblicana avesse

<sup>48</sup> Carlotta Sorba fa notare che a volte erano gli stessi cantanti ad operare delle variazioni, all'interno di opere che, pur non avendo una precisa connotazione patriottica, la acquisivano grazie alla loro interpretazione. Nel '48, ad esempio, il «Leon di Castiglia» del celebre coro di *Emani* diventa «Leon di Caprera» e «Leon di San Marco». Cfr. SORBA, *La melodrammatizzazione della politica* cit., p. 485.

<sup>49</sup> Peraltro tale riferimento ha implicazioni più ampie e complesse. Già nella prima metà del Settecento era nata l'etruscologia e la scoperta di straordinarie opere d'arte incoraggiò studiosi come Mario Guarnacci (*Le origini italiche*, 1761) ad affermare che l'Etruria era la fonte non solo della civiltà romana, ma di tutta quanta la civiltà mondiale.

dato al mito della città un nuovo possente slancio, tale da rendere l'unificazione italiana inseparabile dall'idea della 'nuova Roma', «con tutta la connessa retorica di rigenerazione messianica e gloria imperiale»<sup>50</sup>. 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 luglio del '46, qualche settimana dopo la sua elezione, aveva decretato un'amnistia per i detenuti politici, provocando una straordinaria ondata di eccitazione in coloro che speravano di unire la causa nazionale al fervore religioso per coinvolgere il popolo, ma 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 sconsecrazione 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 è trasformata in un «grido» di libertà che, inten-

<sup>50</sup> DUGGAN, *The force* cit., p. 203.

sificato 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*. Nella seconda versione il dogma dell'unità si affianca all'affermazione della libertà e dell'indipendenza, attraverso la volontà del popolo.

La veste musicale echeggia l'andamento ternario (12/8) e il carattere del Giuramento nel terzo atto della *Battaglia di Legnano*. Anche qui un grande crescendo di tutta l'orchestra prepara l'attacco in fortissimo del coro su una nota tenuta che ripiega poi in una linea discendente, contrappuntata da un'impetuosa proiezione degli archi (es. 2; la riduzione, per questo come per successivi estratti, è mia). Le prime due strofe ricevono l'identico trattamento musicale in Fa minore, nella terza si modula a Mi bemolle (es. 3) e nella quarta la fiera del monito conclusivo è scandita dall'approdo al modo maggiore della tonalità di partenza (es. 4).

## Es. 2

The musical score for Example 2 is set in 12/8 time and consists of three systems. Each system includes vocal parts for Soprano (s), Tenore (t), and Bassi (b), and a piano accompaniment. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with 'cresce molto' and 'ff' dynamics, followed by vocal entries with lyrics: 'Rug - gi fre-mio Le-o-ne d'E-tu - ria scio - gliel'au-ra la ful - va tua'. The second system (measures 5-8) continues the vocal lines with lyrics: 'chio - ma Che - Fi-ren-za-la per-fi-da Ro - ma que - sta so - la ri - spo - sta da-'. The third system (measures 9-12) concludes with lyrics: 'ra Vi - va la li - ber - tà Vi - va la li - ber - tà'. The piano accompaniment features a prominent descending line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Es. 3

O-mni sca - glo mi - tra - to Pon - te - free, con - tro noi le tue fol - go - rin - va - no,  
 fin nel co - vo del tuo Va - ti -  
 vi - va la li - ber - ta vi - va la li - ber - ta  
 ca - no que - sto gri - do tremar ti fa - ra, vi - va la li - ber - ta vi - va la li - ber - ta

*p cresc.*

Es. 4

Pa - ven - ta - - - reo ti - ran - ni d'un po - polo, che con - tan - to va - lo - re si de - sta, oh per voi - - - Pul - si - mi - sa - fia  
 vi - va la li - ber - ta vi - va la li - ber - ta  
 que - sta tut - tal - ta - lia con noi gri - de - ra si - - - tut - tal - ta - lia con noi gri - de - ra  
 vi - va vi - va la li - ber - ta

*ff pesante*

*p*

Seguendo l'intreccio 'musicalmente realizzato', per dirla con Dahlhaus, all'inizio di Scena e duetto n. 2, sulle note di un conciso interludio d'azione (*Allegro agitato* C Sib – es. 5), Lodovico entra in scena esaltando il «cielo d'Italia» che infonde all'anima «poetica dolcezza» e sospirando per l'amata su un breve sprazzo lirico dell'orchestra, nel provvisorio e straniante ambito di *La maggiore* (es. 6). Sulla duplice polarità patria-amore scorre la vita del protagonista, secondo il già ricordato *topos* letterario.

## Es. 5

**Allegro agitato**

vni I  
*p*

vni II, vlc  
b pizz

cl, fg  
*p*

cresc.

*sf*

celando

cl, fg  
*p*

## Es. 6

**Moderato assai**

fl  
*p*

ob  
*p*

cl  
*p*

fg  
*p*

Lodovico  
nel pet - to quel che m'ar - de per te — pos-sen-te af - fet-to

vni I  
*pp*

vni II  
*pp*

vie  
*p*

b  
*p*

Un'inattesa settima di dominante di Sib segna il repentino e brusco abbandono della tonalità di La, per preparare l'ingresso in scena di Michelangelo su contegnosi accordi di Sol minore. Il nuovo personaggio distoglie Lodovico dai pensieri in cui è assorto, per aggiornarlo sugli ultimi accadimenti: mentre Ferruccio sta dando prova di grande valore («Magnanimo in pace / fortissimo in guerra / il prode Ferruccio / già doma ha Volterra» Sib→Re min., «i fanti ha sconfitti / di Pietro Colonna / di terra e castelli / Firenze fe' donna» Do min.→Sib), Giovanni Bandino, da tutti creduto morto, è passato dalla parte del nemico («Ed onta a Giovanni / Bandino l'apostata / nel campo è passato / de' nostri oppressor» Sib→Reb). La ferezza del motivo orchestrale che, in stile di 'parlante', accompagna le parole di Michelangelo, è determinata dal suo incisivo carattere di marcia (Allegro moderato C Sib – es. 7).

## Es. 7

**Allegro moderato**

Michelangelo

Ma-gna-ni-mo in pa-cc, for-tis-si-mo in guer-ra, il pro-de Fer-tu-cio già do-ma ha Vol-ter-ra

archi *p* cl, fg cresc. *f* cr.tr

B

*p* cl, fg cresc. *f* cr.tr

Da tempo l'impiego del 'parlante', caldeggiato dallo stesso Mazzini, aveva dimostrato la sua efficacia nell'espressione di contenuti politici e morali, qui accentuata dall'incedere vigoroso del motivo. L'accento a Bandino conduce al pedale di dominante (Reb) della tonalità del cantabile (*Sciagurato! Il suo destino*, Moderato C Solb), dove si concentra una riflessione sul tradimento (si è già ricordata la ragione per cui anche nel progetto di Verdi era prevista una particolare sottolineatura di tale aspetto). I due personaggi non possono che condividere un forte senso di disprezzo per l'infido, quindi, dopo otto battute del basso su un regolare accompagnamento di crome degli archi, l'intervento del tenore («Scellerato! E muover guerra / egli ardisce alla sua terra») non costituisce una risposta autonoma ma si intreccia con fluidità alla linea vocale dell'altro. «Lo squillo di una campana», sottolineato da quattro austeri accordi alla relativa minore, annuncia che è giunto il momento della nomina del capitano. Le parole di Michelangelo («Qual suon! [...]») sono accompagnate da un tremolo degli archi, armonicamente instabile, che conduce alla mediante della tonalità iniziale di Sib. Lodovico ha buoni motivi per immaginare di essere il prescelto, pertanto la conclusione evita la consueta cabaletta in favore di una significativa ripresa del parlante iniziale, in modo da mettere in relazione l'avvenire del nuovo condottiero con le valorose gesta di Ferruccio. L'invito di Michelangelo a consacrarsi anima e corpo alla patria conduce il protagonista a una ripresa del cantabile («La voce tua possente / core m'esalta e mente»), nella tonalità d'impianto, che sfocia poi nel conclusivo ritorno del motivo del parlante («Lo giuro omai la patria / amante mia sarà»). Se facciamo riferimento allo schema della 'solita forma', la prima parte del brano si inquadra così:

Interludio	Allegro agitato C Sib→Reb
Scena	<i>Cielo d'Italia mia</i> , Reb→La <i>Odi, odi, Martelli</i> , Sol min.→Sib
Tempo d'attacco	<i>Magnanimo in pace</i> , Allegro moderato C Sib→Reb ('parlante')
Cantabile	<i>Sciagurato! Il suo destino</i> , Moderato C Solb
Tempo di mezzo	<i>Qual suon! Quest'oggi stesso</i> , C→Re

Ma come si potrebbe interpretare il seguito, in relazione alle strutture tradizionali?

*Ebben?*, C Re (ripresa del 'parlante')  
*La voce tua possente*, C Sib (ripresa del cantabile)  
*Lo giuro, omai la patria*, C Sib (nuova ripresa del 'parlante')

Nella particolare organizzazione formale del duetto s'intravede una possibile lettura nella prospettiva della 'storia delle mentalità'<sup>51</sup>. Lo slancio che, a partire dalla Sicilia sino a raggiungere Parigi, la Germania e l'Europa centrale, aveva innescato la rivoluzione a ondate del '48, in Italia si era progressivamente spento e con esso le speranze di molti, di fronte alla già ricordata allocuzione di Pio IX, alle sconfitte militari, all'indifferenza e all'ostilità degli stranieri, agli accesi contrasti tra moderati e democratici e alle antiche rivalità regionali. La concezione del tempo rapido, accelerato, procedente per scatti improvvisi, immediati e tipica della 'mentalità' degli anni Trenta-Quaranta, si era drammaticamente scontrata con la realtà. Si imponeva ora la necessità di riflettere, di pianificare, di ponderare gli eventi per non incorrere più in rovinose imprese, a causa di impulsi sciagurati, in quanto privi di opportune strategie e di cooperazione. Per l'ennesima volta la recente spedizione di Sapri, guidata da Pisacane, aveva dimostrato la futilità dell'insurrezione come metodo per conseguire l'unificazione. Nel derogare allo slancio fervido di una pulsante cabaletta, che invero qui è più che mai attesa, la finale risoluzione del duetto è così frutto dell'emulazione (il ritorno del motivo del 'parlante' collegato al valore di Ferruccio) ma soprattutto di un'accorta valutazione delle circostanze, espressa nel cantabile, in modo da non trovarsi spiazzati e inermi dinnanzi a situazioni imprevedute, siano esse un tradimento oppure una mossa a sorpresa del nemico.

La scena si trasferisce nel palazzo di Maria. Per alleviare la sua angoscia, le ancelle cantano un brano corale (*Vieni, leggiadra e bella*) d'incantevole dolcezza. Per la qualità del dettato musicale è uno dei momenti più alti di tutta la partitura, tant'è vero che, come già detto, il suo tema principale viene anticipato nella Sinfonia d'apertura. La cavatina della protagonista fu completamente rimaneggiata per l'allestimento scaligero<sup>52</sup>. 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, su un affannoso motivo orchestrale (es. 8).

<sup>51</sup> Per un inquadramento critico-metodologico si veda la parte iniziale del contributo di Antonio Rostagno in questo volume.

<sup>52</sup> Sull'autografo si legge «Dopo il Coro Donne = Rec. Adagio nuovo Maria».

Es. 8

**Moderato**

Ginevra

Oh po - ve - ra Ma -

vni I

*p*

vni II, vic

bassi

G

ri - al La men - - te tua se - re - na.

Nell'Andante (*Ah, così potessi anch'io*, C Sib) la protagonista confessa la vera ragione della sua mestizia, ossia l'incapacità di dimenticare Bandino, come un pungolante motivo dei bassi sottolinea alla fine del primo periodo. L'annuncio poi del sopraggiungere di Lodovico, di lei perdutoamente innamorato, segna il passaggio alla cabaletta (*Raffrena, o core, il palpito*), di taglio convenzionale e con il coro che torna in gioco. In Scena e duetto n. 4 Lodovico, su una delicata melodia discendente dei violini (es. 9), interroga l'amata in merito alle ragioni della sua mestizia, ma la donna non intende aprirgli il suo cuore e nel cantabile lo invita a rivolgersi altrove le sue attenzioni (*A te di pura vergine*, Allegretto 2/4 Do – es. 10).

Es. 9

Lodovico

ah non mi fug-gir, Ma-ria. A te, co-me ad un  
 an-ge-la, un pu-ro amor m'in-vi-a  
 Sul-la tua ma-no im-pri-me-re un bacio umil-dh la-scia...

archi  
 vni II, vlc  
 bassi  
 cr  
 fg

Es. 10

Allegretto

Maria

A te di pu-ra ver-gi-ne è il ca-sto a-mor, a-mor scr-  
 ba-to. Fug-gi da me: di-men-ti-ca un co-re sven-tu-ra-to

archi  
 cl I, II  
 fl, ob



A nulla valgono le suppliche dell'uomo, perciò l'unisono nella ripresa finale è determinato solo dalla prassi operistica, ma non implica il raggiungimento di un'intesa tra i due personaggi, rimasti ognuno nella situazione psicologico-emotiva di partenza. Li raggiunge Michelangelo, su un austero accordo di Re min. Vedendo Lodovico pensieroso, lo rimprovera di dimenticare le sorti della patria, accompagnato da un incalzante motivo orchestrale, che si alterna a un marziale disegno discendente dei legni (es. 11).

## Es. 11

## Moderato

Michelangelo

Par - la, per-ché si me - sto? Qual pen-sier tu volgi in men - te?

Ov'è la fiam - ma ar - den - te del pri-sco tuo va - lor?

Sulle note della banda entrano in scena Dante da Castiglione e i soldati per annunciare la nomina di Lodovico a capitano. Come farà Amneris durante la dichiarazione di guerra in *Aida*, Maria lo fregia solennemente con una sciarpa e gli consegna la spada con cui dovrà compiere la sua valorosa missione di dirigere la difesa della città. La scena si chiude con un grandioso concertato.

All'inizio del secondo atto si raccolgono Dante con i soldati nello studio di Michelangelo, contemplandone le opere e le armi, per intonare un nuovo brano corale (*Di Michelangelo*, Andante sostenuto C Mib). Armato di tutto punto, Michelangelo si avvanza tra di loro e, dopo esser tornato a maledire il traditore Bandino, canta l'aria n. 6 (*All'eccidio, allo sterminio*, Andante 3/4 Mi), per la quale i critici coevi si sarebbero attesi un linguaggio musicale più duttile, più libero dagli schemi tradizionali. Funzionale alle convenienze teatrali, il pezzo è invero accessorio in relazione allo svolgimento drammatico. È tuttavia interessante osservare che nel libretto milanese, alle parole «coraggio / patrio amor c'infonderà», il coro risponde con un significativo ampliamento della prospettiva che coinvolge nella minaccia dell'assedio tutta Italia, come nel precedente *Ruggi, fremi*:

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.

Poi, mentre Dante addita ai presenti le opere di Michelangelo, l'artista fissa il suo sguardo sul modello del Mosè e continua:

Tu, ch'hai di Dio sul Sinai  
L'eterna voce udita,  
*interrompendosi prende un mazzuolo, e dà un colpo sul ginocchio della Statua*  
Parla, e i tuoi detti al popolo  
D'Italia arrechin vita.

La scena successiva prevede un nuovo cambio di ambientazione. Nei pressi del palazzo di Maria un interludio strumentale introduce la Scena e romanza di Lodovico n. 7 (*Vidi tua bella immagine*). Il ritmo puntato, col suo carattere marziale, segna anche questo episodio musicale in cui il pensiero del comandante, in procinto di scendere in battaglia, torna inevitabilmente a Maria. Il motivo suonato dai violoncelli nella prima misura e mezza, poi imitato ad incastro e in successione dalle viole e dai violini, è il fattore unificante dell'intero brano e consiste in una proiezione ascensionale che, una volta in bocca al tenore, trova il suo punto saliente sulla parola «immagine» con una cadenza di tipo 'femminile', indizio della consapevolezza da parte del personaggio di quanto sia illusoria la sua aspettativa. Il manoscritto napoletano del brano, di seguito trascritto, presenta un più articolato sviluppo dell'interludio (41 bb.) e nel finale della romanza propone delle puntature ardue e piuttosto insolite che il compositore azzardò presumibilmente perché a Parigi ebbe a disposizione un tenore del calibro di Mario (es. 12)<sup>53</sup>. Sedici battute di recitativo preparano una classica romanza tripartita, nella quale è possibile cogliere l'inclinazione di Bottesini alla 'quadratura' del periodo musicale, oltre che all'economia del materiale. Le perfette simmetrie fraseologiche della prima parte, fanno risaltare il sogno momentaneo di «pace [...] e giubilo» della sezione centrale, rievocato su una luminosa transizione di terza a Mib e presto sospeso dal ritorno al Do d'impianto, con la sofferta ammissione, da parte di Lodovico, dell'impossibilità di coronarlo, sul mesto accompagnamento del clarinetto solo.

<sup>53</sup> Si presenta qui la trascrizione del manoscritto conservato a San Pietro a Majella, con l'aggiunta delle indicazioni degli strumenti, ricavate dalla partitura autografa.

## Es. 12.1

**Andantino**

Lodovico

Durante questo Preludio, una processione di Monaci s'incammina lentamente verso la chiesa. Per ultimo Lodovico Martelli s'arresta in contemplazione di quella chiesa ove Maria si trova a pregare

archi

legni

pp

campana

pp

campana

ci

ob

19

22

Es. 12.2

25 *sf* *ob.vni I*

26 *sf* *p*

31 *campana* *campana* *pp* *sf*

37 *ppp* *ff*

42 *Al-lal-ta - re pro - stra - ta, in - fra la gen - te, che de - vota c - pi - a, te - co or - mos - se a pre - gar; tu sci Ma -*

42 *Recitativo* *archi*

Es. 12.3

47 *ria, a ben al - tro do - ver tu mi chia - ma - sti, del - la pa - tria di - let - ta il ne - mi - co a do -*

47 *cl,fg,cr* *archi*

51 *mar. U - dii tua vo - ce, ma pria che il brac - cio, a com - pir l'o - pra im - pren - da*

51 *f* *f* *ff*

55 *ch'io di te me - co par - li. Ah non t'of - fen - da* *p* *pp* *Andantino* *II. ob.* *archi*

55 *Vi - di tua bel - la im - ma - gi - ne av - vol - ta in bian - co vel e mi sem - bra - sti un*

61 *p*

## Es. 12.4

an - ge - lo di - sce - so, di - sces - so al - lor al - lor dal Ciel Per te de - stos - si un pal - pi - to che

m'e - ra i - gno - to an - cor. per te s'ac - ce - se ra - pi - da fiam - ma d'im - men - so a - mor. d'al - lo - ra as - sor - to in

c - sta - si te - co su sem - pre il cor mi fu più gra - ta o - gnor più gra - ta o - gnor l'au - ra che

Poco più mosso

spi - ro Pa - ce so - gna - va e giu - bi - lo l'ac -

## Es. 12.5

ce - so mio pen - sier Pa - rea ra - pir - mi l'a - ni - ma l'eb -

brez - za del pia - cer Ah Or che co' tuoi con -

più animato  
ci

fon - de - re non pos - so i miei so - spir che sei già d'al - tri ahi

mi - se - ro mi re - sta mi - re - sta sol - mo -

## Es. 12.6

Musical score for Example 12.6, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is in 8/8 time and consists of five systems. The vocal lines are in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are:

rit, a-vrà con-for-to al-lo-ra, il mio mar-ti-ro, il mio mar-  
 tir, a-vrà con-for-to il mio mar-tir a-vrà con-  
 for-to il mio mar-tir il mio mar-tir Ah si, a-vrà con-for-to,  
 con-for-to al-lo-ra, il mi-o mar-tir

The piano accompaniment includes markings such as *poco accelerando*, *f*, and *p*.

Sulla musica con cui si apre la sinfonia (es. 13), Giovanni Bandino, accompagnato da Bertino Aldobrandi, giunge travestito da frate francescano per non essere riconosciuto.

## Es. 13

Musical score for Example 13, featuring orchestral instruments. The score is in 4/4 time and consists of five systems. The instruments are:

- cl La (Clarinet in La)
- fag (Bassoon)
- vle (Violin)
- vlc (Viola)
- cb (Cello)

The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

Imbattendosi in Lodovico, finge di essere diretto in chiesa per unirsi al popolo in preghiera.

Rimasto nuovamente solo con Bertino, rivela il vero obiettivo del suo rischioso ritorno, ossia riprendersi Maria, nella romanza n. 8 (*Io credea da te lontano*, Andante C Mi $\flat$ ). Il traditore reclama quindi un colloquio segreto con l'amata. Dopo le undici misure iniziali durante le quali si presenta alla donna, la struttura 'a sezioni' del duetto, affine dal punto di vista formale a quello tra Violetta e Germont nel secondo atto della *Traviata*, rispecchia la complessa articolazione drammatica della situazione che ha il suo *climax* nell'inattesa agnizione di Giovanni, da Maria creduto morto. In un primo momento, per non palesarsi subito, Bandino inizia a raccontare le sue disavventure continuando a fingersi frate, come se si trattasse di una confessione ricevuta, sull'incedere regolare di un grazioso motivo orchestrale, continuamente ravvivato dal pun-

to di vista armonico e apparentemente non compromesso con la narrazione, in linea con il distacco simulato dall'uomo attraverso il travestimento (*Volge omai la quarta luna*, Andantino 6/8 Re magg., bb. 12-36 – es. 14).

## Es. 14

**Andantino**

Band

vll, vlc  
cb pizz.

Volge o - ma - i la quar - ta lu - na dac - che in Ro - ma un uom - mo - ren - te.

Gli bastano pochi cenni per ridestare angosciose memorie nella protagonista, che conducono inesorabilmente verso l'orbita del modo minore. Nella seconda sezione (*Per la donna del suo core*, Più sostenuto 6/8 Re min., bb. 37-65), un incisivo motivo puntato, ripreso dall'aria di Maria nell'atto primo e qui proposto in imitazione tra strumenti gravi e acuti, rappresenta l'insopprimibile peso del rimorso che riaffiora nell'animo della protagonista (es. 15).

## Es. 15

**Più sostenuto**

Band

ob, cl, vll, vlc  
bassi

Per la dan - na del suo - co - re di for - tu - na es - se in trac - cia

Quando Bandino ricorda che, una volta rientrato dopo una lunga assenza, l'uomo ritrovò la sua amata tra le braccia di un altro, Maria tenta di suggerire che la donna potrebbe non essere colpevole e chiede il nome dello sventurato. In un stile arioso che segna la perdita dell'iniziale distacco emotivo (es. 16), egli narra che durante la sua agonia l'uomo ripeteva spesso il nome Maria e sulla sua tomba volle si segnasse «Van Bandino». La rivelazione è sottolineata da un disorientante accordo di Mi bemolle in fortissimo.

## Es. 16

Band

archi  
cb solo

Si - sì, più vol - te il ri - pe - te - a nel do - lor dell' a - go - ni - a

In un episodio instabile dal punto di vista armonico (*Van Bandino dicesti?*, Allegro C→Mi♭, bb. 66-79), Maria fatica ormai a celare il suo turbamento e non può non ammettere di aver amato quell'uomo, incalzata dalle domande del finto frate. Nella quarta sezione (*Non giurasti del nume al cospetto*, Animato C Mi♭, bb. 80-118), su una nuova, languida melodia orchestrale (es. 17), che evoca un malinconico senso di illusione, l'ospite fa presente a Maria di essere venuta meno a una promessa ma lei si giustifica dicendo di essere stata ingannata dal padre con la falsa notizia della morte di Bandino.

## Es. 17

**Animato**

Band

ob, vll  
vll

Non giu - ra - sti del nu - me al co - spet - to

Si anticipava che le varie fasi di questo articolato colloquio sono finalizzate a preparare il suo culmine drammatico che coincide con l'atteso smascheramento di Bandino: non riuscendo più a trattenerlo, a questo punto egli la smentisce, si toglie il saio e rivela la sua vera identità, su un lungo tremolo di sospensione degli archi. Mentre un nervoso motivo orchestrale elettrizza l'atmosfera drammatica, la protagonista è colta dall'impressione di trovarsi di fronte a una visione spettrale. Pur sbigottita e in preda alla paura (*Fuggi, ah fuggi*, C Sib, bb. 119-134), non dimostra però di volersi piegare alla pretesa che ha Giovanni di farla fuggire con lui, mentre frenetiche scale cromatiche dei violini surriscaldano l'atmosfera drammatica. Contrariato e rabbioso, l'uomo si avventa allora sulla donna, minacciandola con un pugnale, ma lo frena un provvidenziale colpo di tamburo fuori scena. L'impossibilità di un'intesa tra i due personaggi impedisce l'approdo a un'oasi lirica, così il brano si chiude con una concitata stretta che lascia aperta tutta la conflittualità della situazione (*A che t'arresti?*, Allegro agitato 2/2 Sib min., bb. 135-249). Mentre Giovanni è trascinato fuori da Bertino, la protagonista rimane priva di sensi.

Il coro lontano di voci che ripetono il bellicoso ritornello *All'opra, all'opra, ardir! O vincere, o morir*, nella prima versione segnava l'inizio del terzo atto, mentre nella seconda funge da intermezzo prima del finale. Giovanni segue Maria nell'oratorio e, sentendosi braccato, la supplica di aiutarlo. 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 nel breve concertato di chiusura.

La riduzione a uno degli ultimi due atti della versione parigina giovò notevolmente al ritmo drammatico dell'opera. Il terzo atto si apre con un irruente preludio che getta il suo senso di minaccia incombente su tutta la scena successiva (Allegro 6/8 Re min.). In un breve dialogo con Michelangelo, Lodovico viene a sapere che Nicolò Benintendi, marito di Maria, è stato ucciso nella «notturna sortita». Sopraggiunge quindi la protagonista che ha modo di cantare un duetto con lo spasimante, prima del duello, e di superare così l'incertezza sentimentale che la caratterizzava nella prima versione. Su un palpitante motivo orchestrale (Allegro vivo C Lab), in un primo momento Maria non vorrebbe rivelare la natura dell'«ignoto potere» che ha mosso i suoi passi. Un'appassionata espansione lirica di Lodovico («Invan celar tu tenti / quel che nel seno ascondi»),

che s'innesta nel parlante senza soluzione di continuità, permette alla protagonista di superare la ritrosia iniziale, ora che il cielo l'ha resa «libera», e di dichiarare apertamente i suoi sentimenti («sappi lo, alfin: t'amai / sempre d'arcano amor»). Maria propone all'amato la fuga ma l'ingresso di Bindo di Marco riconduce l'animo di Lodovico al suo «alto dover», innescando la stretta conclusiva (*Se pur di me ti cale*, Allegro agitato 3/4 Re min.), alla quale prende parte pure Michelangelo.

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 del destino*<sup>54</sup>. Nell'opera di Bottesini all'inquietudine dei fiorentini si contrappone la spensieratezza degli assediati: un brillante brano corale (*Su danziamo*, Allegro spiritoso 3/4 Sib), accompagnato da vorticosi disegni di semicrome di flauti, clarinetti e violini, è seguito dalla vivace canzone-brindisi di Bandino (*Cinta la chioma di vividi allori*, Allegretto marziale 3/8 Sol – es. 18).

## Es. 18

Bandino

Cin-ta la chio - ma di vi - vi - di al - lo-ri È del - la ter - ra si - gno - re il - guer - ric - ro

L'arrivo di Michelangelo, Lodovico e Dante fornisce l'occasione, prima del fatidico duello, per un nuovo brano d'insieme che riprende un motivo bellicoso già ascoltato nella sinfonia (es. 19).

<sup>54</sup>Lettera a Salvatore Cammarano, Parigi, 24 marzo 1849, riportata da ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, cit., II, p. 5.

Es. 19



A questo punto nella versione parigina era prevista un'impegnativa aria di Maria, espunta dalla seconda, dov'è invece inserito un breve interludio per caratterizzare musicalmente il combattimento. La scena finale, con la protagonista, Michelangelo e scudieri attorno a Lodovico morente, è tutta declamata, pur con qualche sprazzo lirico e, come possiamo immaginare, destò non poca sorpresa negli spettatori.

III.

IL MITO E  
L'ICONOGRAFIA  
DEL RISORGIMENTO





Francesco Hayez  
*Venere che scherza con due colombe*  
(Ritratto della ballerina Carlotta Chabert)  
1830, olio su tela, Mart, Trento.

Stefano Causa

*Della cattiva pittura?*  
*Hayez, Domenico Morelli e il melodramma*

Pur avendo previsto di appoggiarmi ad una scaletta sfrutterò quelli che Jean-Luc Nancy ha definito, con allusione al *jazz*, i *vantaggi dell'improvvisazione*. Come si fa a dir male della pittura italiana dell'800? E, pure, come dirne bene? In realtà cattiva pittura significa almeno due cose. *Cattiva*: non solo per gli esiti nefasti che da essa possano provenire (*pittura cattiva maestra*); ma anche – lo ha detto Umberto Eco, e non per celia, a proposito di una mano suprema come quella di Francesco Hayez – nel senso di tecnicamente stentata; o non aggiornata. Ma cosa comporta accostare a questa ambigua definizione i due nomi decisivi della pittura italiana negli anni del Risorgimento? Certo, mentre la prima parte del titolo mira ad essere tranciante e provocatoria, la seconda coinvolge il principale tema ottocentesco e vorrebbe riproporre uno di quegli *incroci fra le arti*, che sapeva praticare da maestro, tra gli altri, Giovanni Macchia. So bene che se mi rivolgessi a una platea di soli storici d'arte e non, come qui, a un *parterre* di letterati e musicologi coglierei lampi d'impazienza già solo a leggere il titolo della relazione...

«Della cattiva pittura?». Dubito che una formula così irrisoria indignerebbe la nostra Silvia Croce, che pure preferisce quella buona – intendo, di pittura... Se fosse qui colei che tutti conosciamo come gran Signora di spirito, non esiterebbe a concedermi un granello della sua curiosità umana ed intellettuale. Non sto dicendo che Hayez e il suo postremo, omologo meridionale siano, tecnicamente, dei cattivi pittori – ci mancherebbe altro. Giuseppe Verdi, che li conosceva entrambi, avrebbe burberamente dissentito. Però,

tra i moderni c'è chi, come Eco, lo mise rotondamente per iscritto trent'anni fa. *Della cattiva pittura* senza quel prudenziale, provvidenziale punto interrogativo è un titolo, non solo redazionale, rubato a una recensione a una mostra su Hayez, tenutasi a Milano nel centenario della morte (1983). La curò, con Maria Cristina Gozzoli, Fernando Mazzocca: esperto dell'artista e, *ipso facto*, tra i maggiori di Ottocento italiano<sup>1</sup>. D'altra parte, a scontata riprova della *bontà* della manifattura della pittura di cui parliamo, riguardiamo il *Ritratto della ballerina Carlotta Chabert in veste di Venere che scherza con due colombe* (1830) e che, con quel trionfale dettaglio, sistemato a centro pagina come il posteriore del cavallo nella *Caduta di San Paolo* del Caravaggio, assurse a *pièce de resistance* della mostra (1983). Il nudo integrale della Chabert è gioioso; di un naturalismo franco e tale da smorzare ogni discorso sui limiti accademici e disegnativi (!) di Hayez. Per rivedere qualcosa di simile, però in un contesto completamente diverso, quale la Parigi del primo quarto del Novecento, bisognerà attendere le ossessioni lineari di un italiano in trasferta!

Amedeo Modigliani a parte, vorrei che alle mie parole si accompagnasse l'illustrazione di questo secondo ritratto di Hayez che, con icasticità maggiore di altri documenti, esprime l'orgoglio di casta della società lombardo-veneta negli anni della Restaurazione; sotto il profilo dello stile il *Ritratto della contessa Teresa Zumali Marsili col figlio Giuseppe* compone, dentro il 1833, un omaggio alla tradizione ritrattistica di primo Cinquecento (a mezza via tra il Parmigianino e il Pontormo). Si capisce che siamo dinanzi a un assaggio del Museo di Hayez, alla sua agenda formativa<sup>2</sup>. Ripeto. Non conosco interpretazione d'una intera classe, migliore di quella sottintesa in questo *schiaffo* giovanile del pittore; la psicologia dei modelli, un poco scentrati rispetto a chi guarda, è tragiuardata con partecipazione acuta e quasi dolorosa. Aspro lavoro, che intercetta gli anni della giovinezza di Verdi, il doppio ritratto di Hayez smaschera il retrogusto paradossale del

<sup>1</sup> Hayez, catalogo della mostra a cura di MARIA CRISTINA GOZZOLI e FERNANDO MAZZOCCA, Milano, Electa, 1983. Per la recensione di UMBERTO ECO, *Della cattiva pittura*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 73-77. Un tentativo di problematizzare e storicizzare questo affondo di Eco è in STEFANO CAUSA, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi*, Napoli, Arte tipografica, 2001, pp. 105-106.

<sup>2</sup> Sulle strategie ritrattistiche della Milano romantica, cfr. ora anche il catalogo di Giuseppe Molteni e i saggi di Mazzocca ivi contenuti.



Francesco Hayez  
*Ritratto della contessa Teresa Zumali Marsili col figlio Giuseppe*  
1833, olio su tela,  
Museo Civico, Lodi.

titolo di questa mia parlata. Ma se oso ripresentare così due maestri cruciali – non solo sul piano figurativo: come il veneto Hayez e Morelli (napoletano, *anche di cultura*), non è per accodarmi al dispettoso *pamphlet* di Eco.

Né Hayez ha bisogno di postumi laudatori. Nato a Venezia nel 1791, morirà a Milano nel 1882, venendo celebrato, l'anno dopo, in una rassegna a Brera (dove, poi, quella, non meno ricca del 1983). A Stendhal sembrava *rien moins que le premier peintre vivant*. Manzoni si compiacerà che avesse dato un volto al *Carmagnola*; e lo stesso Mazzini, nel 1840 (*Pittura moderna italiana*), lo promuove a «vate della nazione... interprete delle attese e dei gusti del popolo. Colui – ed eccoci al nucleo del discorso – che aveva saputo mettere il passato nazionale in termini di romanzo o di opera... il capo della scuola della pittura storica, che il pensiero nazionale reclamava in Italia».

Quanto a Morelli, nasce nel 1823 e muore nel 1910: napoletano, ma di scelte non sempre allineate. Anche per questo è al centro di una vicenda non meno decisiva per il panorama nazionale della seconda metà del secolo. Verdi. Hayez. Morelli. Tutti esprimono al massimo grado *quel connubio felice tra fantastico e reale*. D'altronde, allo stesso modo in cui è apparsa cogente la consistenza di un primo e un secondo Verdi; la cosa tende a riflettersi nei suoi gusti figurativi. Con le ovvietà che implicano affermazioni del genere: esiste un Verdi prossimo all'universo hayeziano e che gira, *sostanzialmente*, intorno al *Macbeth* 1847; e un Verdi dell'*Aida*, che costeggia le soluzioni figurative di Morelli, nel massimo spasimo orientaleggiante della cultura italiana ed europea (1871). Converrebbe, cioè, trasporre sul piano delle immagini quanto, a suo tempo, Massimo Mila aveva additato nel modo diverso di svolgere un tema, *grosso modo*, affine: prima nel *Nabucco* (1842) e, trent'anni dopo, nella succitata *Aida*:

... il *Nabucco* non è dramma di personaggi ma statico affresco corale, dove il più alto livello di vita scenico e di liricità è raggiunto senza dubbio dalla massa del popolo ebraico. Solo qualche affinità esteriore, l'impiego di grandi masse, la fastosità e grandiosità del colore, una certa tinta esotica, potrebbe far pensare alla lontana *Aida*; in realtà il raffronto è istruttivo per le diversità che svela... là, nell'*Aida*, le masse corali sono più

che altro un esteriore mezzo di decorazione, qualche volta estranee e gravose all'azione, mentre l'essenza del dramma è nel gioco di passione di tre personaggi...nel *Nabucco* i personaggi non vivono, la loro vicenda si svolge a lato ed è schiacciata sullo sfondo di quell'altra ben maggiore, che è la liberazione di un popolo oppresso, e in tanto vale in quanto si ripercuote sui destini dei due popoli...<sup>3</sup>

Ma, grandezze a parte, Hayez e Morelli sono stati, soprattutto nella critica stilistica del secondo dopoguerra, bistrattati fino al dileggio. Quanto a me, la parte indifendibile del titolo della mia relazione l'ho sottratta al citato articolo di Eco, che ci aiuterà a sostanziare il nesso, ovvio ma difficile da circostanziare, tra Pittura e Melodramma; e, spero, anche a sollevare il discorso, gravemente impantanatosi, sulle alterne fortune del nostro Ottocento. Se dietro tutto questo vi sia qualcosa, o molto, da aggiungere ai confini tra musica e critica d'arte, ben venga.

È ovvio che per un musicologo, ragionare di Ottocento vuol dire mettersi comodo sugli scanni più alti (si pensi alle sistematiche preferenze dei palinsesti teatrali); ma per uno storico che indagli le cose nostre, la faccenda si presenta diversamente. La pittura ottocentesca è terreno di affilate indagini specialistiche (e di pretti interessi antiquariali). Vi sono, tra di noi, amici meno informati; o che lo avranno dimenticato. A costoro ricorderò che ancora vent'anni fa, in Italia, consacrarsi a questo tipo di studi costituiva un azzardo. E oggi è un rischio che corre chi intenda studiare la scultura e le arti decorative di primo '800.

Accostare i nomi di Hayez e Morelli al bacino del Melodramma, e a Verdi in particolare, non è un'operazione dal taglio originale – esiste in merito una letteratura consistente benché un poco dispersa. Morelli aveva dimestichezza con le opere verdiane degli 'anni di galera', 1843-1849 (la monografia su Cherubini di Giulio Confalonieri uscita nel 1948, e riedita trent'anni dopo, coinvolge subito nel titolo – *prigionia di un artista* – altre implicazioni di questa metafora)<sup>4</sup>. Certo si ha il sospetto che gli eventuali frutti di

<sup>3</sup> MASSIMO MILA, *Gli "anni di galera" 1843-1849. Scarsa coscienza artistica nelle "opere di commissione"*, in *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 19.

<sup>4</sup> GIULIO CONFALONIERI, *Prigionia di un artista: il romanzo di Luigi Cherubini*, Milano, Genio, 1948.

questo collegamento siano stati colti dagli storici della musica; meno, dagli storici d'arte. I quali, senza offesa, appaiono alquanto sordi; non dico privi di cultura musicale – nossignore. *Semmai, privi di sensibilità musicale*. Molti di loro hanno gli orecchi uniti da una freccia e divisi da una lama come nel dipinto di Bosch. La classica eccezione è costituita dalla torinese Noemi Gabrielli (1901-1979), versata in *utroque*: soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna per il Piemonte, diplomatasi in pianoforte a Napoli, al Conservatorio di San Pietro a Majella e, dal 1926 al '28 assistente di Storia della musica presso l'Università di Torino (dove s'era laureata nel '26, discutendo una tesi sul Veronese col Venturi *junior*)<sup>5</sup>. Più di recente ricorderò un importante giudizio, passato sotto traccia, sul compositore finlandese Jan Sibelius (1865-1957), offerto da un maestro dei nostri studi, Ferdinando Bologna, che ha insegnato a Napoli e, per un ventennio, all'Università Suor Orsola Benincasa<sup>6</sup>. Tra i due corni della questione si pongono, con presupposti ideologici naturalmente incompatibili, i frequenti strappi musicologici di Ugo Ojetti; per esempio quelli contenuti nel volume *La pittura italiana dell'Ottocento*, pubblicato da Bestetti e Tumminelli nel 1929<sup>7</sup>. Ma, già che siamo in testa a un tema ottocentesco, è impossibile smentire la Distrazione Superlativa in materia musicale di due testimoni come Edmond e Jules de Goncourt.

Nel diario steso tra il 1851 e il '96 (*Memorie di vita letteraria*) i fratelli discorrono di musica o, meglio, di cronache musicali una manciata di volte – in toni di negazione recisa o maliziosamente; tramandandosi aneddoti che, se anche non inventati di sana pianta, sono fiori di pettegolio<sup>8</sup>. Ne fa le spese nessun altri che Gioachino Rossini che nel 1829 si era trasferito definitivamente in Francia e del quale, il 6 marzo 1861, si recano a vedere l'ormai vecchissimo

<sup>5</sup> Si veda CLAUDIO BERTELOTTI, *Noemi Gabrielli, ad vocem*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte* (1904-1974), Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 266 e ss.

<sup>6</sup> FERDINANDO BOLOGNA, *Cifani*, Milano, Electa, 1986, p. 8.

<sup>7</sup> Ma di Ojetti, sull'argomento, si riparta, in linea generalissima, da *Musica e pubblico* (ottobre 1938), in *In Italia l'arte ha da essere italiana*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 333-336.

<sup>8</sup> Per tutte le citazioni seguenti mi sono avvalso di EDMOND e JULES DE GONCOURT, *Diario. Memorie di vita letteraria 1851-1896*, scelta, traduzione e introduzione di MARIO LAVAGETTO, Milano, Garzanti, 1992, passim.

*Guglielmo Tell* (1829). E ne escono annotando questo:

... riconosciamo una volta per tutte che non solo la musica ci annoia, ma che ci tormenta. È un rumore che ci colpisce sgradevolmente, un rumore che ci sembra privo di armonia...

Quindici anni dopo l'attenzione dei Goncourt sterza dall'uomo al Personaggio:

... Ieri sera nel foudoir della principessa, la conversazione è caduta su Rossini. Si parlava del suo priapismo, della sua predilezione in amore per le cose sofisticate, e, infine, degli strani e innocenti piaceri che, nei suoi ultimi anni di vita si concedeva con ragazzine nude fino alla cintola, su cui faceva scorrere le sue mani lascive, facendosi succhiare l'estremità del dito mignolo...

L'immagine da ricomporre da queste macerie (e miserie) di vecchiezza è quella che affiora dal magnifico ritratto postumo del compositore pesarese (1863 ca), che Hayez appoggia consapevolmente ad una falsariga ingresiana. Ma a ventisei anni dalla morte (1868) Rossini era una curva nella Memoria, una figura un poco leggendaria. Verso la fine del *Journal*, di lui, che a trentasette anni s'era ritirato dalla lotta, non si parla più; nell'aprile '94 rimbalza, sull'affilatissima pagina goncourtiana, l'eco di cronache ormai verdiane:

... Stasera tutti al *Falstaff* di Verdi. Mariéton, che è un po' l'eco delle opinioni universali, afferma che non è più musica italiana, ma musica tedesca, e che quest'opera manca assolutamente dell'originalità della vecchie composizioni del maestro...

Si coglie qui, sintetizzato con (involontaria) efficacia, uno dei nodi del dibattito non solo squisitamente musicologico e dove, ad un certo punto, entrano in gioco tutte le diversità tra arte italiana e tedesca. Quel che è certo è che, pochi anni dopo la morte di Morrelli e Verdi, la bilancia tende decisamente verso l'altro polo. Paragonandola ad una musica, il pittore e poligrafo napoletano Edoardo Dalbono sentiva che:

... Il blu celeste che emana dalle armonie del preludio del *Loen-*



Francesco Hayez  
*Ritratto di Gioachino Rossini*  
 1833, olio su tela,  
 Pinacoteca di Brera, Milano.

*ghrin* di Wagner è quello stesso blu celeste che domina nella sublime tela dell'*Assunta* di Domenico Morelli...<sup>9</sup>

Il riferimento è alla celeberrima (si fa per dire) *Vergine assunta al cielo tra cori di angeli* della Cappella del Palazzo Reale di Napoli, cui Morelli attese negli inoltrati anni 1860. Quanto alla sordità degli storici d'arte: avrò esagerato, e me ne scuso; però è legittimo concluderne che, per storici d'arte e musicologi, la nozione del valore del secolo decimonono abbia corso a velocità diverse – per il destinatario, ossia per chi guarda, *terzo incomodo*, il discorso è diverso ammesso e non concesso, ha sostenuto un indimenticato conoscitore di arte e musica, che l'800 rimane il secolo nel quale possiamo identificarci «e che ha, come utente privilegiato, appunto il pubblico e non il critico»<sup>10</sup>.

Per gli storici d'arte parlare di Ottocento equivaleva, fino a pochi decenni fa, a immergersi in un ginepraio di eufemismi ben temperati. Era ammesso, tacitamente e comunemente, che i treni di quel secolo finissero tutti, con poche eccezioni, a Parigi. Di Morelli, ritenuto una versione nostrale – alla pizzaiola! – del francese Gerôme si discuteva, ove se ne discutesse, con molte riserve. Grava su di lui l'accusa, irrefutabile agli occhi di una critica stilistica di derivazione proustiana, di svolgere una pittura gravata da cascami letterari – un'oratoria per immagini. Appariva, Morelli, corifeo di una pittura che gareggi con la Letteratura (o col Teatro e, tra poco, col Cinematografo!). Una Pittura che vive in territori extrapittorici; perciò, di faticosa decifrazione. Per uno storico di formazione longhiana erano accuse senza remissioni. C'era puzza di significati criptici, di geroglifici. E questo spiega anche il carattere ondivago che ha permeato, almeno fino a trent'anni fa, gli studi primo-ottocenteschi.

Tra gli studiosi meridionali versati nell'800, Raffaello Causa è stato uno dei giudici più severi di Morelli – ma non il solo, del resto. Una delle escogitazioni all'epoca più fortunate del pittore, *Le*

<sup>9</sup> EDOARDO DALBONO, *Domenico Morelli*, commemorazione letta alla Real Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli il 25 novembre 1901, in DOMENICO MORELLI - EDOARDO DALBONO, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimo nono e altri scritti d'arte*, a cura di BENEDETTO CROCE, Bari, Laterza, 1915, p. 101.

<sup>10</sup> LUIGI BALDACCI, *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 403 e ss.

*Tentazioni di Sant'Antonio* (1878), oggi alla Galleria Nazionale di Roma, fu riprodotto, alla voce *temi religiosi*, in un libro dal titolo parzialmente rivelatore, e dove non ci si perita di sospettare che tali immagini potessero apparire di un ridicolo involontario<sup>11</sup>. A Longhi e ai longhiani piacevano, dell'800 nostrale, gli illustratori *stricto sensu* (di libri e di periodici, di caricature, di manifesti o di effemeridi) e di qui ci si domanda se, al drappello degli illustratori ottocenteschi, oggi così negletto, sia lecito anettere gli artisti addetti alla decorazione dei sipari e dei fondali. Cosa si sapeva cinquant'anni fa di uomini di retroscena, oggi seminasconditi nella bibliografia o dimenticati: come il Ferrario (noto anche da una pagina di Macchia), come Felice Donghi o Isaia Colombo? E insomma: si potrebbe scrivere una storia liminare ma veridica della pittura italiana dell'800 che passasse attraverso i decoratori di teatro? È una domanda che passo volentieri agli amici musicologi.

D'altronde, per quanto concerne il rapporto tra gli storici d'arte e l'Ottocento italiano, le cose non sembrano più star così; o non stanno più così se, quello della sfortuna critica dell'arte del periodo risorgimentale è argomento di cui nessuno parla più<sup>12</sup>. La pittura e la scultura di quel secolo sono aggredite da una selva di dati inattaccabili, considerati acriticamente; materiali grezzi in attesa di essere vagliati e storicamente giustificati. Nondimeno mi chiedo se questo eccesso di filologismo non abbia irretito, e fatto impantanare la capacità di giudizio. Per parafrasare George Steiner che, nel 1959, lo diceva della letteratura: *la critica d'arte dovrebbe scaturire da un debito d'amore*. Ma i grandi e, talora, cattivi maestri (ecco ritornare l'aggettivo guida) che ci hanno preceduto, non hanno mai amato l'800 italiano. Lo hanno guardato in cagnesco; lo hanno dileggiato sforzandosi di separarsene e arruolando, così, legioni di proseliti!

Quei maestri aderivano alle o seguivano furiosamente soltanto le problematiche figurative francesi; e, più nel merito, la linea

<sup>11</sup> ALEKSA ČELEBONVIČ, *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois. L'art pompier dans le monde*, Paris, Seghers, 1974, p. 59. L'evidente aggancio del dipinto al testo flaubertiano delle *Tentazioni di Sant'Antonio* appare registrato anche nel curioso, fluviale romanzo di ANDREA GIOVENE, *L'autobiografia di Giuliano da Sansevero*, Milano, Rizzoli, 1966.

<sup>12</sup> Soffre pesantemente di questa rimozione del giudizio la mostra, pur filologicamente scrupolosa negli apparati, *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823 - 1901. Dal romanticismo al simbolismo*, a cura di LUISA MARTORELLI, Napoli, Electa, 2005.



Domenico Morelli  
*Le tentazioni di Sant'Antonio*  
particolare, 1878, olio su tela,  
Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea,  
Roma.

che salda il neocaravaggismo di Courbet al richiamo all'ordine di Cézanne. Quattro decenni, o poco più, di grande pittura, che celebra sé stessa oltre ogni schema o filtro letterario. Questo è, in breve, quanto, dell'Ottocento, sarebbero stati disposti a ricontrattare gli uomini nati a fine secolo, maturati negli scossoni degli anni del Fascismo. Ed è l'Ottocento che, in senso retrospettivo, ha consentito di rileggere la fiorita cromatica dei veneziani del Cinquecento (il Tintoretto fa eccezione perché, appunto!, teatrale nell'impaginazione delle scene).

Per la storia della musica il discorso è diverso; ma poi neanche tanto, se si pensa alla tradizione italiana, dove lo scoglio affiorante da aggirare, o contro cui naufragare era il primato verdiano. Come qui sanno tutti a memoria, un apice del dibattito verdiano è racchiuso nel contributo (poi ripubblicato in *Cent'anni di musica moderna*) che il ventiduenne Massimo Mila, su interessamento di Croce, licenziò nel 1932 (quei saggi sarebbero stati riediti nel '58)<sup>13</sup>. Erano anni in cui il Verdi ammesso era quello, estremo, del *Falstaff* (1893) e dell'*Otello* (1887) rimessi in auge da Casella. Mentre ora si trattava di rivendicare le forze di natura diversa del *Rigoletto*, del *Trovatore*, del *Nabucco* o dell'*Ermani*... («l'ingenuità nell'arte non è un'ingenuità di natura ma un'ingenuità di conquista» andava ripetendo Luigi Russo). Arrossisco nel ripetere simili ovvietà dinanzi allo stato maggiore degli studiosi verdiani. Cosa leggere a confronto nel coevo panorama italiano tra le due guerre? Direi non molto.

Dal *coté* degli storici d'arte: l'anatema viene scagliato, lo sappiamo, dall'avanguardia longhiana, che serra le file negli anni delle cicliche rinascite verdiane. Basta rileggere la chiusa di una recensione ad una mostra di tema veneto che il Longhi firmò nel dicembre '45, pubblicandola nel giugno successivo e, autonomamente, nel 1952. L'intervento reca il titolo di *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*. Prepotente in ogni senso, questo passo finale del saggio assembla frammenti di pittura e brani d'opera avvincendoli, si diceva nei cattivi romanzi, in un abbraccio mortale:

... ma qui alla mostra anche di fronte alla pala d'Este, che è la più

<sup>13</sup> MASSIMO MILA, *L'equivoco della rinascita verdiana* (1932), ora in *Cent'anni di musica moderna*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 113-121.

tarda fra quelle presentate, ci si trattiene a stento dal definire l'argomento come in un libretto d'opera: Santa Tecla (soprano) intercede presso il Padre Eterno (basso), ecc. Anche più atrocemente il Ruskin notava, a proposito dei quadri di Sant'Alvise, che il Tiepolo vi sembra in anticipo un allievo parigino della Ecole des Beaux-Arts che si sia preparato a dipingere la passione di Cristo con una lettura intensiva dei romanzi della Sand e del Dumas. Ed è vero che nel quadro di Este certi passi in primo piano avviano vagamente al pathos del Delacroix e di Gericault; ma fra i portatori di cadaveri sul fondo ci sono anche i garzoni del Camuccini e del Ciseri; mentre il Padre eterno che scavalca il sacco delle nubi ha un tuono d'oratoria alla francese da rammentare il Jouvenet... e l'arte italiana per più di un secolo è finita...

Non è per niente magro il bottino che si ricava da questo passo dedicato a uno degli ultimi capolavori italiani di Giambattista Tiepolo (1765), men che mai se lo si riprenda a leggere negli ambiti di altre discipline affini alla storia dell'arte<sup>14</sup>. Ma torniamo ad Hayez e... alle stroncature recenti. Cioè torniamo a Teatro.

#### *Pittura come commento alla letteratura e al teatro*

Nel visitare la mostra milanese del 1983, Eco disprezzava quella *bonne peinture* che un critico stilistico si sarebbe affrettato a riconoscere nella lettura formale delle tele di Hayez. Sono portati tecnici che non vede, non sa vedere o, meglio, si rifiuta di vedere. D'altronde, al di là del giudizio, il semiologo e il romanziere ci svelano un'altra, propedeutica e non sussidiaria funzione di Hayez (e, con lui, di tutta la pittura del secondo trentennio dell'Ottocento):

... Siccome siamo stati educati a pensare ad Hayez come ad un pittore *kitsch*... la sorpresa che ho provato alla mostra di Hayez è che il *cliché* non doveva essere corretto... è che l'800, o almeno quell'800 italiano, aveva una sua idea della pittura come commento alla letteratura e al teatro... non piaceva per motivi pittorici, ma per motivi letterari e scenografici. Piaceva perché rappresentava la gestualità e la disposizione spaziale delle scene di melodramma (per questo i suoi ambienti sono così monumentali e vuoti, come se attendessero una invasione di comparse) committenti e pubblico

<sup>14</sup> ROBERTO LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni, 1952, p. 42.

chiedevano ad Hayez, quando dipingeva, di ricordare loro il teatro. Se questa era la richiesta che i fruitori rivolgevano alla pittura, bene ha fatto per un poco la pittura a soddisfare la richiesta e a provvedere... evidentemente nell'800 il richiamo intertestuale (la pittura come suggerimento del teatro) prevaleva sulla considerazione testuale (la pittura come pittura). Forse Hayez non era post-moderno, perché modernissimo (adeguato ai suoi tempi) – forniva al pubblico la merce che esso gli chiedeva, e cioè una pittura che non parlasse di pittura. Ma può essere letto in senso post-moderno, come trionfo spudorato dell'intertestualità, come pittore che viveva di citazioni extrapittoriche.

A parte che anche Domenico Morelli è stato per decenni considerato l'antonomasia del *Kitsch* tardo-ottocentesco<sup>15</sup>; ebbene, si dirà che, almeno nel caso di Hayez, l'aggancio con il teatro e con i libretti d'opera fosse previsto (e auspicato) nell'impaginazione nelle scene; che dico: nei titoli stessi dei dipinti! Un esempio? *Pietro Rossi, signore di Parma, spogliato dei suoi domini dagli Scaligeri, signori di Verona, mentre è invitato nel castello di Pontremoli, di cui stava a difensore, ad assumere il comando dell'esercito veneto, il quale doveva muoversi contro i di lui propri nemici, viene scongiurato con lagrime dalla moglie e da due figlie a non accettare l'impresa*. Ma a chi sono familiari alcune delle grandi raccolte pubbliche ottocentesche italiane, Roma, Milano o Torino, non sembreranno strani questi titoli fluviali e un poco ricattatorii. Leggiamo cosa scrive un critico come Opprandino Arrivabene nel 1839:

... È forza confessare che il più delle volte i quadri di Hayez sono come avvolti da un'atmosfera artificiale, e gli avvenimenti che figurano ci sembra di vederli piuttosto in un teatro che sulla grande scena del mondo: e questo voglio detto circa le intonazioni e il colorito, non già per le altre parti che spettano al comporre, e all'espressione dé volti e alla dignità delle movenze: ma quando tu vieni innanzi ad uno di codesti dipinti, e ti fermi e lo guardi a lungo, il tuo occhio si avezza, dirò così, a quell'atmosfera artificiata, e quei visi e quegli atti parlano al tuo cuore, e quasi dimentichi di essere innanzi ad un fredda tela, e credi a quel pianto o a quella letizia che il pittore ha voluto esprimere...<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Violente, di nuovo, le irrisioni longhiane a suo danno (e di Barabino, Bianchi, Maccari, Favretto o Tito), contenute in *Viatico* cit., Firenze, Sansoni, 1952, p. 42.

<sup>16</sup> Cit. in *Hayez*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1983, passim.

D'altronde lo stesso Giulio Carlo Argan, non certo uno studioso di simpatie longhiane, descrive un lavoro normativo della maturità del pittore, i *Vespri siciliani* della Galleria d'Arte Moderna di Roma (1844-46), come fosse una coreografia:

... non rivive il fatto storico nel *furor* (come Delacroix); ma lo colloca sulla scena teatrale. Fondale, quinta, costumi: illuminazione ben regolata tra fondo e ribalta; distribuzione equilibrata dei personaggi, ciascuno con la sua parte. Muore trafitto il baritono, cantando; cantando risponde il tenore; che dopo averlo ferito si ritrae con mossa aggraziata; sviene come prescritto la fanciulla; il coro commenta in sordina, le comparse ripetono i gesti di circostanza. Tutto è teatro, tutto incredibilmente falso: infine questo quadro famoso è un tipico caso di neogotico albertino...e, come il romanticismo politico albertino, finge di cambiar tutto per non cambiar nulla...<sup>17</sup>

Le citazioni potrebbero continuare; ma abbiamo preferito restringerci ad un parco *collage* tra Antico e Moderno che finisce per sconfinare nella critica letteraria. In un ampio contributo sulla poesia di epoca risorgimentale (1969) Vittorio Spinazzola notava, a proposito di uno dei grandi uomini del «Conciliatore», che l'attività poetica di Berchet è condotta, testualmente, «con tecnica cartellonistica più che pittorica». E il paragrafo berchettiano del saggio s'intitola *Poesia come spettacolo*. Insomma: dal Teatro si viene e al Teatro si approda<sup>18</sup>.

### *Pittura come prontuario di pose sceniche*

Nelle maglie di questo mutuo soccorso tra dipintori e teatranti lo sguardo degli storici d'arte si è infilato da pochi anni; nondimeno suppongo che, se affrontata da questa visuale la considerazione di alcuni maestri di grande forza di disegno – dal Hayez al faentino Tommaso Minardi allo stesso Vincenzo Camuccini – ci ritornerà meno convenzionale. È un rilievo che interessa tutta la prima tratta di Hayez. Nel già citato dipinto del *Pietro Rossi e l'invitato dei vene-*

<sup>17</sup> Riportato in *Hayez* cit., p. 216.

<sup>18</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *La poesia romantico-risorgimentale*, in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, VII (L'Ottocento), Milano, Garzanti, 1969, pp. 972-983.



ziani, presentato nel 1820, «la maggiore innovazione tematica – è stato detto bene dal Mazzocca – era costituita dalla rappresentazione degli sconfitti... e dell'esaltazione del loro dolore». Subentra, insomma, una poetica degli affetti che mira a ragguagliare, con accorgimenti gestuali schiettamente drammaturgici, un bacino di utenti più ampio... Un'*audience* maggiore!<sup>19</sup>

Ma a perfezionare la sagoma di un Hayez *suggeritore teatrale* ci soccorrono uno o due pezzi scelti: *Un pensiero malinconico* o, meglio ancora, *l'Accusa segreta*, con relativo disegno preparatorio, «dove si ha l'impressione che l'attore segua i segni del gessetto tracciati sulle assi del palcoscenico!» Sono quadri noti agli specialisti e che si ritroveranno illustrati e ben commentati nel catalogo della mostra del 1983. Così anche un dipinto formulare, sotto questo profilo, come il *Ritratto di Giovanni David in abito di scena nel melodramma gli Arabi nelle Gallie* di Giovanni Pacini, eseguito nel 1830. Il David, nato nel 1790, fu interprete rossiniano (viene da chiedersi se quanto di lui tramandano le fonti non si colga, qui e là, nello scoppiettante personaggio di Geronimo nel *Rosso e il Nero*). Quanto al catanese Pacini, spentosi a Viareggio nel 1867, resta tra i più prolifici compositori del mondo post-rossiniano; la vena melodica gli favorì l'epiteto di *maestro delle cabalette*, sebbene sempre Stendhal ne tramandasse l'impressione di un musicista *sans couleur*. Se *Gli arabi* è del 1827, il suo capolavoro, *Saffo*, risale al '40. E, a Napoli, un'eco almeno tematica dell'opera riecheggia in un bel marmo di Tito Angelini (1804-1878), esposto alla mostra borbonica del 1843 («denotante la poetessa Saffo nel momento che le si chiude il labbro a comporre l'inno a Venere») e oggi seminasco nelle sale meno visitate del Museo di Capodimonte<sup>20</sup>. In ogni caso, è evidente che un ausilio anche per gli storici d'arte verrà da titoli come quello di Andrea de Jorio: *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, sorta di manuale o prontuario illustrato, pubblicato nel 1832 con l'accompagnamento di sedici tavole disegnate da Gaetano Gigante, e incise dal barone de Clugny de Nuis<sup>21</sup>. Si tratta, per rimanere a Napoli, di un esempio buono ad allargare il

<sup>19</sup> Sul dipinto, vedi la scheda in Hayez cit., pp.85-88, n. 34.

<sup>20</sup> Vedine la riproduzione e la scheda relativa in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, catalogo della mostra, Napoli, Electa, 1997, pp. 319-320, n. 15.23.

<sup>21</sup> Si faccia ancora riferimento alla ristampa anastatica uscita a Napoli, nel 1964, con prefazione di Giuseppe Cocchiara.

nostro compasso bibliografico e che, tra le altre cose, meriterebbe di funzionare da verifica e da codice d'ingresso al repertorio gestuale del pittore settecentesco Gaspare Traversi.

Fuori di casa un ponte gettato tra Pittura e Teatro andrebbe segnalato nell'itinerario di Tommaso Minardi. Di questo notevole talento faentino si circostanzino meglio le due settimane di viaggio (di studio e d'incremento) che fece a Napoli, in compagnia del pittore Antonio Foschini nel giugno 1827, riportandovi un carnet, in larga parte ancora da studiare. Tra le varie tappe del soggiorno, vi fu la chiesa della Certosa di San Martino, dove Minardi prende nota (Forlì, Biblioteca Comunale, Fondo Piancastelli, n. 289-32), di opere seicentesche di Massimo Stanzione, di Paolo Finoglio, di Andrea Vaccaro (le tele laterali nella prima cappella a destra), oltretutto della *Lavanda dei piedi* nel coro, dipinta dal Caracciolo (1622); inoltre, al Duomo, Minardi verrà annotando le presenze di due tavole cinquecentesche: *l'Incredulità di San Tommaso* di Marco Pino (segnandone firma e data 1583) e di una di Silvestro Buono, a sintomo precoce, e raro, della fortuna di questi maestri locali o napoletanizzati di fine secolo<sup>22</sup>.

Se le cose stanno così, un veemente schizzo minardiano, che appartiene alle collezioni romane, acquista altro rilievo se mi decido a ripresentarlo, semplicemente, come *prontuario di pose sceniche*<sup>23</sup>. Esso rammenta un secondo foglio, databile alla fine degli anni '30, che spetta ad un artista fiorentino poco meno grande di Minardi, come Giuseppe Bezzuoli (1784-1855). Questo disegno, in predicato di arricchire i ricordi figurativi di Manzoni, proviene dalla collezione di una storica d'arte appassionata di melodramma, Mina Gregori che, nel 1971, lo avrebbe donato agli Uffizi in ricordo di Walter Vitzthum, indimenticato cursore di grafica e pittura napoletane. Vale la pena di ricordare che nella *Sala della Meridiana* in Palazzo Pitti a Firenze vi sono anche sequenze tratte dai *Promessi Sposi* (con i disegni di Nicola Cianfanelli). A commento di questi due fogli non mi resta che riportare le parole di uno dei maggiori conoscitori di pittura dell'Ottocento (anche) di orientamento accademico:

<sup>22</sup> Tommaso Minardi. *Disegni, taccuini, lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e di Faenza*, catalogo della mostra a cura di MONICA MANFRINI ORLANDI e ATTILIA SCARLINI, Bologna, Clueb, 1982, pp. 59 e 60, n. 102. A carta 44 si legge: *Negli Studij Crocifissione di Ippolito Donzelli quattrocentesco, San Nicola di Bari, Andrea da Salerno scolaro di Raffaello, Nicol Antonio del Fiore quattrocentista, Fabrizio Santafede, Filippo Mazzola quattrocentista, Bernardino Gatti.*

<sup>23</sup> Vedilo riprodotto anche in *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra, Roma, 1982, p. 188, fig. 57.

... era un teatro che aveva rifiutato l'assorbimento dei contenuti in una forma architettonicamente chiara, contemplabile, come nei balli neoclassici, a favore di un'azione, di un canto, di una musica, di una scenografia persino, che tormentassero il cuore con l'imprevedibile dei prossimi svolgimenti...<sup>24</sup>

Per noi un passo cruciale. Vi si racchiude il passaggio dal contenuto classico o, meglio, *neoclassico* dei severi soggetti storici, tratti dall'antichità repubblicana, di un sommo *cartellonista* come il barone Camuccini alle proposte seriori di uno stesso Morelli; ciò che conta, ora, è il movente di focalizzazione, la necessità di zoomare su di un particolare episodio. In un contributo recente Marco Beghelli ha delineato alcune differenze tra situazione e trama con parole che si adatterebbero anche alla pittura:

... Sul concetto drammaturgico di *situazione* si gioca sostanzialmente la natura del melodramma italiano ottocentesco. Parola sfuggente, utilizzata con differenti sfumature dagli operisti nei loro epistolari e dai critici coevi nei loro commenti, non va confusa con la trama: questa può intendersi come la successione dei vari eventi che costituiscono la vicenda da narrare, quella è invece ognuno degli agglomerati forti di tale trama, che scandiscono lo spettacolo come le stazioni di una *via crucis*, come le singole immagini delle storie dipinte. Sono i momenti – perlopiù stereotipati e comuni a tutto il genere – su cui si punterà l'attenzione del compositore, che ad essi attende come il pittore ai soggetti in primo piano del suo dipinto: la serenata, la preghiera, lo sfogo interiore, la festa a palazzo, il brindisi, l'inno, il giuramento, il duello, il rapimento, l'agnizione, l'incontro inatteso, il colpo di fulmine, il pubblico gesto di maledizione, il suicidio, l'ultimo respiro dell'eroe, e via dicendo...<sup>25</sup>

Sul termine di *situazione* si compie il passaggio del testimone dalla generazione degli illustratori neoclassici a quella dei giovani leoni di metà secolo, Morelli, Celentano o Altamura. Pittoricamente parlando. Detto in altro modo: dai piani sequenza dell'epoca di gusto davidiano, su cui il romano Camuccini aveva costruito la sua magniloquente interpretazione della *Morte di Cesare* (1815-16), si approda alla focalizzazione di un episodio. Morelli aggredisce, dai lati della

<sup>24</sup> *Disegni italiani del XIX secolo*, saggio introduttivo e catalogo a cura di CARLO DEL BRAVO, Firenze, Olschki, 1971, p. 27.

<sup>25</sup> MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della Musica*, II, Torino, Einaudi, 2004, p. 907.

tastiera, il grumo del fatto storico, spremendone tutto il potenziale drammatico (o drammaturgico). Non c'è più l'effetto corale, ma lo sviluppo inedito di una cellula singola preferibilmente liminare – basterebbe confrontare le versioni de *I Vespri siciliani* immaginate da Hayez negli inoltrati anni 1840 e da Morelli, vent'anni dopo.

### *Verdi tra due fuochi*

Molti di noi ricorderanno che Hayez fece parte della commissione di consulenza scaligera, come prova una lettera a Verdi del 1847 a proposito del difficilissimo allestimento di *Macbeth*:

... io desidero che i figurini siano eseguiti bene; puoi esser certo che saranno fatti bene, perché ho mandato a prenderne diversi a Londra, ho fatto consultare da letterati di primissimo ordine l'epoca e i costumi, e poi saranno eseguiti da Hayez e dalli altri della commissione...

A Napoli Verdi sbarca una prima volta nel 1845, riportandone il ben noto verdetto che «i napoletani sono curiosi: una parte è così rozza, così incivile che bisogna bastonarla per farsi rispettare: l'altra ti accerchia con una tempesta di gentilezze da farti morire asfittico. Io per la verità non posso che esserne contento, perché fin gli impresari (che è tutto dire) sono meco gentili»; all'epoca lo stato dell'arte, che attende di essere indagato con sistematicità, potrebbe essere esemplato dai palcoscenici figurati e dai piani sequenza di Giuseppe Mancinelli (1813-1875), tra i più dotati allievi di Camuccini e sulle cui impaginazioni avrebbero fatto i compiti i giovani Bernardo Celentano, Saverio Altamura e lo stesso Morelli (di Mancinelli scolaro). Per rubare le parole a Mila i bozzettoni di Mancinelli, oggi nel Palazzo della Prefettura di Napoli, «non esprimono un dramma di personaggi ma uno statico affresco corale». Specie la sequenza con *Torquato Tasso che legge la Gerusalemme liberata alla corte di Ferrara* fa venire in mente quanto, a proposito dei *Due Foscari* di Byron (1821), Verdi raccomandava a Francesco Maria Piave per l'omonimo dramma del 1844:

... osservo che in quel di Byron non c'è quella grandiosità scenica che è pur voluta dalle opere per musica e metti alla tortura il tuo ingegno e trova qualcosa che faccia un po' di fracasso...



Francesco Hayez  
*L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscari*  
1852-1854, olio su tela, Galleria d'arte moderna, Firenze.



Domenico Morelli  
*I Vespri Siciliani*  
 1859-1860, olio su tela,  
 Museo di Capodimonte,  
 Napoli.

Quanto allo sfortunato Celentano (Napoli 1835- Roma 1863), mostro qui un inedito bozzetto, più simile ad una quinta teatrale, con la *Scala dei Giganti* nel Palazzo Ducale che merita di arricchire la serie di approssimazioni al capolavoro del pittore, *Il Consiglio dei Dieci*, esposto a Firenze nel 1861. A fine anni 1850 Verdi e Morelli si videro a Napoli in occasione della rappresentazione di *Luisa Miller*<sup>26</sup>. Qualcosa si è scritto sulle fasi di questo sodalizio; molto ancora bisognerebbe aggiungere. Ma il culmine del rapporto è racchiuso nelle vicende di un dipinto di stesura travagliata, *Gli Ossessi* (1873-1878) che Verdi chiese ardentemente al pittore. L'esito fu apprezzato al punto che il musicista non si separò mai da questa striscia orizzontale, oggi alla Fondazione Giuseppe Verdi<sup>27</sup>. L'opera appartiene al Morelli più incline a una scrittura virtuosistica di (facile) effetto. Nuovamente dinanzi a questo *brutto bel quadro*: non tanto l'ambientazione o il taglio ripido smuoveranno chi conosca le evoluzioni dell'orientalismo anche fotografico – qui declinato in una versione debitrice a Gérôme e di raggio così lungo da fornire spunti a *Ben Hur*, il film di William Wyler del 1959. Né temo risultino più dirompenti quei movimenti di camera, dal primo piano alla panoramica, basati su una tavolozza terrosa aggiornata sul Seicento nordico; specie su Rembrandt, che proprio allora veniva rilanciato dalla critica. Conviene piuttosto isolare, in una zoomata, il dettaglio dello storpio in secondo piano, dietro la figura del Cristo, per consentirci di immaginare, da parte di Morelli, la suggestione di una sequenza di immagini di Eadweard Muybridge (1830-1904). Puro cinema, ormai alle soglie del Cinema.

<sup>26</sup> Sul rapporto tra i due la letteratura è cospicua. Si riparta comunque dal pochissimo consultato ALDO DE RINALDIS, *Verdi e Morelli*, «Vie d'Italia», I (1938), pp. 300-307.

<sup>27</sup> Sul dipinto, oggi alla Casa di Riposo per Musicisti, Fondazione Giuseppe Verdi a Milano, si veda la scheda in catalogo della mostra *Domenico Morelli e il suo tempo* cit., pp. 161-163, n. 75. Quanto alla decorazione della Fondazione Verdi non si tralasci la testimonianza di Carlo Carrà (*La mia vita*, Milano, Rizzoli, 1945), che ne fu tra i decoratori, giusto allo scadere del secolo. «In quel torno di tempo lavoravo come aiuto alla decorazione della Casa di riposo per i musicisti che si costruiva allora, quando un giorno Verdi ci si recò a vedere i lavori. Alla sua vista ebbi la sensazione di una apparizione cosmica. Stavamo dipingendo quel giorno attorno alle pareti della sala maggiore un grande fregio che collegava fra loro una serie di medaglioni, come s'usava fare un tempo, racchiusi in formelle. Vi avevamo ritratto i più grandi musicisti passati. L'ultimo era rimasto a bella posta vuoto, poiché avrebbe dovuto accogliere l'effigie di Verdi. L'idea di questa decorazione era venuta da Camillo Boito (che come architetto della fabbrica dirigeva tutti i lavori), fratello di Arrigo che accompagnava il Maestro nella visita. Piccolo di statura, con un cappello nero a larghe falde, con un ombrellino grigio al braccio, Verdi aveva un'aria di bonario campagnolo. Gli mostrarono il fregio decorativo e gli dissero che fra gli altri avrebbero aggiunto il suo ritratto. Ma egli diede un deciso rifiuto. Questo suo modo di fare e la sua figura mi lasciarono nell'animo un profondo e simpatico ricordo di lui».



Francesco Hayez  
*Accusa segreta*  
 1847-1848, olio su tela,  
 Musei civici, Pavia.

Francesca Russo

*Lorenzino de' Medici e la sua Apologia nell'Ottocento, fra fortuna editoriale, ricostruzione storica e creazione di un personaggio per il teatro e per il melodramma*

Lorenzino de' Medici e il suo tirannicidio ottennero nel corso del XIX secolo una rilevante notorietà dopo secoli di oblio<sup>1</sup>. La riscoperta della vicenda che rese celebre il giovane de' Medici e lo fece considerare un novello Bruto, in seguito al tirannicidio del duca Alessandro, ordito e realizzato con successo nella notte dell'Epifania del 1537, avvenne tramite una significativa fortuna editoriale della sua opera, l'*Apologia*, ma anche tramite una notevole attenzione a lui dedicata dalla letteratura e dal melodramma ottocentesco<sup>2</sup>.

Il sentimento patriottico, infatti, animò buona parte della produzione letteraria, drammaturgica e del melodramma italiano nel corso dell'Ottocento, negli anni di preparazione e di realizzazione del Risorgimento. Già dalla fine del Settecento, negli anni del giacobinismo, gli scrittori, sia nella prosa, sia nella poesia e nella drammaturgia, dimostrarono un interesse profondo per la politica, per le rivendicazioni nazionali, per il sogno della costruzione di uno Stato unitario, secondo un ideale che nella letteratura italiana era stato più volte celebrato in una lunga tradizione, discendente dagli splendidi versi della canzone *Italia mia* di Petrarca. Il tema della nazione divenne il corollario di molte produzioni poetiche e prosastiche negli anni seguenti, fra sostenitori e detrattori e approdò anche sulle scene, sia in ambito teatrale, sia nel melodramma, che proprio nel XIX secolo divenne una forma sollecitante e di successo di circolazione delle idee. In tal senso, nella storia italiana, si cer-

<sup>1</sup> Cfr. FRANCESCA RUSSO, *Bruto a Firenze. Mito immagine e personaggio*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2008. Sulla vicenda biografica di Lorenzino de' Medici cfr. STEFANO DALL'AGLIO, *L'assassinio del Duca. Esilio e morte di Lorenzino de' Medici*, Firenze, Olschki, 2011.

<sup>2</sup> Cfr. RUSSO, *Bruto a Firenze* cit., pp. 324-340.

cavano riferimenti atti a rappresentare al meglio il messaggio che s'intendeva veicolare, individuando vicende, personaggi emblematici per rappresentare la lotta di un popolo contro l'oppressore, la volontà di riscatto e l'affermazione dell'indipendenza politica. Nella lotta contro il tiranno, invasore e liberticida, si celebravano essenzialmente le doti dell'eroe o dell'eroina risorgimentale, del personaggio, animato da una virtù politica di machiavelliana memoria, dotato di coraggio, strategia e carisma, capace di mettere a rischio la propria vita per il bene della patria. Il mito di Bruto riemerse fra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, con tutta la sua forza evocativa e in tutta la sua complessità. In tal senso, anche la figura di Lorenzino de' Medici e la sua *Apologia*, composta per giustificare il tirannicidio di Alessandro nel 1537, ebbero una notevole e ambivalente fortuna, fra difensori e critici del personaggio e del tirannicidio, in modo particolare, negli anni più difficili e combattuti del processo risorgimentale italiano.

L'*Apologia* di Lorenzino de' Medici non fu, come è noto, pubblicata né durante la vita del suo autore, né nell'immediato, dopo la sua morte.

La prima edizione del testo di Lorenzino si ebbe solo nei primi decenni del Settecento<sup>3</sup>. La giustificazione ideologica del tirannicidio commesso dal giovane Medici fu riscoperta non casualmente.

Essa conobbe una notevole fortuna in particolari contesti storico-politici, nei quali era necessario richiamare il tema dell'opposizione politica.

In particolar modo, nell'Ottocento, l'*Apologia* ebbe un'ampia circolazione nella penisola italiana, soprattutto a causa della già ricordata urgenza di delineare una piattaforma ideologica per le rivendicazioni risorgimentali.

Così, la vicenda di Lorenzino e il suo manifesto ideologico anti-tirannico, furono riscoperti e celebrati da chi vedeva con interesse e partecipazione il raggiungimento dell'indipendenza italiana e poi dell'unificazione. D'altro canto, sia l'autore sia il testo furono presentati negativamente da chi avversava queste importanti sfide politiche. L'uccisore di Alessandro si prestava facilmente a rappresentare un prototipo di eroe risorgimentale, avendo con il suo gesto sconvolto, anche se per poco, gli equilibri politici italiani

<sup>3</sup> Cfr. RUSSO, *Bruto a Firenze* cit., pp. 281-340.

determinati da Carlo V, esponente cinquecentesco della famiglia Asburgo, nemica principale del processo di unificazione italiana. La lotta anti-asburgica era, difatti, il tema principale della questione italiana. Nonostante ciò ad essa si aggiungevano rivendicazioni politiche e sociali più complesse e spesso contrastanti. Il gesto di Lorenzino minava, altresì, l'equilibrio istituzionale fiorentino fortemente voluto dal pontefice Clemente VII, circostanza che ben risaltava agli occhi di molti pensatori laici del tardo Settecento e dell'Ottocento, tanto da implementare le ragioni di una rilettura contemporanea dei fatti della notte dell'Epifania del 1537. Inoltre, volendo prestare fede alle parole dello stesso Lorenzino, il quale aveva affermato di aver agito per restaurare le libertà repubblicane a Firenze, si può comprendere come l'*Apologia* sia stata riletta in modo particolare nell'Ottocento, sia come manifesto della causa nazionale contro gli Asburgo, sia come testimonianza della persistenza degli ideali repubblicani in un contesto in cui essi trovavano difficoltà ad essere tradotti in prassi istituzionale. Una storia della fortuna dell'autogiustificazione e del manifesto antitirannico di Lorenzino deve, ovviamente, muovere dall'analisi delle edizioni del testo. Le prime versioni dell'*Apologia* furono date alle stampe nel corso del diciottesimo secolo, nonostante si possa affermare che solo nel diciannovesimo secolo il testo di Lorenzino e la sua vicenda storica divennero noti all'opinione pubblica, sensibile ad un'analisi politica della storia italiana e alla costruzione di miti fruibili per la causa risorgimentale.

Occorre soffermarsi sulle prime edizioni settecentesche dell'opera, grazie alle quali essa fu "ritrovata" dopo circa due secoli di oblio.

La prima versione a stampa dell'*Apologia* è contenuta nella prima edizione delle *Istorie della Repubblica fiorentina* di Benedetto Varchi, pubblicate a Leida, molto probabilmente nel 1723<sup>4</sup>. Nello stesso anno il testo è stato offerto alle stampe nell'impresa di recupero delle fonti della storia italiana, rappresentata dal *Thesaurus*

<sup>4</sup> Cfr. BENEDETTO VARCHI, *Istoria delle guerre della Repubblica Fiorentina successe nel tempo, che la Casa de Medici s'impadronì del governo: scritta da Benedetto Varchi storico fiorentino, colla vita dell'istesso et un Discorso, o Apologia, di Lorenzo de' Medici sopra la nascita e la morte del duca Alessandro de' Medici primo Duca di Firenze: opera tirata dall'originale dell'autore da Giovan Filippo Varchi fiorentino, con una tavola copiosa delle cose più importanti ornata d'alcuni ritratti dei principali personaggi menzionati nella detta Istoria. Aggiuntovi la vita di Filippo Strozzi, figliuolo di Filippo nobile Fiorentino, col suo indice, scritta da Lorenzo suo fratello, la quale da molto lume alla detta Istoria, Leide, Pietro Vander, 1723. L'*Apologia* si trova alle pp. 671-679.*

*antiquitatum et historiarum Italiae*<sup>5</sup>. L'edizione dell'*Apologia* con le *Istorie fiorentine* di Varchi è interessante poiché contiene una breve presentazione del testo, atta a motivarne la pubblicazione con il capolavoro varchiano. Nella *Prefazione al lettore*, si legge, infatti:

abbiamo di più fatto stampare la vita del detto Benedetto Varchi, un Discorso o Apologia di Lorenzo de' Medici, sopra la nascita e la morte d'Alessandro de Medici, primo Duca di Firenze (il quale non si trova che nel vero originale). Abbiamo creduto di doverlo comunicare al mondo letterario<sup>6</sup>.

Si afferma, quindi, l'esistenza del testo dell'*Apologia* in versione originale, nel volume varchiano, spiegandone anche le ragioni:

avendo il Varchi narrato il caso del Duca Alessandro, e ponderato, se Lorenzo uccisore fusse degno di lode, o di biasimo, ha stimato bene aggiungere la seguente *Apologia*, affinché, avendola comoda, possa ogn'uno (considerate le ponderazioni del Varchi), risolvere, secondo li detterà la propria prudenza<sup>7</sup>.

La presentazione dell'*Apologia* nell'edizione varchiana non si colora di sfumature ideologiche, ma rimane piuttosto neutrale rispetto al messaggio anti-tirannico contenuto nel testo. Il curatore non si addentra in valutazioni politiche circa il contenuto del testo o la figura dell'autore. Tale carattere viene meno nella prima edizione critica "italiana" rinvenuta. Si tratta di un'edizione di fonti della storia toscana, pubblicata a Livorno, nel 1755<sup>8</sup>. L'*Apologia*, a cui è premessa la celebre lettera dell'autore a Francesco di Raffaello de' Medici, è presentata con un *Avvertimento al lettore*, che suona come un invito a non accogliere le pericolose dottrine ivi contenute e a non seguire l'esempio dell'omicida Lorenzino.

<sup>5</sup> Cfr. *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae*, VIII, Ludguni Batavorum, 1723.

<sup>6</sup> Ivi, pp. nn.

<sup>7</sup> Ivi, p. 671.

<sup>8</sup> Cfr. LORENZINO DE' MEDICI, *Apologia*, in *Prodromo della Toscana illustrata. La Toscana illustrata nella sua storia con vari momenti scelti e documenti per l'avanti inediti o molto rari. Per l'informazione degli studiosi della medesima*, I, Livorno, Anton Santini e Compagni, 1755. L'opera è dedicata dallo stampatore al Sig. Cardinale Neri Maria Corsini. C'è anche una premessa «Ai leggitori cortesi lo stampatore». Qui si afferma che l'idea di curare quest'opera è del Chiarissimo Proposto Gori, che voleva onorare la sua patria oltre che giovare ai suoi lettori. Gori ha illustrato la storia della Toscana antica, ora si propone «di illustrarla nelle cose più considerabili, e di pregio, che riguardano l'era di mezzo».

Niuno cui, e note siano le turbolenze di que' miseri tempi, ne quali ebbe cominciamento il Principato in Firenze, nella persona d'Alessandro de' Medici – si legge nell'*Avvertimento al discreto e prudente lettore* – e noto sia il libero pensare, e temerario agire di coloro, che sotto pretesto di restituire la primiera libertà al Popolo, e sollevarlo dalla Tirannide, si fanno lecito imbrattare le sacrileghe mani col sangue de' Principi, si maraviglierà che Lorenzo de' Medici non solo commettesse l'esecrando omicidio nella Persona del Duca Alessandro, ma tentasse scusarne l'enorme attentato con vani insussistenti argomenti del tutto contrari alla pubblica quiete, e felicità, ed alle Leggi Divine, da cui riconosce il Suo principio la Monarchia. Tra le varie specie de' Governi il Monarchico meritamente esser da preferirsi. È massima presso che universalmente ricevuta la podestà de' Regni immediatamente venir da Dio; non doversi al Principe far resistenza, ancor che i nostri figli ne tolga, ed i nostri beni ne usurpi; doversi con caldi prieghi a Dio chiedere gli ottimi Imperadori, e doversi qualunque essi sieno tollerare non solo, ma rispettare; et a Dio stare di correggere le scelleraggini loro, e non a noi, sono Precetti, che frequentemente leggonsi nelle Divine Scritture. Onde tu che savio sei leggi la seguente Apologia non come vera difesa dal commesso delitto, ma come un'accusa, che tanto più il condanna, quanto più in vece di riconoscere l'enormità del fallo, tenta eluderne la reietà con apparenti ragioni. Intanto porgi all'Altissimo frequenti voti, acciocchè per lungo tempo ti conceda l'Augusto Cesareo Monarca, sotto il cui clementissimo governo respiri aria di felicità<sup>9</sup>.

L'esecrazione dell'uccisore del primo duca di Firenze appare comprensibile in una pubblicazione ufficiale della Toscana granducale. Il testo offre, inoltre, un'impostazione politica molto tradizionale, incline a riconoscere le ragioni dell'assolutismo monarchico, convalidate dalla sanzione divina del potere politico. Da tali presupposti discende una netta condanna del tirannicidio e la costruzione nell'immaginario collettivo di uno stereotipo negativo del tirannicida, rappresentato come traditore della potestà divina prima ancora che reale.

Un'interpretazione del tutto diversa dell'uccisione di Alessandro de' Medici si riscontra nella pubblicazione dell'*Apologia* in appendice alla versione italiana della *Vita di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico del dottore Gulielmo Roscoe*, pubblicata a

<sup>9</sup> Ivi, pp. nn.

Pisa nel 1799<sup>10</sup>. L'anno di pubblicazione dell'opera testimonia le peculiarità di un clima politico, attraversato dalla temperie culturale del giacobinismo italiano, con la conseguente affermazione dell'ideale repubblicano e della questione nazionale. La vicenda biografica di Lorenzino è narrata nel testo con dovizia di particolari. Si propone l'identificazione fra il tirannicida e Bruto, diffusasi fra i repubblicani toscani dopo l'uccisione dell'execrabile tiranno, primo duca della repubblica fiorentina<sup>11</sup>. Si celebra in queste pagine l'ultima gloriosa reazione della Firenze repubblicana, rappresentata dal gesto del valoroso «Bruto toscano» nei confronti della formazione dello Stato assoluto operata dai Medici, con l'avvallo imperiale. Nonostante ciò, emerge la percezione dell'impossibilità della restaurazione e del mantenimento delle libertà repubblicane, a causa della mancanza di virtù politiche nel popolo e della situazione di contesto italiano ed europeo coevi al valoroso gesto di Lorenzino.

Gli animi dei fiorentini – si legge – benché oppressi sotto il giogo del dispotismo, cominciarono a rivoltarsi contro un genere di tirannia sì vergognosa, ed il numero dei malcontenti e di quelli che si partivano dalla patria diveniva ogni giorno più grande e più rispettabile. Ma mentre la tempesta si preparava così da Isonzo, un colpo uscito dalla mano di un parente, inaspettatamente liberò i fiorentini dal loro oppressore, e porse loro di nuovo l'opportunità di recuperare quella libertà che era stata per tanto tempo sì cara ai loro maggiori. Lorenzino de' Medici fu il secondo Bruto che spezzò i vincoli di parentela, lusingato dalla speranza di divenire il liberatore della sua patria. Ma spenti erano allora, i semi delle virtù politiche, né era più soggetto di dubbio se i fiorentini sarebbero stati schiavi; restava solo a determinarsi chi sarebbe stato il tiranno<sup>12</sup>.

Così il traduttore di Roscoe, giudica inefficace il tirannicidio di Lorenzino, che come «simili attentati» ottiene l'effetto «di render, cioè, più forti quelle catene, che tentato avea di spezzare»<sup>13</sup>. La disillusione nei confronti degli effetti prodotti dall'azione virtuosa del tirannicida, che pure s'intende celebrare, è forte. Que-

<sup>10</sup> Cfr. WILLIAM ROSCOE, *Vita di Lorenzo de' Medici*, IV, Pisa, Tipografia di Antonio Peverata, 1799.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 129-147.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 131-132.

<sup>13</sup> Ivi, p. 139.

ste considerazioni critiche circa l'utilità del ricorso al tirannicidio sembrano riecheggiare alcuni aspetti della polemica cinquecentesca intercorsa fra Donato Giannotti e Michelangelo in merito alla condanna dantesca di Bruto, presentati nei dialoghi giannottiani *De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*<sup>14</sup>. Michelangelo, pur incline alla celebrazione dell'uccisore di Cesare sosteneva che non sempre al gesto eroico del tirannicida seguivano gli effetti desiderati e, destando la reazione critica di Giannotti, riteneva che la paziente attesa di «tempi migliori» o di scelte eque, adottate forse in un prossimo futuro dallo stesso principe che governava tirannicamente, rappresentasse una soluzione migliore dell'uccisione del tiranno<sup>15</sup>. Tale considerazione poteva forse essere condivisa anche in un momento di forte affermazione e poi di successivo fallimento delle speranze dei giacobini, di dar vita tramite un processo rivoluzionario alla costruzione della nuova nazione italiana. Dopo la riscoperta dell'*Apologia* di Lorenzino nel Settecento, si riscontra, come già ricordato, una grande fortuna del testo e del suo autore nell'Ottocento, nonostante le divergenti letture politiche offerte dagli interpreti dell'opera lorenziniana. Grande iniziatore della fama dell'*Apologia* nella cultura politica italiana fu Pietro Giordani. In una discussione causata dall'edizione di testi inediti tratti dai codici della Biblioteca Vaticana, pubblicata nel numero dell'autunno del 1816 della «Biblioteca italiana», Giordani cita l'*Apologia* definendola uno dei testi più eloquenti della letteratura europea<sup>16</sup>. «Né solamente con le scritture inedite si può fare grand'onore a sé, e gran beneficio a' nostri studi; ma riproducendo molte di prezioso valore, e divenute sì rare nelle stampe, che perciò a pochi ne giunge la contezza e l'utilità», afferma Giordani, richiamando la necessità di pubblicare i testi poco noti ma significativi della tradizione culturale italiana<sup>17</sup>. Fra questi si fa esplicita menzione dell'opera di Lorenzino<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. DONATO GIANNOTTI, *De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, edizione critica a cura di D. REDIG DE CAMPOS, Firenze, Sansoni, 1939.

<sup>15</sup> In particolare Michelangelo interroga polemicamente l'amico Giannotti: «che sapete voi se Dante ha avuto opinione che Bruto e Cassio facessero male ad ammazzar Cesare? Non sapete voi quanta ruina nacque nel mondo dalla morte di quello? Non vedete che sciagurata successione di Imperatori egli ebbe? Non era meglio che egli visse e menasse ad effetto i suoi pensieri?». Ivi, p. 279.

<sup>16</sup> Cfr. «Biblioteca italiana. Ossia giornale di Scienza ed arti compilato da una società di letterati», I (1816), Milano, presso Antonio Fortunato Stella, p. 200.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*



E nondimeno quel narratore di forza e brevità ed efficacia stupenda, di stile freschissimo e per nulla anticato, non dubitiamo di chiamarlo un italiano Sallustio. L'Apologia di Lorenzino de' Medici, benchè stampata (scorrettissimamente) dal Varchi a Leida e poi nel Magnifico Lorenzo del Roscoe, quanti la trovano? e se tutta la eloquenza italiana ha nulla da agguagliarle, o le altre nazioni per vincerla, noi confesseremo d'essere privi d'ogni giudizio<sup>19</sup>.

Giordani non si limitò ad esprimere questo parere. Sostenne l'edizione dell'*Apologia* presso l'editore toscano Capurro e indusse anche l'amico Giacomo Leopardi a leggere il testo di Lorenzino e a condividere il suo giudizio circa l'eloquenza dell'autore<sup>20</sup>. In una lettera del 3 febbraio del 1819, pubblicata nell'edizione delle opere di Giordani, il grande letterato rivolse al celebre amico un invito a prendere in esame il testo di Lorenzino<sup>21</sup>.

Avete mai letta l'Apologia di Lorenzo de' Medici? Per me quella brevissima scrittura è la cosa più eloquente che abbia la nostra lingua. Procuratevela da Lucca, dove (a mia petizione) fu stampata in fondo alla vita del Giacomini scritta da Jacopo Nardi<sup>22</sup>.

E Leopardi il 21 giugno rispondeva sul merito all'amico, condividendone il giudizio<sup>23</sup>.

Alcuni giorni fa m'arrivarono da Bologna, la cronica del Compagni, la vita del Giacomini e la congiura di Napoli. Ma quanto a leggerli è tutt'uno. Solamente a forza di dolore sono riuscito a leggere l'Apologia di Lorenzino de' Medici, e confermatomi nel parere che le scritture e i

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Cfr. AA.VV., *Collezione degli ottimi scrittori italiani in supplemento ai classici milanesi, II, Dal reggimento degli Stati di fra Girolamo Savonarola, con due opuscoli del Guicciardini e l'Apologia di Lorenzino de' Medici*, Pisa, presso Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1818. Ho controllato la *Vita del Giacomini* di Nardi nell'edizione di Pisa (1818) e non c'è in fondo l'Apologia. Vi figura invece l'*Istoria fiorentina* di Dino Compagni e la *Vita di Antonio Tebalducci Malespini*, scritta da Jacopo Nardi, edita a Pisa, presso Niccolò Capurro, co' caratteri di F. Didot, 1818. L'Apologia si trova nella pubblicazione precedente di Didot, quella che contiene il trattato del Savonarola e degli *Avvertimenti* del Guicciardini, che sono per altro richiamati nel retro di copertina dell'edizione del Nardi su citata, come già stampati. Sono dello stesso anno.

<sup>21</sup> Cfr. PIETRO GIORDANI, *Scritti editi e postumi pubblicati da Antonio Giussalli*, XII/V, Milano, presso Francesco Sanvito succeduto a Borroni e Scotti, 1857, p. 262.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 262-264.

luoghi più eloquenti sieno dov'altri parla di sé medesimo. Vedete se questi pare contemporaneo di quei miserabili cinquecentisti, ch'ebbero fama d'eloquenti in Italia al tempo loro e dopo, e se pare credibile che l'uno e gli altri abbiano seguito la stessa forma di eloquenza. Dico la greca e la latina che quei poverelli a forza di sudori e d'affanni trasportavano negli scritti loro così a spizzico e alla stentata, ch'era uno sfinimento, laddove costui ce la porta tutta di peso, bella e viva, e la signoreggia e l'adopera da maestro, con una disinvoltura e facilità negli artifizi più sottili, nella disposizione, nei passaggi, negli ornamenti, negli affetti e nello stile, e nella lingua (tanto arrabbiata e dura presso quegli altri per gli affettatissimi latinismi), che pare ed è non meno originale di quegli antichi ai quali tuttavia si rassomiglia come uovo a uovo, non solamente nelle virtù ma in ciascuna qualità di esse. Perché quegli che parla di sé medesimo non ha tempo né voglia di fare il sofista, e cercar luoghi comuni, che allora ogni vena più scarsa mette acqua che basta, e lo scrittore cava tutto da sé, non lo deriva da lontano, sicché riesce spontaneo e accomodato al soggetto, e in oltre caldo e veemente; né lo studio lo può raffreddare, ma conformare ed abbellire, come ha fatto nel caso nostro<sup>24</sup>.

Il giudizio di Leopardi, oltre a segnalare l'importanza del genere letterario dell'autobiografia, appare decisamente lusinghiero nei confronti del testo di Lorenzino, della forza espressiva e dell'argomentare deciso dell'autore, del quale si percepisce l'intensa passione politica. Le affermazioni di Leopardi e di Giordani contribuirono a determinare la notevole fortuna ottocentesca del testo; tant'è che tali giudizi sono stati richiamati nelle successive edizioni dell'*Apologia*<sup>25</sup>.

Nell'edizione pisana del 1818, si ritrovano le ragioni della pubblicazione del testo di Lorenzino, «opera divenuta assai rara, a molte parti richiesta», che si presenta «corretta dagli infiniti errori copiati nella ristampa, che ne fu fatta al n° LXXXIV dell'Appendice della vita di Lorenzo il Magnifico del celebre Sig. Guglielmo Roscoe»<sup>26</sup>. Ad essa e alla valutazione di Giordani in merito all'eloquenza del testo di Lorenzino, si richiama un'altra edizione del testo, pubblicata a Milano nel 1830 (anno di notevole importanza ai

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Cfr. FRANCESCO ERSPAMER, *Introduzione*, in LORENZINO DE' MEDICI, *Apologia e lettere*, Roma, Salerno, 1991, pp. 15-16.

<sup>26</sup> AA.VV., *Collezione degli ottimi scrittori italiani in supplemento ai classici milanesi, II, Dal reggimento degli Stati di fra Girolamo Savonarola, con due opuscoli del Guicciardini e l'Apologia di Lorenzino de' Medici cit.*, pp. III-IV.

fini dell'azione politica risorgimentale, soprattutto a Milano), insieme al *Trattato del Reggimento degli Stati* di Savonarola e agli *Avvertimenti civili* di Francesco Guicciardini<sup>27</sup>. Nella Nota dell'editore premessa al testo si ripercorre la precedente tradizione editoriale dell'*Apologia* e si dichiara l'intento di divulgarne il contenuto fra gli «associati»<sup>28</sup>.

In fine si è posta l'*Apologia* di Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, opera rara che sparge una gran luce su un delitto famoso di quella età così feconda di delitti; e merita di essere letta e come un curioso monumento storico dell'epoca, e come una rivelazione delle dottrine allora correnti in fatto di politica e moralità. Noi abbiamo per la ristampa di queste diverse opere seguita l'edizione procuratane in Pisa dal benemerito Prof. Giovanni Rosini, e speriamo che la loro importanza farà ad esse trovar grazia presso tutti i nostri Associati, a cui fervorosamente raccomandiamo questa seconda serie d'una raccolta per tanti titoli importante, e degna del pubblico favore<sup>29</sup>.

Molto simile a quest'edizione, anche per i cenni alla diffusione in un ambito associativo del testo di Lorenzino, è un'altra pubblicazione milanese del 1839<sup>30</sup>. Nella conclusione delle *Note degli editori*, si evidenzia il valore pedagogico degli scritti pubblicati, al fine di apprendere che «non può mai farsi base di qualunque reggimento il dispregio della virtù»<sup>31</sup>. L'esaltazione del «Bruto toscano» e del suo gesto è presente, però, con maggiore incisività, in un'edizione veneziana dell'*Apologia*, pubblicata nel 1840 da Luigi Carrer all'interno di una raccolta di autobiografie<sup>32</sup>. Il curatore,

<sup>27</sup> Cfr. AA.VV., *Trattato del reggimento degli Stati di F. Girolamo Savonarola, con Avvertimenti civili di Francesco Guicciardini e l'Apologia di Lorenzino de' Medici*, Milano, Bettoni, 1830. È un'edizione della *Libreria economica italiana*. Si noti come in questa e poi nelle successive edizioni ottocentesche dell'*Apologia*, volte ad esaltare il messaggio politico dell'opera, è riportata in corsivo un'affermazione estremamente significativa del testo: «La libertà è bene e la tirannide è male». Ivi, p. 157.

<sup>28</sup> Ivi, p. 6. Si pubblica anche il giudizio di Giordani sull'eloquenza del testo di Lorenzino. Ivi, p. 152.

<sup>29</sup> Ivi, p. 6.

<sup>30</sup> Cfr. AA.VV., *Scrittori politici*, Milano, Tipografia dei fratelli Ulbicini, 1939. Nel presentare l'*Apologia*, vengono proposte le stesse considerazioni espresse nell'edizione del 1830, anche se la lettura dei testi proposti appare meno incline all'esaltazione del tirannicidio. Ivi, nota degli editori, pp.nn.

<sup>31</sup> Ivi, pp. nn.

<sup>32</sup> Cfr. AA.VV., *Autori che ragionano di sè*, a cura di LUIGI CARRER, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840, pp. 140-142.

dopo aver tratteggiato sulle orme del giudizio leopardiano l'elogio del valore euristico delle autobiografie<sup>33</sup>, segnala l'esemplarità del testo di Lorenzino, dal quale si intuisce il tenace animo del ribelle che lotta contro l'usurpatore e si rivolge «al tribunale dell'impassibile posterità», per rivendicare le ragioni del suo gesto<sup>34</sup>.

Chiusa e profonda come la premeditazione necessaria all'uccisione del duca Alessandro, acuta e incisiva come la punta del pugnale che la consumò, è la *Apologia* di Lorenzino. Quanto in essa trovò d'eloquenza un famoso nostro scrittore contemporaneo – spiega Carrer – non sarà forse trovato da tutti, perché non tutti forse restringeranno l'eloquenza a que' limiti che quello scrittore mostrò di averle assegnati: ma non saravvi alcuno cui non sembri notabilissimo lavoro letterario l'*Apologia*, e tale da far essa sola testimonianza della forza intellettuale, del sentire gagliardo, de' nobili studii di chi la compose, e capace di procurargli fama immortale. Spicca in essa, oltre la schifosa persona del tiranno, la tetra e solitaria dell'uccisore; di cui appena un fuggevole lineamento traspira tra la gioia beffarda del prologo dell'*Aridosio*; nel quale, proemiando ad una commedia, annunzia la tragedia imminente a cui sarebbe stata teatro Firenze. E nel leggere la difesa, senti di già, né saprei bene assegnarne il motivo, che lo scrittore dubitava non poter essa bastare a salvarlo dalla collera persecutrice de' suoi nemici. Bensì la diresti destinata a un tribunale dell'impassibile posterità; tanto procede grave e sicura, senz'appello a nessuna guisa d'amici, tranne quelli che in ogni tempo avessero in odio l'usurato potere, e i vili misfatti compagni all'usurpazioni<sup>35</sup>.

Nel 1848, anno cruciale dal punto di vista dell'azione politica risorgimentale, fu nuovamente stampata l'*Apologia* a Milano, secondo una versione e presentazione molto simile alla già citata pubblicazione milanese del 1830<sup>36</sup>. L'edizione del testo di Lorenzino era parte di una collezione alla quale furono aggiunti docu-

<sup>33</sup> Ivi, p. VI.

<sup>34</sup> Ivi, pp. X-XI.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Cfr. AA.VV., *Trattato del reggimento degli Stati di F. Girolamo Savonarola, con gli Avvertimenti civili di Francesco Guicciardini e l'Apologia di Lorenzo de' Medici, con giunta delle mutazioni de' regni di Ottavio Sammarco ed un discorso di Lionardo Salviati*, Milano, dalla Tipografia di G. Silvestri, 1848. Il giudizio di Giordani sull'eloquenza del testo è a p. 144. Anche qui si trova stampato in corsivo il giudizio di Lorenzino: «la Libertà è bene, e la Tirannide è male». Ivi p. 145.

menti non pubblicati nel 1830, come dichiarato nell'*Avviso ai lettori*<sup>37</sup>. Qui si riscontra nuovamente un appello alla diffusione fra gli «associati» delle opere riprodotte e la speranza di ottenere il loro apprezzamento per esse<sup>38</sup>. Di carattere più descrittivo è, invece, l'edizione della giustificazione del tirannicidio dell'uccisore di Alessandro, stampata a Torino, dall'editore Pomba nel 1852, insieme con i *Trattati* di Bartolomeo Cavalcanti, il *Trattato* di Savonarola e gli *Avvertimenti civili* di Guicciardini<sup>39</sup>. Nel 1857 il testo di Lorenzino vide nuovamente la luce grazie all'edizione degli scritti di Pietro Giordani curata da Antonio Gussalli<sup>40</sup>. Il curatore degli scritti giordaniani, ricorda oltre al già menzionato scambio epistolare del grande erudito con l'amico Giacomo Leopardi in merito all'*Apologia*, l'attenzione filologica con cui Giordani si rivolse al testo, anche emendando la lezione offerta da Carrer nell'edizione del 1840<sup>41</sup>.

E tale scrittura, da siffatti maestri giudicata unica in tutta la lingua italiana, fu sin qui dagli editori maltrattata di guisa, che senza un particolare ingegno e una perizia non comune di queste cose, è affatto disperato l'intenderla bene; essendone in ogni stampa, il senso o guasto da omissioni ed aggiunte, o confuso da falsissima punteggiatura. Per buona sorte il Giordani si diede a correggere un esemplare della veneta del 1840 (procurata dal Carrer); dove supplendo i difetti, levando le giunte, e facendo del tutto nuova la punteggiatura, restituì la vera lezione. E io in cambio di una errata corregge, dò qui tutta per disteso emendata l'*Apologia*; perciocché, attesa la moltitudine delle correzioni quello prenderebbe non minore spazio che questa<sup>42</sup>.

A distanza di un anno dall'edizione degli scritti di Giordani, apparve a Trieste una nuova pubblicazione dell'*Apologia* con l'*Aridosia*, commedia scritta dal tirannicida in occasione della celebrazione delle nozze della sua futura vittima con Margherita d'Asburgo. Le opere di Lorenzino furono pubblicate insieme alle *Com-*

<sup>37</sup> Ivi, pp. 4-6.

<sup>38</sup> Ivi, p. 6.

<sup>39</sup> Cfr. AA.VV., *Trattati sopra gli ottimi reggimenti delle repubbliche antiche e moderne, con tre lettere sopra la riforma di una repubblica di Bartolomeo Cavalcanti, con trattato del reggimento degli Stati di Fra Gerolamo Savonarola, gli Avvertimenti civili di Francesco Guicciardini, l'Apologia di Lorenzino de' Medici*, Torino, Pomba e co., 1852.

<sup>40</sup> Cfr. GIORDANI, *Scritti editi e postumi* cit., V, pp. 262-276.

<sup>41</sup> Ivi, p. 264.

<sup>42</sup> *Ibid.* Anche qui si trova il corsivo sull'affermazione lorenziniana circa il valore positivo della libertà e la condanna della tirannia, evidente messaggio politico da attualizzare. Ivi, p. 263.

*medie* di Francesco D'Ambra<sup>43</sup>. Ai testi di Lorenzino si premetteva una nota di Racheli, contenente «alcune notizie» sull'autore<sup>44</sup>. Si tratta di una delle poche presentazioni negative del «Bruto toscano» nel corso dell'Ottocento<sup>45</sup>. Racheli mette in luce le contraddizioni del carattere e l'animo passionale del tirannicida, da sempre incline a compiere gesti irrazionali e persino folli. Narra, difatti, l'episodio della mutilazione delle statue dell'arco di Costantino, realizzata dal giovane Medici mentre era presso la corte di Clemente VII, impresa che gli valse l'ira del pontefice, che lo definì «vituperio e infamia della famiglia Medici» e una veemente orazione critica pronunciata presso l'Accademia romana da Francesco Maria Molza<sup>46</sup>. Racheli descrive in toni critici la permanenza fiorentina dell'autore dell'*Apologia* presso «l'orribile tiranno Alessandro», del quale egli era divenuto «cagnotto, mezzano, buffone e spia»<sup>47</sup>. Narra l'episodio della morte del duca, tratto dal Varchi. Cita l'*Aridosia*, come esempio dell'inclinazione di Lorenzino per le scienze umane e della sua attitudine letteraria, pur esprimendo delle critiche rispetto allo stile usato dall'autore<sup>48</sup>. Il curatore dell'edizione triestina, afferma, comunque, la difficoltà di giudicare univocamente Lorenzino, la cui personalità rivela molteplici sfaccettature. Nonostante ciò, Racheli esprime una netta propensione a considerarlo solo un omicida e non un eroe<sup>49</sup>.

Ebbe dunque, come pare, il maggiore degli ardimenti – scrive Racheli – quello di spezzare una corona. Da tali estremi muovono tutte le opinioni intorno a questo uomo fatale. Chi profondato nella miseria di que' tempi, non vede virtù che attraverso a sacrifici di sangue e di fama, fa del Medici un altro Bruto; chi rivive col pensiero ai tempi veramente grandi della storia, non vede nel Medici che un assassino<sup>50</sup>.

Ad Alessandro D'Ancona, esponente della scuola storica,

<sup>43</sup> Cfr. AA.VV., *Commedie di Francesco D'Ambra, con l'Aridosia di Lorenzo de' Medici e l'Apologia sopra la nascita e la morte di Alessandro de' Medici, primo Duca di Firenze*, Trieste, dalla Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, 1858.

<sup>44</sup> Ivi, p. 6.

<sup>45</sup> Forse tale giudizio è causato dall'essere stata tale opera pubblicata ufficialmente in territorio asburgico.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

si deve un'altra importante edizione ottocentesca dell'*Apologia*, pubblicata insieme ad una raccolta di *Autobiografie di italiani illustri*<sup>51</sup>. Si tratta di un'opera volta a dare rilievo ad alcune personalità eminenti della tradizione culturale e artistica italiana. La presenza di Lorenzino fra di loro è testimonianza della fama raggiunta dal «Bruto toscano». L'edizione di D'Ancona appare, di fatti, ai fini della ricostruzione della fortuna di Lorenzino nell'Ottocento, molto interessante, poiché D'Ancona ripercorre, inoltre, l'iter di diffusione e di notorietà del testo lorenziniano nel corso del XIX secolo<sup>52</sup>.

La celebrata *Apologia* di Lorenzino de' Medici – si legge nell'edizione di D'Ancona – è il secondo scritto che pubblichiamo. Essa non può dirsi veramente una compiuta Autobiografia; ma la fama che meritatamente gode, e l'averla già il Carrer accolta nella sua edizione degli *Autori che ragionano di sé*, non che, per ultimo, l'aver potuto consultare il Codice Riccardiano, che corregge i falli di che abbondano le comuni edizioni, ci consigliarono a non lasciarla da banda. E come l'abbiamo adesso ridotta, crediamo possa meglio meritarsi l'appellativo che le diedero Giordani e Leopardi, della sola scrittura eloquente che possieda l'Italia. Non è qui luogo di esaminare se tal lode sia alquanto esagerata, o troppo esclusiva; ma certo è che non le si può negare forza di espressione e di concepimento, sicché appaia ragionata e calcolata come l'operato di chi la dettava, incisiva e vibrata come la punta del pugnale che aveva spento il tiranno di Firenze<sup>53</sup>.

D'Ancona indica come una delle cause principali del successo del testo, i giudizi di Giordani e di Leopardi e l'edizione veneziana del Carrer<sup>54</sup>. L'esaltazione del «Bruto toscano», paragonato a Bruto uccisore di Cesare, si ricava da un'altra edizione milanese dell'*Apologia*, pubblicata nel 1862 a cura di Carlo Teoli<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Cfr. AA.VV., *Autobiografie. Petrarca, Lorenzino de' Medici, Chiabrera, Vico, Raffaello da Montelupo, Foscolo, Balbo*, Firenze, Barbera e Bianchi, 1859.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Cfr. AA.VV., *L'Apologia, l'Aridosia commedia, e le Lettere di Lorenzino de' Medici; aggiuntovi il racconto della sua morte, fatto dal capitano Francesco Bibbona, che la effettuò. L'orazione di Francesco Maria Molza contro Lorenzino, per la mutilazione delle statue dell'Arco di Costantino in Roma, tradotta in italiano da Giulio Bernardino Tomitano; con prefazione e varianti; e una tavola rappresentante una rara medaglia*, Milano, Daelli, 1862.

Lorenzo, nato di casa regnatrice – si legge nella *Prefazione* – e destinato a succedere al tiranno, aborrendo un'ingiusta signoria, spese in lui le sue ragioni e non se ne vantò: si dolse della infelicità dei tempi e della viltà degli uomini, che lo condannarono a rifare il secondo e non il primo Bruto, ch'egli più veramente emulò. Lorenzino, felice d'ingegno e di stile, uccise con la penna una seconda volta il duca Alessandro<sup>56</sup>.

Si evince in questa citazione il riferimento ai due Brutti, ricavato dalla storia romana, Decimo Bruto, autore della cacciata dei Tarquini e Marco Giunio Bruto, autore della congiura delle idi di marzo, che impersonano modelli diversi di oppositore politico. Per Teoli Lorenzino si è ispirato con il suo agire cospiratorio più al secondo Bruto che al primo. Nelle edizioni tardo ottocentesche dell'*Apologia* si riscontra, forse anche a causa dell'affievolirsi del clima risorgimentale, una presentazione più neutrale del testo, attenta al dato stilistico e filologico. Vengono meno i toni encomiastici o critici nei confronti della personalità del tirannicida, che erano stati espressi conseguentemente alle inclinazioni politiche del curatore del testo.

Il mutamento della temperie ideologica emerge dall'edizione curata da Ferdinando Biglioni, per i tipi di Sonzogno, pubblicata a Milano nel 1887<sup>57</sup>. Nella *Prefazione* il curatore dà conto delle vicende che fanno da sfondo al gesto di Lorenzino e delle diverse letture politiche del testo, senza esprimere un giudizio di parte<sup>58</sup>. Biglioni si schiera solo per dare ragione a Giordani e a Leopardi nel ritenere che l'*Apologia* sia «vanto dell'eloquenza italiana»<sup>59</sup>. Anche nell'edizione pubblicata a Roma da Perino nel 1891 e nel 1892, non si riscontrano giudizi politici circa il gesto di Lorenzino e il suo testo giustificatorio, che è pubblicato senza una presentazione critica<sup>60</sup>. La più nota delle edizioni tardo ottocentesche è dovuta all'opera critica e filologica di Giuseppe Lisio, esponente della scuola carducciana, che ricava il testo proposto da una contaminazione di vari manoscritti<sup>61</sup>. L'interesse filologico di Lisio per i testi è di-

<sup>56</sup> *Prefazione*, *ivi*, p. V.

<sup>57</sup> Cfr. LORENZINO DE' MEDICI, *Aridosia e Apologia con prefazione di Ferdinando Biglioni*, Milano, Sonzogno, 1887.

<sup>58</sup> *Ivi*, pp. 30-48.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>60</sup> Cfr. AA.VV., *L'ammazzamento di Lorenzino de' Medici con l'Apologia e l'orazione del Molza contro Lorenzino*, Roma, Perino editore, 1891 e 1892.

<sup>61</sup> Cfr. AA.VV., *Orazioni scelte del secolo XVI, ridotte a buona lezione e commentate dal Prof. Giuseppe Lisio*, Firenze, Sansoni, 1897, pp. 133-139.

chiarato nella *Prefazione*<sup>62</sup>. Una lettura deformata dal pregiudizio politico sull'autore si sarebbe riproposta in seguito, nell'edizione datata 1916 del testo, a cura di Massimo Bontempelli, per l'Istituto editoriale italiano<sup>63</sup>. Nella *Prefazione* significativamente intitolata *Lorenzaccio* in omaggio al noto dramma di Alfred De Musset, il curatore descrive l'uccisore di Alessandro, e autore dei testi pubblicati come un personaggio malinconico, invidioso, vizioso e d'animo cattivo, che per vendicare la sua condizione di soggezione nei confronti del duca, indossa la «maschera di Bruto», dopo aver «provato quella di Alcibiade», mutilando a Roma, i bassorilievi dell'arco di Costantino e le statue delle muse nella basilica di San Paolo, pur di ottenere notorietà<sup>64</sup>. Bontempelli afferma che i motivi che indussero l'autore dell'*Apologia* ad uccidere il duca furono molti: «mania, politica, sanculottismo, letteratura»<sup>65</sup>. Come è evidente da questi brevi riferimenti il giudizio storico sul «Bruto toscano» si presenta difficoltoso e spesso partigiano, a seconda dell'attitudine dello studioso nei confronti della legittimità del ricorso al tirannicidio e delle connotazioni politiche della società contemporanea. Ovviamente non è stato sempre così. Nell'edizione Utet del 1921 e nella interessantissima edizione curata da Gino Valori e pubblicata a Milano nel 1935, mancano riferimenti politici e commenti sul messaggio compreso nella giustificazione del tirannicida<sup>66</sup>. Nonostante ciò, la breve storia delle edizioni dell'*Apologia* qui presentata dimostra la grande notorietà raggiunta dall'uccisore del duca Alessandro e dal suo manifesto politico tra la fine del Settecento e l'Ottocento. Lorenzino è presentato nelle numerose versioni editoriali del suo testo come il «nuovo Bruto» ed è per questa ragione, a seconda dei punti di vista dei curatori dell'*Apologia*, lodato o criticato. Si può sostenere l'esistenza di un mito di Lorenzino, come riproposizione del mito di Bruto, elaborata tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del XIX,

<sup>62</sup> Ivi, p. VI.

<sup>63</sup> Cfr. LORENZINO DE' MEDICI, *L'Apologia e l'Aridosio*, con una prefazione di Massimo Bontempelli, Milano, Istituto editoriale italiano, 1916.

<sup>64</sup> Ivi, p. XI.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Cfr. LORENZINO DE' MEDICI, *Aridosia e Apologia, Rime e lettere*, con introduzione e note a cura di FEDERICO RAVELLO, Torino, UTET, 1921; FRANCESCO BIBBONI, *L'ammazzamento di Lorenzino de' Medici, con l'Apologia di Lorenzino de' Medici*, a cura di GINO VALORI, Milano, ITE, 1935. Per quest'ultima edizione, pubblicata durante gli anni del fascismo, si può immaginare che i giudizi sul «Bruto toscano» siano stati limitati anche a causa dalla estrema pericolosità del tema del tirannicidio, affrontato nel contesto di un sistema di forte restrizione delle libertà politiche.

parallelamente alle rivendicazioni politiche del Risorgimento italiano. Tale mito aveva certamente la finalità di veicolare con forza il messaggio politico anti-tirannico contenuto nelle eloquenti pagine dell'*Apologia*. Ritengo che sia opportuno approfondire gli aspetti legati alla diffusione del mito di Lorenzino nell'Ottocento. Esso è reso celebre non solo grazie alle diverse edizioni della sua giustificazione ideologica del tirannicidio, ma soprattutto grazie alla grande fortuna letteraria, che l'uccisore di Alessandro conobbe nel corso dell'Ottocento, nella penisola italiana, ma anche in Francia, negli Stati tedeschi e in Inghilterra. Lorenzino divenne soggetto di opere poetiche, opere liriche, drammi storici. Il tema della fruizione letteraria del personaggio Lorenzino andrebbe, a mio avviso, ulteriormente approfondito, poiché sottende numerosi significati politici, in modo particolare nel contesto del processo risorgimentale italiano. All'argomento sono stati dedicati alcuni studi, che hanno affrontato la questione della fortuna di Lorenzino nell'Ottocento, dal punto di vista esclusivamente letterario e stilistico, piuttosto che da quello dell'analisi del messaggio politico che si evince dai testi dedicati all'autore dell'*Apologia*<sup>67</sup>. Vorrei in un prossimo lavoro soffermarmi sulla questione qui solo accennata, poiché ritengo che la costruzione di una mitografia del personaggio Lorenzino, maschera di Bruto, in particolare nel dramma e nel melodramma italiano ottocentesco, sia funzionale alla volontà di delineare una tipologia di eroe nazionale, atto a suscitare impegno e coinvolgimento nella causa patriottica.

Nel suo saggio dedicato al Risorgimento italiano, Alberto Banti si sofferma in un significativo capitolo intitolato *Immaginare e progettare una nazione*, sulla grande valenza politica delle opere letterarie ottocentesche, che traggono spunto dalle vicende storiche del passato italiano<sup>68</sup>.

Ciò che è ancor più interessante è che, nella grandissima varietà dei generi, degli stili, delle ispirazioni e degli intrecci – scrive Banti – queste opere tendono pur tuttavia a disegnare un quadro coerente di che cosa sia la nazione italiana e di perché occorra battersi per essa<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Cfr. GUIDO BUSTICO, *Lorenzino de' Medici. Sul teatro dall'Alfieri a Sem Benelli*, Domodossola, Tipografia Ossolana, 1910; JOYCE G. BROMFIELD, *De Lorenzino de' Medici à Lorenzaccio. Étude d'un thème historique*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1972.

<sup>68</sup> Cfr. ALBERTO MARIO BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Roma, Laterza, 2004, pp. 53-73.

<sup>69</sup> Ivi, p. 55.

A tal fine, si tratteggia un nucleo concettuale che «viene fatto giocare in vivaci narrazioni poetiche, romanzesche o drammaturgiche, che mettono in scena la storia o il presente della nazione, affidandosi a intrecci e a personaggi carichi di fortissime valenze simbolico-emotive»<sup>70</sup>. Credo che le numerose opere dedicate a Lorenzino nel corso del diciannovesimo secolo possano essere interpretate in tal senso. Vittorio Alfieri, autore di due tragedie dedicate a *Bruto primo* e a *Bruto secondo*, contribuì a recuperare dall'oblio in cui era caduto il personaggio storico di Lorenzino, «libera, ardita, irrequieta mente», che divenne oggetto di un poemetto in ottave: *Etruria vendicata*<sup>71</sup>. Lorenzino de' Medici rappresentava una perfetta incarnazione del *Bruto secondo*, esempio di un tirannicida che ha portato a compimento la sua opera, grazie alle sue personali abilità e alla sua capacità di approfittare delle circostanze favorevoli. L'intento patriottico di Alfieri, che riprendeva il tema dei due Bruti in sottile polemica con le due tragedie di Voltaire *Brutus* e *La mort de César*, è ben espresso nella *Dedica del Bruto secondo* «al popolo italiano futuro»<sup>72</sup>. Qui si manifesta la condanna che il grande letterato esprimeva nei confronti dell'Italia del suo tempo, ma anche la speranza riposta, grazie anche alla funzione pedagogica della letteratura e all'impegno civile degli intellettuali, nella possibilità di costruire le premesse per la libertà politica italiana<sup>73</sup>. Dopo il rilancio alfieriano, il personaggio Lorenzino fu ripreso da vari autori, coinvolti nella causa risorgimentale, vicini alla sensibilità mazziniana, tanto da divenire quasi un tema diffuso nella produzione letteraria italiana dell'Ottocento.

Si ricordano soprattutto i drammi storici di Giuseppe Revere, di Ghiglione, di Leoni, di Vittorio Salmi dedicati all'uccisore di

<sup>70</sup> Ivi, p. 56.

<sup>71</sup> Il *Bruto primo* e il *Bruto secondo* furono pubblicati nell'edizione delle *Tragedie* di Alfieri data alle stampe a Parigi da Didot fra il 1787 e il 1789. All'*Etruria vendicata* Alfieri lavorò fra il 1778 e il 1786. In Italia il poemetto di Alfieri fu pubblicato nel 1805 a Pisa.

<sup>72</sup> Cfr. VOLTAIRE, *La mort de César*, in *Les oeuvres complètes*, VIII, Oxford, Voltaire Foundation, 1988. Il *Brutus* è stato tradotto in italiano (VOLTAIRE, *Bruto*, a cura di Maria Laura Lanzillo, Torino, La Rosa editrice, 2001). Cfr. anche BEATRICE ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989. Per il testo del *Bruto secondo* mi sono avvalsa dell'edizione Mondadori.

Cfr. VITTORIO ALFIERI, *Bruto secondo*, in *Tragedie*, a cura di STEFANO JACOMUZZI, Milano, Mondadori, 1988, pp. 299-365.

<sup>73</sup> Ivi, p. 301.

Alessandro, presente anche come personaggio principale nel Filippo Strozzi di Niccolini<sup>74</sup>.

Il testo di Revere fu forse fra tutti quello che ottenne maggiore successo. Pubblicato nel 1839, esso ebbe una discreta circolazione e ispirò molti dei lavori seguenti dedicati all'uccisore di Alessandro. Revere inneggia nella sua *Prefazione* all'Italia, che deve intraprendere il suo cammino, liberandosi dal giogo dell'occupazione straniera e superando la divisione attuale<sup>75</sup>. *Non est morta puella, sed dormuit* recita l'*incipit* del testo introduttivo reveriano, denso di moniti alla popolazione italiana, volti a risvegliare le coscienze e a sostenere le ragioni della lotta risorgimentale, seguendo l'esempio anche delle grandi individualità che nella nostra comune storia hanno trovato il coraggio per rovesciare assetti istituzionalizzati<sup>76</sup>. In tal senso, Lorenzino rappresenta un interessante esempio<sup>77</sup>.

Il *Lorenzino* di Revere contribuì a focalizzare l'attenzione sulla vicenda del «Bruto toscano» che divenne un riferimento storico a cui attingere anche per altri generi letterari. Lorenzino assunse le vesti del protagonista di testi approntati per l'opera lirica: il *Lorenzino* di Francesco Maria Piave, opera musicata da Giovanni Pacini e scritta per essere rappresentata a Venezia, presso il teatro al Fenice, nel carnevale del 1844 e il *Lorenzino* di Giuseppe Perosio, intonato da Marengo<sup>78</sup>. In Francia, grazie all'opera teatrale di Alfred De Musset, Lorenzino, nella veste di *Lorenzaccio* ottenne una vasta e duratura notorietà con echi in tutta Europa<sup>79</sup>. Nella penisola italiana e negli anni di compimento del processo risorgimentale, la vicenda del *Lorenzino* di Piave è, a mio avviso, meritevole di appro-

<sup>74</sup> Cfr. GIUSEPPE REVERE, *Lorenzino de' Medici*, in *Drammi storici*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1839. C'è una seconda edizione pubblicata a Firenze nel 1860 da Le Monnier. Le citazioni in questo testo sono tratte dalla seconda edizione, dove si pubblica integralmente anche la *Prefazione* alla prima edizione; ANTONIO GHIGLIONE, *Alessandro Medici duca di Firenze*, dramma storico, Parigi, s.n., 1835; L. LEONI, *Lorenzino de' Medici*, in *Opere drammatiche*, Capolago, Tipografia e libreria elvetica, 1843; VITTORIO SALMINI, *Lorenzino de' Medici*, dramma in 5 atti e versi, con prefazione di P.C. Molmenti, Milano, Barbini, 1873; GIOVANNI BATTISTA NICCOLINI, *Filippo Strozzi, tragedia preceduta da una vita di Filippo e da documenti inediti*, Firenze, Le Monnier, 1847.

<sup>75</sup> Cfr. REVERE, *Lorenzino de' Medici* cit. pp.3-6.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Cfr. FRANCESCO MARIA PIAVE, *Lorenzino de' Medici, tragedia lirica musicata dal cavaliere Giovanni Pacini*, Venezia, Molinari, 1844; GIUSEPPE PEROSIO, *Lorenzino de' Medici, dramma lirico in 4 atti, con musica di R. Marengo*, Milano, Lucca, 1879.

<sup>79</sup> Il *Lorenzaccio* di De Musset fu pubblicato nel 1834 e sarebbe stato reso celebre dalla rappresentazione di Sarah Bernhardt nella parte di Lorenzino, nel 1896, presso il Théâtre de la Renaissance.

fondimento. Tale opera, ispirata al dramma storico di Revere, noto a Piave, è emblematica di una sensibilità volta a ricercare nel «Bruto toscano» i caratteri dell'eroe risorgimentale. Anche Giuseppe Verdi mostrò interesse per la storia dell'uccisore di Alessandro, intendendo rendere in musica il testo approntato da Piave, che era uno dei suoi librettisti. Verdi era in quegli anni fortemente coinvolto nella tempeste culturale volta a sostenere le rivendicazioni dei patrioti italiani. Così la sua attenzione per il *Lorenzino* si evince da una lettera scritta da Milano il 22 maggio del 1844 all'amico scrittore. «Accetta pure di scrivere per Pacini, ma cerca di non fare il Lorenzino – scrive Verdi – perché questo lo faremo insieme un'altra volta. Se però non potessi fare a meno, fa pure anche il Lorenzino e fa il tuo interesse»<sup>80</sup>.

Non è noto per quali ragioni Piave decise di contravvenire ai desideri del maestro, il quale mostrò interessamento anche per l'esito delle rappresentazioni del *Lorenzino*, e di portare a compimento il suo progetto con Giovanni Pacini<sup>81</sup>. Questa scelta diede luogo anche ad una *querelle* fra i due musicisti, come sostiene Alexander Weatherston in un saggio dedicato alla redazione e alla fortuna del melodramma paciniano, approntato ai fini della progettata rappresentazione del *Lorenzino* presso il Teatro lirico di Faenza, che doveva tenersi nel marzo 2006<sup>82</sup>. Il *Lorenzino* non ottenne nella sua prima rappresentazione veneziana avvenuta il 4 marzo del 1845, un particolare successo, nonostante l'accurata interpretazione nel ruolo di Luisa Strozzi di Marianna Barbieri-Nini, soprano di scuola verdiana, infiammata da ideali patriottici<sup>83</sup>. Donizetti, che si trovava a Venezia nei giorni delle rappresentazioni del testo di Piave, affermò che la sua opera «fece tre quarti di fiasco»<sup>84</sup>. Nonostante ciò, il melodramma di Piave e Pacini sarebbe stato rappresentato sino alla fine dell'Ottocento numerose volte, divenendo un tema ricorrente della scena lirica italiana ed europea e andando incontro a interventi censori per il messaggio politico veicolato<sup>85</sup>. Il rilevante successo riportato dall'opera, nonostante la prima fredda ricezione veneziana, può

<sup>80</sup> Cfr. GIUSEPPE VERDI, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di ALDO OBERDORFER, edizione rivista da MARCELLO CONATI, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 2001, p. 319.

<sup>81</sup> Verdi domandò notizie delle rappresentazioni del *Lorenzino* in una lettera datata 9 marzo 1945 (ivi, pp. 320-321).

<sup>82</sup> Cfr. ALEXANDER WEATHERSTON, *Lorenzino*, in «Newsletter of Donizetti society», CI, giugno 2007, pp. 18-24.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 18-20.

<sup>84</sup> Ivi, p. 21.

<sup>85</sup> Ivi, pp. 21-24.

essere giustificato anche grazie alle splendide esecuzioni della Barbieri-Nini, la quale, nel ruolo di Luisa Strozzi, eroina risorgimentale e romantica, sollecitò un notevole interesse. Il personaggio di Luisa era stato collocato nel testo forzando la verità storica, come virtuosa innamorata di Lorenzino, lacerata dai contrastanti sentimenti: l'amore per la sua famiglia, impegnata nella lotta contro i Medici e per la libertà di Firenze e l'amore per Lorenzino, servitore dell'odiato duca. La Strozzi è l'unica ad intravedere o forse a sperare che il suo amato celi un grande segreto: quello di voler liberare Firenze dal tiranno. Nonostante ciò, si toglie la vita dopo la morte del padre, avendo perduto fiducia nelle promesse di Lorenzino, definitivamente vinta dallo sconforto. Luisa, morendo innalza un canto disperato per incoraggiare la ribellione verso il tiranno.

O fratelli, sorgete, sorgete;  
D'amistade la man vi porgete;  
Un sol patto vi stringa, un desio;  
Della patria vi accenda l'amor.<sup>86</sup>

Il testo dell'opera è pervaso da contenuti politici significativi: la ribellione contro il tiranno, l'amore per la patria, la virtù e il coraggio dell'eroe politico, il ruolo positivo del popolo, pronto ad elogiare Lorenzino per il suo gesto di vendicatore della libertà offesa dal tiranno e di restauratore del «vivere civile». Tale allusivo messaggio politico circolò per i teatri lirici italiani negli anni del Risorgimento, dando luogo anche a veri incidenti diplomatici e persino ad una rivolta anti-asburgica. Dalla cronologia delle rappresentazioni delle opere liriche di Verdi e dei suoi contemporanei redatta da Kaufman, si ricava la notizia della grande fortuna del testo di Piave, sia nella versione originale, sia nelle due versioni approntate per superare i lacci posti dalla censura, spostando l'ambientazione dell'opera in altri contesti storico-politici e cambiando i nomi dei personaggi, ovvero nell'*Elisa Velasco* e nel *Rolandino de' Torrisoni*<sup>87</sup>. Si tratta di un numero cospicuo di rappresentazioni nella penisola italiana, con un'apertura anche verso l'Europa<sup>88</sup>. A Bergamo, nella rappresentazione del 16 gennaio del 1859, si veri-

<sup>86</sup> Cfr. PIAVE, *Lorenzino de' Medici* cit, p. 30.

<sup>87</sup> Cfr. THOMAS G. KAUFMAN, *Verdi and his major contemporaries. A selected chronology of performances with casts*, New York, Garland, 1990, pp. 135-137.

<sup>88</sup> *Ibid.* Dopo la prima alla Fenice vi furono le seguenti rappresentazioni: Reggio

ficò una ribellione anti-austriaca<sup>89</sup>. Elisa Galli, soprano di scuola verdiana e fervente patriota, interpretando il ruolo di Luisa Strozzi, pose l'accento sui versi sopra ricordati, incitanti alla rivolta («O fratelli, sorgete, sorgete»), indicando esplicitamente come obiettivo polemico alcuni ufficiali austriaci seduti in prima fila<sup>90</sup>. Il pubblico la seguì con emozione e partecipazione. Si scatenò, inoltre, una rivolta anche fuori dal teatro, repressa violentemente dalla polizia<sup>91</sup>. Da questo significativo episodio si evince la disponibilità di una parte delle *élites* italiane verso la condivisione di un progetto patriottico, sollecitato anche dalla letteratura e dal melodramma. La vicenda del *Lorenzino* di Piave e Pacini è solo un esempio emblematico, ancora per altro da approfondire, di come il melodramma, ma anche la drammaturgia e la letteratura abbiano contribuito alla formazione di quell'identità nazionale, premessa per la formazione dello Stato unitario. Certo, non si tratta di un'identità del tutto condivisa. Le fratture e le appartenenze separate nel sentimento di identità collettiva e nell'adesione all'idea di patria rimasero spesso come solchi incolmabili, anche dopo il compimento del processo risorgimentale. Nonostante ciò, era presente nell'opinione pubblica ottocentesca una forte sensibilità e un interesse per la causa dell'indipendenza italiana. Tale adesione culturale passò anche tramite una riscoperta della storia comune degli italiani, con grande enfasi su personaggi ed episodi rappresentativi. Essa fu, a mio avviso, sollecitata anche dal melodramma e dalla riproposizione scenica di figure virtuose, assurte al rango di miti risorgimentali.

Emilia, Comunale, 25 aprile 1845; Forlì, Comunale, primavera, 1845; Jesi, Concordia, settembre, 1845; Firenze, Pergola, 16 ottobre 1845; Trieste, Grande, 14 febbraio 1846; Vicenza, Eretenio, 27 agosto 1846; Padova, Nuovo, 12 giugno 1847; Rovigo, Sociale, 1847; Trieste, Grande, 7 ottobre 1848; Torino, Carignano, autunno 1848; Terni, Comunale, 26 dicembre 1853; Roma, Apollo, 3 gennaio 1854; Modena, Comunale, 6 gennaio, 1855; Livorno, Avvalorati, 29 gennaio 1857; Lucca, Pantera, 8 marzo 1857; Cesena, Comunale, 15 agosto 1857; Ascoli Piceno, Ventidio Basso, 27 ottobre 1857; Firenze, Ferdinando, 26 dicembre 1857; Pisa, Carnevale 1857-1858; Perugia, Morlacchi, 2 gennaio 1858; Barcellona, Liceo, 24 febbraio 1858; Napoli, San Carlo, 20 marzo 1858; Siena, Rinnovati, 18 luglio 1858; Macerata, Condominio, 2 settembre 1858; Bergamo, Sociale, 16 gennaio 1859; Spoleto, Nobile, 26 gennaio 1859; Venezia, San Benedetto, 14 marzo 1859; Milano, Scala, 22 ottobre 1859; Pesaro, Rossini, 14 gennaio 1860; Pisa, Ravvivati, 26 dicembre 1860; Pesaro, Rossini, carnevale 1860-1861; Ancona, Muse, 26 dicembre 1861; Chieti, San Ferdinando, 18 maggio 1862; Ferrara, Comunale, gennaio 1863; Livorno, Leopoldo, 25 novembre 1866; Chieti, 1868; Prato, Metastasio, 18 febbraio 1873; Firenze, Nuovo, 3 maggio 1873; Cagliari, Civico, 11 febbraio 1874; Chieti, 1899.

<sup>89</sup> Cfr. WEATHERSON, *Lorenzino* cit. p. 23.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*

Il tormentato Lorenzino, filosofo, uomo di corte per necessità, ma patriota animato da grandi passioni per scelta intima e nascosta, rappresentò grazie alla narrazione del tirannicidio da lui commesso e grazie alle varie edizioni della sua *Apologia* solo un piccolo ma significativo capitolo di questa interessantissima vicenda.



Massimiliano Gaudiosi

*Genere e nazione:*

*la rappresentazione cinematografica del Risorgimento*

Se si prova a comprendere in uno sguardo d'insieme l'articolata storia dell'immagine cinematografica del Risorgimento, a partire da *La presa di Roma* (1905) di Filoteo Alberini – film seminale della produzione nostrana – fino al recente *Noi credevamo* (2010) di Mario Martone, non è difficile riconoscere, accanto a una notevole molteplicità di punti di vista sulle vicende che hanno condotto all'unità d'Italia, la presenza di una grande pluralità di generi. Nella vasta filmografia che, ora come elemento di primo piano ora come semplice sfondo, ha messo in scena il Risorgimento<sup>1</sup>, la lotta per la costruzione della Nazione è stata narrata ricorrendo alle formule più disparate, come il melodramma, il film d'avventura, la commedia, il *biopic*, il film musicale, o come una miscela di svariati generi. Forte di questa serie di schemi e convenzioni, il cinema ha offerto da un lato un'immagine nel segno dell'armonia e della convergenza di ideali: una raffigurazione che, nella diversità delle posizioni e dei metodi adottati – da un'epica che ha mitizzato gli eroi e le loro imprese, ai tentativi ricorrenti di evitare l'oleografia per aderire alla cronaca degli eventi storici –, si potrebbe definire ideologico-pedagogizzante<sup>2</sup>.

I generi hanno avuto un ruolo nella rappresentazione di questa armonia, nella negoziazione delle posizioni conflittuali, nella tendenza all'appianamento dei contrasti e degli interessi contrap-

<sup>1</sup>Sulla filmografia risorgimentale cfr. GIOVANNI LASI e GIORGIO SANGIORGI (a cura di), *Il Risorgimento nel cinema italiano*, Faenza, Edit Faenza, 2011.

<sup>2</sup>Cfr. GIAN PIERO BRUNETTA, *Un'Unità problematica. Il cinema italiano tra celebrazioni e pentimenti*, in *Storie del Bel Paese. L'Italia attraverso il cinema dal Risorgimento ad oggi*, a cura di JEAN A. GILI, «Quaderni del CSCI», 2011, n. 7, p. 14.

posti. Un ruolo non casuale, poiché i generi cinematografici si fondano, tra le altre cose, sulla stipulazione di un patto e di una serie di accordi, sulla gestione dei conflitti, sulla ricerca di una coesione e sulla riduzione dei dettagli più discordanti rispetto al canone di appartenenza<sup>3</sup>. I generi ricoprono poi una funzione memoriale: «essi ravvivano i ricordi dell'esperienza collettiva di una società, riproponendo le storie, i personaggi e gli argomenti che la cultura ritiene significativi»<sup>4</sup>. Alessandro Blasetti ha in questo senso realizzato un'opera esemplare con *1860*, film del 1933 che, al di là dell'identificazione dichiarata tra Garibaldi e Mussolini – palese nel finale in cui, davanti ai reduci delle Camicie Rosse, sfilano le Camicie Nere – è interamente attraversato da una tensione verso l'unità e l'annullamento delle distanze per commemorare l'idea di Nazione. Sia per queste caratteristiche sia per le sue qualità indiscutibili, *1860* è stato considerato come un'opera spartiacque, funzionando per molti anni come termine di paragone per tutti i successivi lavori che hanno reso omaggio all'unità d'Italia.

Dall'altro lato, accanto a pellicole agiografiche come *Camicie rosse* (Anita Garibaldi) di Goffredo Alessandrini (1952), il Risorgimento ha trovato al cinema una trasposizione meno conciliante, in grado di farne risaltare i lati oscuri e gli episodi più controversi: dagli avvenimenti cancellati come l'eccidio di Bronte: *cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* di Florestano Vancini (1972), al fallimento della spedizione di Carlo Pisacane in *Quanto è bello lu murire acciso* (Ennio Lorenzini, 1975), per terminare con gli ideali traditi di *Noi credevamo*.

Le due polarità menzionate non devono tuttavia esortare ad accomunare gruppi di pellicole che, sul fronte stilistico, dei generi e delle interpretazioni, restano profondamente autonome le une rispetto alle altre. Inoltre, andrebbero elencati numerosi altri testi in cui il patriottismo e la lotta per le origini dello stato italiano fungono più che altro da pretesto o da detonatore per mettere in scena passioni e tradimenti. Film, ad esempio, come *Teresa Confalonieri* (Guido Brignone, 1934), *Piccolo mondo antico* (Mario Soldati, 1941), *Un garibaldino al convento* (Vittorio De Sica, 1942) e tanti altri. In una

<sup>3</sup> Cfr. FRANCESCO CASETTI, *Negotiation Processes and Communicative Pact*, in *La nascita dei generi cinematografici*, a cura di LEONARDO QUARESIMA, ALESSANDRA RAENGO, LAURA VICHI, Udine, Forum, 1999, p. 23.

<sup>4</sup> RICK ALTMAN, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999 [tr. it. *Film/Genre*, Milano, Vita&Pensiero, 2004, p. 280].



1860  
Alessandro Blasetti  
1933

simile cornice, il melodramma si configura apparentemente come il genere filmico più efficace nell'abbinare vicende amorose con un'immagine epica della "nascita di una Nazione", in special modo negli anni Cinquanta<sup>5</sup>, periodo sul quale ci concentreremo nelle prossime pagine. Anche in questo caso andrà evitata l'applicazione frettolosa di etichette, sussistendo una variegata casistica di sfumature e ibridi: la prova eloquente di *Senso* (1954) di Luchino Visconti – film storico d'autore che è allo stesso tempo un melodramma – lo conferma. *Senso* consente anzi di afferrare il carattere proteiforme e *multidimensionale* dei generi, e di attestare che, insieme a una natura negoziale e conciliante, in essi coesiste una predisposizione al rinnovamento e all'ibridazione degli schemi abituali. Proprio ragionando su questo statuto ibrido, Schaeffer sostiene che i termini di genere non si possono «applicare alla storia dei testi ma fanno, in gradi diversi, parte di questa stessa storia»<sup>6</sup>. Tale assunto suggerisce che le convenzioni cinematografiche vanno inquadrare all'interno di un tragitto storico, e che l'obiettivo principale di una teoria

<sup>5</sup> Gli studi sui generi e sul melodramma concordano nel rilevare che la vena "melodrammatica" del cinema italiano si inaridisce lentamente alla fine degli anni '50, «quando l'allontanarsi della guerra e il miglioramento del tenore di vita portano produttori e pubblico a rivolgersi verso la rappresentazione dei problemi familiari di gente comune». RAPHAËLLE MOINE, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002 [tr. it. *I generi del cinema*, Torino, Lindau, 2005, p. 227].

<sup>6</sup> JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989 [tr. it. *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche, 1992, p. 60].

critica «non deve essere tanto quello di classificare i generi quanto piuttosto quello di chiarire i rapporti fra le opere servendosi di quegli indizi che sono le distinzioni generiche»<sup>7</sup>.

L'efficacia del *mélo* quale forma di rappresentazione epica del Risorgimento andrà sviscerata con la consapevolezza che non si tratta di un vero e proprio genere circoscritto, ma piuttosto di un macro-genere, un "modo", un "registro" o una "ideologia drammatica" in grado di affiorare al fondo di tutti i generi e anche nel cinema d'autore<sup>8</sup>. A parere di alcuni teorici il melodramma sarebbe addirittura la modalità fondamentale del cinema. Secondo Linda Williams il *mélo* hollywoodiano non è un genere come il *western* o l'*horror*; non è una "deviazione" del classico racconto realista; non può essere assimilato a categorie come *woman's film*, film strappalacrime o melodramma familiare – anche se le include tutte. Piuttosto, il melodramma è una forma peculiarmente democratica e americana che mira a svelare delle verità morali ricorrendo a una dialettica di *pathos* e azione<sup>9</sup>. Questa posizione si può allargare andando ben oltre Hollywood: «se c'è stato melodramma al cinema, esso non si identifica affatto con il genere specifico che viene associato a questa denominazione. *Il melodramma è in pratica la totalità del cinema*»<sup>10</sup>.

### Per un'epica cinematografica

Negli ultimi quarant'anni, il dibattito teorico sui generi cinematografici ha forgiato i propri strumenti interpretativi basandosi principalmente su quello che è ritenuto il film di genere per

<sup>7</sup> Ivi, p. 69.

<sup>8</sup> Cfr. EMILIANO MORREALE, *Così piangevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011, p. 11.

<sup>9</sup> Cfr. LINDA WILLIAMS, *Melodrama Revised*, in *Refiguring American Film Genres*, a cura di NICK BROWNE, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1998, p. 42.

<sup>10</sup> JACQUES GOIMARD, *Le mot et la chose*, «Cahiers de la Cinémathèque», (1979), n. 28 [tr. it. *La parola e la cosa*, in *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, a cura di GIOVANNI SPAGNOLETTI, Torino, Lindau, 1999, p. 40].

<sup>11</sup> Pensando al nostro paese è il caso di un genere particolare come la commedia all'italiana. Tra le varie pubblicazioni ci limitiamo a ricordare a titolo di esempio: JEAN A. GILI, *La commédie italienne*, Paris, Henri Veyrier, 1983; *Commedia all'italiana: angolazioni, controcampi*, a cura di RICCARDO NAPOLITANO, Roma, Gangemi, 1986; ENRICO GIACOVELLI, *La commedia all'italiana*, Roma, Gremese, 1990; MAURIZIO GRANDE, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2003.

autonomasia, ovvero il film hollywoodiano. Pur se non scarseggiano studi consacrati ad altre cinematografie nazionali<sup>11</sup>, cionondimeno si può ammettere che la produzione statunitense abbia largamente dominato all'interno della teoria dei generi. Tale squilibrio ha in parte condizionato le vie percorse dalla ricerca, che ha trascurato attributi strettamente legati alla cultura e all'industria audiovisiva di determinati paesi, col risultato di privilegiare quei testi meno problematici ai fini di una classificazione. Come è universalmente noto, funzionando da procedura di suddivisione in "tipi" e "specie", il genere al cinema è divenuto esemplificativo di etichette come *western*, film *gangster*, melodramma, commedia, *horror*, *musical*, ecc. All'occorrenza, quale metodo di inclusione ed esclusione, è stato anche impiegato il termine "sotto-genere" per alludere a tradizioni culturali o a raggruppamenti minori all'interno di un dato genere: è il caso della "commedia romantica", della "slapstick comedy" o dell'"horror gotico". I generi, che hanno avuto una grande importanza nel consolidamento della vocazione popolare del cinema, nella loro definizione più superficiale sono avvertiti come tipologie di lungometraggi commerciali che, per un principio di ripetizione e variazione, narrano storie familiari con personaggi familiari in situazioni familiari<sup>12</sup>. Come ha notato Steve Neale, per ricevere conferme a queste ipotesi, gli studiosi si sono spesso concentrati su un pugno di film canonici, restringendo il campo d'indagine a formule ben rodute, e partecipando in tale maniera alla distinzione tra lavori prevedibili e convenzionali e i testi cosiddetti "d'autore", valutati come più interessanti perché più complessi e mobili. Ma per evolvere, per uscire da questa semplificazione e per dire qualcosa sul proprio oggetto di ricerca, la teoria ha bisogno invece di generi non riconosciuti, o semi-riconosciuti, di ibridi e di combinazioni<sup>13</sup>. Il melodramma cinematografico a tema risorgimentale sembra rispondere bene a questo tipo di esigenza, giacché include una sovrapposizione di norme e consuetudini. Ma non è la sola strada che il cinema ha intrapreso per parlare del Risorgimento: alcuni film italiani hanno restituito un'immagine epica del passato senza optare unicamente per il melodramma.

<sup>12</sup> Cfr. BARRY KEITH GRANT, *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. IX.

<sup>13</sup> Cfr. STEVE NEALE, *Genre and Hollywood*, London-New York, Routledge, 2000, p. 254.

È il caso, ad esempio, di *Il brigante di Tacca del Lupo* (Pietro Germi, 1952). Il film ci permette di osservare la rappresentazione del Risorgimento partendo da un punto di vista alternativo al melodramma, e di avanzare una prima riflessione sui mezzi con cui il cinema italiano ha perlustrato il proprio passato. Adattamento dell'omonima novella di Riccardo Bacchelli, il film, ambientato nel 1863, descrive le difficoltà incontrate dal nuovo governo piemontese per mantenere l'ordine nelle terre meridionali, sconvolte dal fenomeno del brigantaggio che reclutava contadini e fuoriusciti dall'esercito dell'ex regno borbonico. Il capitano dei bersaglieri Giordani (Amedeo Nazzari) guida la propria compagnia tra i borghi arroccati nei dintorni di Melfi<sup>4</sup>, sulle tracce del sanguinario brigante Raffa Raffa, scontrandosi con l'omertà della popolazione e la diffidenza degli uomini del Sud. Se l'intreccio non manca di incrociare il tema controverso del brigantaggio, il problema dei conflitti e della sutura tra Nord e Sud, politicamente uniti ma così difficili da amalgamare, sono altri i fattori di maggiore rilievo: nel film di Germi l'Italia risorgimentale offre il pretesto per un sorprendente "western italiano", che ricorda da vicino le opere di John Ford, oltre che la predilezione per il genere già resa esplicita dal regista con *In nome della legge* (1948)<sup>5</sup>. La macchina da presa indugia sui paesaggi brulli in cui si nascondono i briganti, e per quasi tutta la durata del film la pattuglia piemontese è ripresa in campo lungo mentre avanza tra *canyon* deserti e spuntoni di roccia. Se da un lato la fotografia, la profondità di campo e la regia richiamano i film di *cowboy* – ma la composizione magistrale degli interni fa pensare anche a *La terra trema* (1948) di Visconti – dall'altro lato sono gli stessi "motivi" iconografici e la struttura tematica a rievocare il *western*. Sul piano strettamente iconografico si possono facilmente isolare motivi come i conflitti a fuoco tra le rocce, le fughe a cavallo, addirittura i segnali di fumo, adoperati dai briganti per comunicare a distanza, che rimandano al  *cliché* cinematografico dei pellerossa. Sul piano tematico il personaggio di Amedeo Nazzari presenta tutti i tratti dell'uomo di legge integerrimo, del protagonista capace di mediare tra la comunità di appartenenza e le popolazioni selvagge, secondo lo schema oppositivo "barbarie vs civiltà" che alimenta il materiale drammatico di base del genere. L'analisi tradisce

<sup>4</sup> Il film in realtà è stato girato in vari paesi della Calabria.

<sup>5</sup> Cfr. MARIO SESTI, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997, pp. 187-192.



*Il brigante di Tacca del Lupo*  
Pietro Germi  
1952

l'innesto in un film storico di formule derivanti dal mito americano, e cioè da un contesto che non ha nulla a che vedere con il complesso panorama politico italiano.

Pur se la Storia e i suoi eroi più celebri restano in secondo piano<sup>6</sup>, Germi usa il filtro del *western* per discutere della convivenza tra due mondi che per secoli erano rimasti separati, e per interrogarsi sull'origine della simpatia per i briganti da parte dei ceti più umili e sfruttati. Una scelta che si allontana ampiamente dal canone di riferimento simbolizzato da 1860. L'impatto di *Il brigante di Tacca del Lupo* si comprende ancora meglio se si studiano le reazioni dei critici cinematografici dell'epoca. Oltre alla produzione, ai testi e al pubblico, in un'analisi dei generi è necessario considerare la presenza e il ruolo della critica, che non assume una posizione distaccata, e che è totalmente coinvolta all'interno del gioco di definizione dei generi. Le novità del film di Germi sono avvertite in maniera contrastante dalla critica italiana ufficiale. Se qualcuno rimarca che lo schema tradizionale dei *western* – con le lunghe marce dei federali tra le insidie dei pellerossa, la strenua difesa contro forze preponderanti e la vittoria finale – sia molto apprezzabile<sup>7</sup>, allo stesso modo non manca chi ha indicato come merito maggiore del film quello di

<sup>6</sup> Gli unici riferimenti a Garibaldi e Mazzini sono relegati nello spazio di poche e rapide battute tra alcuni personaggi.

<sup>7</sup> Cfr. ERMANNANO CONTINI, *Il brigante di Tacca del Lupo*, «Il Messaggero», 30 novembre 1952.

aver evocato per la prima volta e con dignità «le inquietudini seguite alla unità nazionale, le diffidenze superate tra la gente del Nord e quella del Sud, una Patria riscattata nell'eco delle ultime schioppettate tra le gioie dei monti»<sup>18</sup>. Tuttavia una buona parte della critica, pur lodando le novità del film, ha dimostrato di non gradire fino in fondo l'operazione di Germi. L'elemento forse più stridente è anche l'elemento più eccentrico, la scelta di raccontare la storia italiana strizzando l'occhio al genere hollywoodiano più famoso, abbandonando la strada maestra nazionale<sup>19</sup>. Gian Luigi Rondi ritorna sul film in due occasioni ravvicinate, per denunciare che «i nostri registi non sembrano fidarsi delle possibilità spettacolari della nostra tradizione e chiedono al *western* americano suggerimenti e motivi per raccontarci la storia del nostro Paese»<sup>20</sup>. Se da una parte ammette che l'epoca affrontata dal film è effettivamente quella del *western* (pochi anni prima della Guerra di Secessione americana), e che è suggestiva l'identificazione tra pellerossa/briganti e pionieri/piemontesi, dall'altra il critico si chiede quali risultati raggiunga Germi con l'imitazione di generi e di *cliché* a lui cari ma lontani dalle tradizioni italiane. Per Rondi la scelta comporta la perdita del crisma dell'autenticità a favore della superficialità:

Ci sarebbe stata in questo film un'occasione poetica fervida e preziosa, la riscoperta, appunto, delle nostre ancor giovani tradizioni nazionali, nello stesso clima di rigorosa sincerità – stilistica e umana – in cui per primo venti anni fa si era espresso il Blasetti di *1860*. La suggestione del *western*, invece, ha indotto Germi a seguire ispirazioni meno genuine e solo genericamente avventurose dove gli approfondimenti umani non sono possibili e le realtà psicologiche finiscono per essere ignorate<sup>21</sup>.

Lo scollamento tra il passato storico e il genere adottato, è anche al centro della recensione di Tommaso Chiaretti sulle pagine de «L'Unità», che concede alla prima metà del film il merito di illuminare il pubblico sul significato politico del brigantaggio, dimostrando come si possano applicare al film storico le conquiste

<sup>18</sup> ARTURO LANOCITA, *Il brigante di Tacca del Lupo*, «Il Corriere della Sera», 22 novembre 1952.

<sup>19</sup> Cfr. VITTORIO GUERRIERO, *Il brigante di Tacca del Lupo*, «Marc'Aurelio», 16 dicembre 1952, n. 50.

<sup>20</sup> GIAN LUIGI RONDI, *Il brigante di Tacca del Lupo*, «Il Tempo», 30 novembre 1952.

<sup>21</sup> GIAN LUIGI RONDI, *Il brigante di Tacca del Lupo*, «La fiera letteraria», 7 dicembre 1952, n. 49.

del cinema realistico: «Era, del resto, una dimostrazione già compiuta da Alessandro Blasetti quando con *1860*, si era accostato con impeto garibaldino alla gloria dei Mille». Ma nella seconda parte il critico riscontra l'apporto di elementi estranei ed eccessivamente semplicistici, con i quali Germi si lascia andare alla reiterazione di «cose orecchiate da John Ford, [...] per cui assisteremo alla singolare trasformazione di Raffa Raffa in un Geronimo nostrano e il film diventa un *Ombre rosse* calabrese»<sup>22</sup>.

Questi e altri commenti convengono tutti nel riscontrare l'anomalia «generica» del film di Germi<sup>23</sup>, e l'impatto che esso ha avuto sul criterio di classificazione in uso tra i critici. In particolare, a colpire è soprattutto la strategia adottata per accostarsi a una materia delicata come il Risorgimento: un modo apprezzato per la scelta antiretorica e non oleografica, ma allo stesso tempo rifiutato per una distanza dalle tradizioni (tematiche, iconografiche, ecc.) del patriottismo italiano. Questo caso è illuminante anche perché conferma una tendenza di una critica cinematografica che «preferisce trattare film chiaramente e ineluttabilmente legati al genere di cui si parla, senza affrontare romantiche mescolanze, incroci di razze e anomalie»<sup>24</sup>. Una resistenza, a quelle pellicole che rielaborano un genere o che affrontano un argomento con un taglio distante dai canoni, che si ritroverà anche dopo l'uscita nelle sale di *Senso*.

All'inizio degli anni Cinquanta lavori come *Il brigante di Tacca del Lupo*, stilisticamente distanti dal patriottismo di maniera, non erano adeguatamente considerati, come confermano i giudizi della revisione cinematografica preventiva, ovvero quegli appunti attraverso i quali la Direzione Generale dello Spettacolo valutava (e censurava) i soggetti cinematografici che le case di produzione sottoponevano per ottenere un finanziamento statale<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> TOMMASO CHIARETTI, *Il brigante di Tacca del Lupo*, «L'Unità», 30 novembre 1952.

<sup>23</sup> Simili posizioni si ritrovano anche sulla stampa specialistica, anche se le connessioni con il *western* sono accolte in termini più favorevoli. Cfr. GIORGIO SANTARELLI, *Il brigante di Tacca del Lupo*, «Rivista del Cinematografo», 1952, n. 9-10; GUIDO ARISTARCO, *Il brigante di Tacca del Lupo*, «Cinema Nuovo», 1952, 15 dicembre.

<sup>24</sup> ALTMAN, *Film/Genere* cit., p. 30.

<sup>25</sup> Le revisioni erano elaborate dal responsabile della divisione che valutava i soggetti cinematografici e le sceneggiature. Secondo quanto stabilito dalla legge 29 dicembre 1949 n. 958 (legge Andreotti), il finanziamento consisteva in un premio equivalente al 10% del costo complessivo del film, e la produzione poteva inoltre ottenere un premio supplementivo dell'8% in base al giudizio sulle qualità tecniche e artistiche emesso da un Comitato Tecnico. Cfr. LORENZO QUAGLIETTI, *Storia economico-politica del cinema italiano: 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 67.

A che gioverebbe portare sullo schermo, con evidenti amplificazioni e chiare forzature, gli episodi della lotta sanguinosa e cruenta impegnata dai “piemontesi” del Nord contro i briganti del Sud, subito dopo l'unificazione?

Il lavoro si compiace evidentemente di sottolineare (ora anche nel titolo)<sup>26</sup> la crudezza, l'asprezza di quella lotta, con abbondante parata di impiccagioni, fucilazioni, saccheggi, eccidi, massacri.

Ebbene: un senso maggiore di carità di patria avrebbe dovuto consigliare i produttori [...] a non riproporre certi argomenti o perlomeno a riproporli con maggiore misura, senza tanti spiegamenti di crudeltà, senza tanto “sangue al sole”, povero nostro sangue italiano sparso in mille lotte fratricide.

Giustizia è fatta contro i “cafoni”, contro i briganti del Sud. Ma questa conclusione sbirresca, poliziesca, del tutto repressiva; e la stessa impostazione generale del lavoro, piuttosto equivoca, ambigua, dalle finalità non chiare o forse troppo esplicite (la eterna incomprensione tra Nord e Sud) tema già trattato dal Germi nel film “Il cammino della speranza”, tutto ciò – impostazione e conclusione – non possono soddisfare.

Occorreva essere meno truculenti, più comprensivi e cordiali con questi uomini tutti italiani, e far risuonare finalmente ben altro e più alto monito da tutto quel “sangue al sole”<sup>27</sup>.

Questi giudizi testimoniano la predilezione per visioni divergenti del Risorgimento e per formule prevedibili, lontane dal realismo di opere come *La pattuglia sperduta* (Piero Nelli, 1953), più prossime all'eroismo dei brani di Edmondo De Amicis, finiti poco tempo prima sullo schermo con il racconto della *Piccola vedetta lombarda* in *Cuore* (Duilio Coletti, 1947) o con l'episodio del *Tamburino sardo* in *Altri tempi* (Alessandro Blasetti, 1952). D'altra parte, nel 1951 Blasetti aveva riportato il suo capolavoro nelle sale di alcune grandi città italiane, con una riedizione dal titolo *1860: i mille di Garibaldi*, supervisionata dallo stesso regista con un nuovo montaggio – che, tra i vari interventi, eliminava l'analogia finale col regime mussoliniano – e una partitura musi-

<sup>26</sup> Il titolo provvisorio del film di Germi era *Sangue al sole*, N.d.A.

<sup>27</sup> *Il brigante di Tacca del Lupo*, CF 1292, Revisione cinematografica preventiva, 16 ottobre 1951, Archivio Centrale dello Stato, Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Roma (i successivi riferimenti a questo fondo avverranno nella forma abbreviata ACS, Roma).



*Camicie rosse*  
Goffredo Alessandrini  
1952

cale (assente nella versione del 1933)<sup>28</sup>. Il 1952 è poi l'anno della rappresentazione patriottica di *Camicie rosse (Anita Garibaldi)* di Goffredo Alessandrini con Anna Magnani. In questo film, ricco di scene di battaglia e di movimenti di massa, le gesta sono incorniciate da un *flashback* introdotto dalla *voice over* del Generale, che rievoca gli accadimenti che lo avevano costretto ad abbandonare Roma per rifugiare sull'Appennino alla volta di Venezia. Tutto il lavoro è intriso di un'oleografia marcata, a cominciare dal ritratto statuario del Garibaldi interpretato da Raf Vallone e dall'eroica compagna Anita, disposta a seguire il suo uomo nonostante il precario stato di salute. L'eroismo incondizionato è presente in tutti i personaggi, ed è reso esplicito dall'occorrenza “salvifica” dell'inno di Mameli: nel momento più difficile di un conflitto con gli austriaci nei pressi di S. Marino, lo spirito di iniziativa di Anita, marcato dal crescente tema dell'inno in sottofondo, trascinerà il cuore dei garibaldini spingendoli ad abbracciare il fucile e a resistere all'attacco<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Questa edizione di 1860 era stata possibile grazie all'iniziativa della casa di produzione Nembo Film, e grazie all'interessamento di Giulio Andreotti, che aveva caldeggiato l'uscita nelle sale nonostante lo scetticismo degli esercenti cinematografici, preoccupati che una pellicola datata potesse causare gravi perdite economiche. Cfr. *1860: I mille di Garibaldi*, CF 1178, ACS, Roma.

<sup>29</sup> Un simile impiego dell'inno si era già visto in *Un garibaldino al convento* (Vittorio De Sica, 1942).

### Tra melodramma e Risorgimento

Se *Camicie rosse* dipinge l'eroe dei due mondi prendendo spunto dal genere d'avventura, un'altra risorsa per recuperare lo spirito del Risorgimento è disponibile nei film d'appendice in costume, e precisamente in titoli come *Eran trecento (La spigolatrice di Sapri)* di Gian Paolo Callegari del 1952, o *La trovatella di Milano* di Giorgio Capitani (1956), ambientato nel corso delle cinque giornate milanesi. Quando si parla di film d'appendice ci si riferisce a una delle etichette più diffuse negli anni Cinquanta per classificare quelli che oggi sono definiti i melodrammi del cinema italiano: nel secondo dopoguerra il termine "melodramma" viene usato «quasi soltanto per indicare il film-opera: [...] l'espressione dominante è "film d'appendice", che assimila spesso tra loro i mélo a vocazione "nazionale" con i film-sceneggiata»<sup>30</sup>. Il mélo italiano si ispira infatti al romanzo d'appendice (sul modello di *Carolina Invernizio*), alla letteratura rosa, all'opera lirica, alla sceneggiata, alla canzone, al fotoromanzo, assumendo una forma ricca di contaminazioni e distinzioni. L'identità italiana è esaltata da due macro-filoni, i film-opera e i drammi sentimentali popolari: mentre i primi celebrano nostalgicamente l'unità nazionale e ostentano il patriottismo con pellicole in costume che guardano alla lirica e alla biografia dei musicisti, i secondi sfruttano la tradizione regionale e dialettale della sceneggiata e il successo delle canzoni napoletane<sup>31</sup>.

Per tutti gli anni Cinquanta, la rappresentazione melodrammatica del Risorgimento al cinema si innesta agevolmente tra questi due macro-filoni, pescando soprattutto, per ragioni di vicinanza storica, dal modello del film-opera, nei quali eccelle un regista quale Carmine Gallone<sup>32</sup>. Come afferma Orio Caldiron:

<sup>30</sup> MORREALE, *Così piangevano* cit., p. 12.

<sup>31</sup> Cfr. MOINE, *I generi del cinema* cit., pp. 226-228.

<sup>32</sup> Tra i titoli di questo filone di successo ricordiamo: *Il barbiere di Siviglia* (Mario Costa, 1946); *Rigoletto* (Carmine Gallone, 1946); *L'elisir d'amore* (Mario Costa, 1947); *La signora delle camelie (La traviata)* (Carmine Gallone, 1947); *Lohengrin* (Max Calandri, 1948); *Pagliacci (Amore tragico)* (Mario Costa, 1948); *Il trovatore* (Carmine Gallone, 1949); *La leggenda di Faust* (Carmine Gallone, 1949); *La forza del destino* (Carmine Gallone, 1949); *La sonnambula* (Cesare Berlacchi, 1952); *La favorita* (Cesare Berlacchi, 1952); *Aida* (Clemente Fragassi, 1953); *Madama Butterfly* (Carmine Gallone, 1954); *Tosca* (Carmine Gallone, 1956). Come film biografici: *Il cavaliere del sogno* (Donizetti) (Camillo Mastrocinque, 1946); *Enrico Caruso, leggenda di una voce* (Giacomo Gentilomo, 1951); *Puccini* (Carmine Gallone, 1952); *Giuseppe Verdi* (Raffaello Matarazzo, 1953); *Casa Ricordi* (Carmine Gallone, 1954); *Sinfonia d'amore* (Schubert) (Gluco Pellegrini, 1954); *Casta Diva* (Carmine Gallone, 1954).

L'intero repertorio classico dell'opera lirica italiana passa dal palcoscenico allo schermo dando vita a uno dei primi generi cinematografici postbellici, in grado di raggiungere il pubblico più "profondo" che mostra di apprezzare sia le semplici trasposizioni delle opere liriche consacrate che le rielaborazioni attente agli specifici della drammaturgia cinematografica, le biografie romanzate dei compositori e degli interpreti come le attualizzazioni variamente pretestuose e ibridate. Il successo del cinema operistico attraversa – dopo averla di poco preceduta – l'affermazione trionfale del mélo, tra film opera e dramma larmoyant, ma anche le affinità che si rifanno al grande modello del melodramma musicale ottocentesco, considerato da più parti come un momento decisivo nella formazione dell'immaginario nazionale, uno dei contrassegni più riconoscibili della nostra identità collettiva<sup>33</sup>.

Un lavoro che rende bene l'idea della compenetrazione tra film-opera e tematica risorgimentale è *Casa Ricordi* di Carmine Gallone (1954), pellicola annoverata tra le biografie dei compositori: *Casa Ricordi* è la storia dell'editore musicale Giovanni Ricordi e di suo figlio Tito, dalla fondazione della casa editrice a Milano in età napoleonica, ai successi ottenuti con musicisti del calibro di Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi. Nel racconto dell'ascesa di questa gloriosa famiglia che ha contribuito a diffondere il melodramma italiano nel mondo, i proprietari della casa editrice diventano testimoni degli accadimenti che legano i tanti personaggi incontrati: il triangolo amoroso di Rossini, le pene d'amore di Bellini, le opere di Verdi che ispirano Giulio, il figlio di Tito, sulle barricate delle Cinque giornate di Milano. La commemorazione del Risorgimento è presente in due sequenze, e ruotano entrambe attorno alle figure di Verdi e del suo editore. Nella prima sequenza, il giovane Giulio, che trasporta sulla carrozza gli spartiti destinati alla nuova sede della casa editrice (tra le tante partiture l'attenzione ricade su *I lombardi alla prima crociata* di Verdi), finisce suo malgrado coinvolto nei tumulti delle Cinque giornate del 1848. Come egli stesso confesserà anni dopo a Verdi, ogni suo passo era stato accompagnato dall'eco delle note del maestro «fin da quando da ragazzo sulle barricate cantavo "Il coro dei lombardi"». Nella seconda sequenza, ambientata vent'an-

<sup>33</sup> ORIO CALDIRON, *Le fortune del cinema d'appendice*, in ORIO CALDIRON, STEFANO DELLA CASA (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, Torino, Lindau, 1999, p. 32.

ni dopo l'unità d'Italia, il vecchio Verdi si è ritirato a vita privata in campagna, stanco delle critiche piovute dal pubblico e dai sostenitori di Wagner, e deciso a non comporre la partitura dell'*Otello* di Boito nonostante le insistenze della moglie e dello stesso Ricordi. Di passaggio a Parma, Verdi assiste a una dura manifestazione dei braccianti, che protestano per difendere i propri diritti mentre un drappello di soldati intima loro di tornare indietro. Prima che le guardie aprano il fuoco, Verdi spinge coraggiosamente il suo calesse davanti ai braccianti, e urla a gran voce che «sono tutti fratelli», che «sono appena vent'anni che hanno fatto l'Italia». Alla vista del vecchio maestro, i braccianti sospendono le proteste e intonano entusiasti il coro del *Nabucco* con i soldati. Commosso, Verdi riprenderà fiducia nella sua missione musicale e confiderà alla moglie: «aveva ragione Giulio, questo è il pubblico che non dimentica».

Nelle due sequenze descritte, gli eventi storici e lo spirito risorgimentale sono filmati allo stesso modo delle opere liriche che affollano la pellicola, ovvero come se avessero luogo su di un palcoscenico. Sia le barricate sia la protesta dei braccianti sono costruite con un impianto visibilmente teatrale: edifici di cartapesta a fare da quinta; un'organizzazione prospettica degli spazi; inquadrature totali degli ambienti come ripresi da un'ideale platea; movimenti e pose non "naturali" dei personaggi. La teatralità implica una diretta contiguità tra il melodramma teatrale e i fatti del Risorgimento. In questa interpretazione ideale, i personaggi che hanno fatto la storia della musica sono elevati al rango di padri della patria e di ispiratori del patriottismo nazionale. Aspetto tangibile in un'altra biografia romanzata, *Giuseppe Verdi* (1953) di Raffaello Matarazzo, in cui la messa in scena del *Nabucco* a La Scala di Milano infiamma gli animi degli spettatori, consapevoli di aver trovato la voce per far sentire il grido italiano.

Mentre *Casa Ricordi* e *Giuseppe Verdi* rielaborano la Storia con tutti gli ingredienti del film-opera, con *Senso* di Luchino Visconti (1954) la convergenza tra melodramma operistico e Risorgimento raggiunge la massima elevazione artistica, provocando un salto di paradigma che impone il superamento definitivo di 1860. In questi termini, il capolavoro viscontiano ci permetterà di concludere il nostro percorso nel *mélo* degli anni Cinquanta ricorrendo all'esempio di film storico più complesso e influente del cinema di quel periodo. *Senso* ambienta le vicende della contessa Livia Serpieri e del tenente austriaco Franz Mahler nella Venezia del 1866, negli



*Casa Ricordi*  
Carmine Gallone  
1954

ultimi mesi dell'occupazione straniera, all'interno del tormentato quadro politico in cui è imminente una guerra di liberazione e sono in gioco le sorti del Veneto. I due fili della passione patriottica e della passione amorosa, che compongono l'ossatura melodrammatica del film, si snodano durante la famosa sequenza iniziale al teatro La Fenice di Venezia: alla fine del terzo atto del *Trovatore*, i rivoluzionari nascosti tra il pubblico lanciano al grido di "Viva l'Italia" i proclami antiaustriaci sulla platea, causando l'incontro tra i due protagonisti. Come è stato opportunamente notato, questa prima sequenza che si apre con una inquadratura sul palcoscenico, è subito connotata da un'inversione di prospettiva tra la scena e la sala, per cui sullo sfondo del melodramma comincia ad essere descritta e interpretata la società che ne è spettatrice<sup>34</sup>. L'osmosi è ancora più evidente nel primo incontro tra Livia e Franz, segnato da una pantomima – Livia finge di essere galante con il tenente per salvare suo cugino, il patriota rivoluzionario Roberto Ussoni – che raddoppia la finzione del melodramma teatrale che si sta svolgendo in quell'istante. Si tratta di uno scambio sul quale si dispiega l'idea portante di *Senso*, in cui tutti gli spazi – dalle strade veneziane alla villa di Aldeno – si tramuteranno in autentici palcoscenici. Rispetto al film di Gallone, il risvolto complessivo è perfettamente speculare: se in *Casa Ricordi* la realtà e la finzione scenica si confondono in modo indistinguibile, col risultato di proiettare la Storia nel mito

<sup>34</sup>Cfr. ALESSANDRO BENCIVENNI, *Luchino Visconti*, Milano, Il Castoro, 1999, pp. 32-33.



del melodramma, in Visconti alla predilezione per il melodramma corrisponde una visione critica della Storia:

Lo smascheramento e la simulazione servono a Visconti per mostrare la società del tempo nella falsa coscienza del suo patriottismo; le passioni artificiose del melodramma, per ritrarre una classe che non seppe (come Ussoni) o non volle (come Livia e Franz) tenere il passo con la Storia. *Senso* risulta così non soltanto uno splendido film-opera, ma una interpretazione dell'epoca e della cultura che all'opera appartennero. E questo fa la sua eccezionalità, anche rispetto al filone popolare di film di derivazione melodrammatica, in voga fino agli anni '50 sovente intriso di retorica risorgimentale<sup>35</sup>.

Insieme alla sequenza iniziale, il discorso sul Risorgimento tocca il suo apice con l'argomento della battaglia di Custoza, il più dibattuto sulle pagine dei quotidiani all'epoca della presentazione del film al Festival di Venezia. Come denunciano le cronache, dopo la prima veneziana il ministero della difesa impose il taglio di una scena-chiave per la comprensione dell'idea viscontiana del Risorgimento, quella del colloquio tra Roberto Ussoni e il capitano Meucci dello stato maggiore di Lamarmora, laddove l'esponente dei patrioti veneti stigmatizzava l'esclusione delle forze partigiane voluta dai generali dell'esercito regio. Un'interpretazione gramsciana del Risorgimento, da cui trapelava la chiara avversione da parte dei generali piemontesi all'idea di accogliere nelle file dell'esercito regolare gli insorti delle campagne e delle città, col segreto timore di una incontrollabile partecipazione popolare alla lotta. Se questa censura rende più opaca l'indagine viscontiana, svuotando in parte il personaggio di Ussoni, la lettura storica filtra attraverso il punto di vista dell'aristocrazia dominante, appartenente a un mondo ormai al crepuscolo, schiacciata da tutto il carico delle sue responsabilità. L'eroismo e l'oleografia della retorica risorgimentale si smarriscono definitivamente a fronte di personaggi guidati dall'istinto del tradimento (Franz e Livia tradiscono entrambi le rispettive cause) e da condotte immorali (la sete di denaro di lui, la follia passionale di lei, che esplode nel finale con la delazione dell'amato tenente).

Con *Senso* il discorso sul melodramma e i generi è impreziosito da una nuova dimensione: l'operazione intellettuale di Visconti si traduce in uno studio raffinato del melodramma che ne porta in

<sup>35</sup> Ivi, p. 34.



*Senso*  
Luchino Visconti  
1954

superficie i congegni nascosti, favorendo un commento storico-critico che non ha nulla in comune con le versioni convenzionali dei film-opera. Sul piano dello statuto dei generi, *Senso* dà luogo a un nuovo rapporto tra melodramma e film storico, tra l'intrigo passionale e l'interpretazione del Risorgimento.

Di fronte a tutto questo, la stampa presente all'anteprima veneziana – particolarmente illuminante perché in grado di fornire un “termometro” attendibile degli umori e delle reazioni più immediate alla pellicola –, ha risposto notando lo scollamento tra la parte melodrammatica e la parte storica: anche qui, come con *Il brigante di Tacca del Lupo*, un'opera che capovolge le “gerarchie generiche” e produce nuove ibridazioni lascia trasparire i suoi meccanismi, i punti di sutura, le imperfezioni<sup>36</sup>. Non sono certamente mancate le lodi incondizionate al film, definito come «una lezione di stile, una indicazione che devono seguire e possono seguire soltanto gli artisti che desiderano andare avanti e portare avanti la corrente più vitale e valida del nostro cinema: il neorealismo»<sup>37</sup>. Molte recensioni sono però accomunate da un'articolata ripartizione, o sarebbe più corretto dire da una scissione, dei giudizi: se lo splendore formale e della scenografia, le meraviglie della fotografia e del *technicolor*, sono unanimemente apprezzate come una folgorante

<sup>36</sup> Su questo piano va certamente notata l'evoluzione di alcuni giudizi tra la presentazione a Venezia e la visione “a distanza” dopo l'uscita nelle sale di qualche mese dopo.

<sup>37</sup> MARIO GALLO, *Luchino Visconti ha portato con “Senso” l'indagine neorealista nella storia italiana*, «L'Avanti», 4 settembre 1954.

conquista espressiva della storia del cinema, il discorso storico e il genere melodrammatico vengono reputati come parti autonome non adeguatamente fuse insieme.

La critica, che si è politicamente spaccata sull'interpretazione dei fatti storici, è, in forme diverse, concorde nel rilevare che gli accenni fugaci al significato di Custoza non prendono una decisa preminenza sul filone principale romantico<sup>38</sup>, e che il tentativo di interpretare il Risorgimento al lume del realismo è fallito «là dove la psicologia individuale dei protagonisti di una vicenda d'amore si innesta nel quadro di una società, di un conflitto di popoli, nel fluire della storia. Questa fusione è mancata»<sup>39</sup>. La storia passionale è percepita come un cerchio chiuso e senza scampo, «che per avvicinarsi doveva avvolgerci e stordirci in un suo inarrestabile crepitare, divampare. Qui, invece, la passione è senza passione. È enunciata, gridata, urlata, ma non ci commuove»<sup>40</sup>. Secondo Morandini, la storia d'amore e d'odio tra la contessa Serpieri e Mahler manca di accenti autentici:

Abbiamo l'impressione che Visconti sia stato tradito dalla sua stessa intelligenza, anzi dal suo intellettualismo. Visconti non è un romantico. La sua formazione, il suo temperamento sono, anzi, antiromantici; e non vale dire che il suo voleva essere un romanticismo critico, "storicizzato". La verità è che più di una scena tra Livia e Franz suona falsa, letteraria. Saranno i dialoghi spesso viziati da lungaggini e da compiacimenti preziosi. [...] Né ci è parso sempre realizzato il rapporto fra i due piani del racconto: quello amoroso e quello storico<sup>41</sup>.

Una critica combattuta tra la sensazione di confrontarsi con un capolavoro di svolta nella rappresentazione risorgimentale e la denuncia di una mancanza di raccordo tra il "genere" (il melodramma amoroso) e la Storia. Il modo in cui Visconti lega il melodramma e il Risorgimento non poteva non sconvolgere i canoni di genere degli anni Cinquanta, impostati su una miscela

<sup>38</sup> Cfr. MAURIZIO LIVERANI, "Senso" di Luchino Visconti ha l'asso di briscola nella manica, «Paese Sera», 4 settembre 1954.

<sup>39</sup> SERGIO FROSALI, "Senso" di Luchino Visconti, «La Nazione», 4 settembre 1954.

<sup>40</sup> MARIO GROMO, *Vivo successo di Senso, il nuovo film di Visconti*, «La Stampa», 4 settembre 1954.

<sup>41</sup> MORANDO MORANDINI, "Senso" di Luchino Visconti ottiene un grande successo, «La notte», 4 settembre 1954.

dei due argomenti in direzione prevedibilmente patriottica, con una declinazione destinata ad accendere gli animi del pubblico, a fortificare l'identità nazionale grazie alle sventure strappalacrime di personaggi sopraffatti dagli eventi storici. Il lavoro "di secondo grado" operato sul melodramma da Visconti, con un conseguente "raffreddamento" emotivo del materiale finzionale, causa sconcerto presso alcuni critici, o ad ogni modo una sensazione di distacco dall'intreccio amoroso, aggravata dai comportamenti non proprio eroici ed esemplari dei protagonisti.

Oltre che lavorare sulla riscoperta del melodramma, questo nuovo "cinema nazionale" mette in discussione anche una certa idea condivisa della Nazione. Un'idea di nazione che, specialmente quando il termine è usato in un contesto che suggerisce identità culturale, per affermare la propria coerenza deve reprimere le differenze di classe, di genere, di razza, religione e storia. Nazionalità e identità nazionale non sono date per acquisite o ereditate, e costituiscono al contrario categorie che si consolidano sempre ad un determinato prezzo: «esse esistono in un campo di forza di inclusione ed esclusione così come in un campo di resistenza e di appropriazione»<sup>42</sup>.

I generi condividono molti tratti in comune con queste categorie di inclusione ed esclusione, al punto da poter suggerire alcune utili idee per comprendere l'idea stessa di identità nazionale. Come ha evidenziato Rick Altman, ogni sistema di genere è sostenuto da alcune istituzioni ed è attraversato da una rete di connessioni tra gruppi di fruitori, ciascuno dei quali usa il genere per soddisfare i propri bisogni e i propri desideri: come le nazioni, i generi sono in altre parole degli schemi che semplificano l'integrazione di diverse fazioni in un unico tessuto sociale.

Sebbene in ogni singolo nodo di questa rete, un sistema di genere possa apparire perfettamente bilanciato e quindi a riposo, l'apparenza di stabilità è in realtà prodotta solo da un momentaneo equilibrio di interessi convergenti. [...] Di fatto, è proprio la continua diatriba tra produttori, esercenti, spettatori, critica, politici, moralisti, e i loro diversi interessi, a far in modo che i generi siano sempre soggetti a un processo di ridefinizione, ricombinazione e riformulazione. [...] I generi non sono solo delle

<sup>42</sup> THOMAS ELSAESSER, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, University of Amsterdam Press, 2005, p. 36. Traduzione mia.

combinazioni formali di caratteristiche testuali; sono anche degli strumenti sociali che usano la semantica e la sintassi per assicurare la soddisfazione contemporanea di gruppi di utenti dalle finalità apparentemente contrastanti <sup>43</sup>.

Prendendo spunto dal concetto di *sfera pubblica* borghese di Jurgen Habermas e da quello di comunità immaginate di Benedict Anderson, Altman rileva che le nazioni e i generi hanno origine grazie a un processo che non si interrompe con la loro nascita, e che continua a progredire in un regime dialettico con le comunità e i generi preesistenti. I canoni più emblematici della nazione, così come i canoni di un genere, si evolvono nel momento in cui delle forze che risiedono ai margini riescono a coalizzarsi per “desacralizzare” gli schemi istituzionalizzati e creare un nuovo centro, che diventerà a sua volta oggetto di nuove trasformazioni e usurpazioni di significato. In questo continuo *décalage*, entrano in gioco quelle istanze che, proprio come chi governa le nazioni, puntano a mantenere una stabilità e hanno tutti gli interessi a rallentare il processo di trasformazione del genere mettendo in rilievo il radicamento e l'importanza della prassi in vigore <sup>44</sup>.

Visto attraverso la lente delle relazioni tra genere e nazione, il cinema che abbiamo perlustrato può essere considerato come un campo di forze solo apparentemente stabile: attingendo al sistema dei generi, e affrontando questioni identitarie di carattere nazionale, i film risorgimentali sono connotati da continue dinamiche tra un centro e i suoi margini. La pellicola di Visconti riordina per molti versi le gerarchie e le norme del canone cinematografico, richiedendo una riformulazione dei parametri di inclusione ed esclusione. *Senso* lavora su entrambi i fronti del genere e della nazione, li riconfigura al proprio interno, perché se da un lato stravolge l'impianto del melodramma – grazie a una rilettura intellettuale che sembra rispettarne le regole operistiche per poi distaccarsene – dall'altro rilegge attraverso il Risorgimento gli emblemi consolidati della Nazione – grazie a una potente visione che negli anni Cinquanta sarà destinata a segnare l'immaginario cinematografico del Paese, e a influenzare per molto tempo le pellicole che continueranno ad esplorarne la Storia.

<sup>43</sup> ALTMAN, *Film/Genere* cit., p. 294.

<sup>44</sup> Cfr. Ivi, p. 307.

Abbiati, Franco, 31n, 33n, 34n, 133, 173  
 Accursi, Michele, 77  
 Agawu, Kofi, 51n  
 Albergoni, Gianluca, 79n  
 Alberini, Filoteo, 225  
 Albero, Eugenio, 129  
 Aleari, Alearo, 85  
 Alessandrini, Goffredo, 226, 235  
 Alessandro Magno, 4  
 Alfieri, Vittorio, XXIII, 10, 31, 79, 217n  
 Alfonzetti, Beatrice, 37n, 76n, 118n, 218n  
 Allanbrook, Wye Jamison, 51n  
 Altamura, Saverio, 194, 195  
 Altman, Rick, 226n, 233n, 243, 244  
 Anderson, Benedict, 244  
 Andreotti, Giulio, 233n, 235n  
 Anelli, Angelo, 25  
 Angelini, Gianfrancesco, 139  
 Angelini, Tito, 192  
 Anichini, Francesco, 127  
 Antonetti, Colomba, 126  
 Arco, Giambattista, conte d', 122n  
 Argan, Giulio Carlo, 191  
 Ariès, Philippe, XXV, 69n, 86  
 Ariosto, Ludovico, 113  
 Aristarco, Guido, 233n  
 Aristotele, 4  
 Arrieta y Corera, Pascual Juan Emilio, 120  
 Arrivabene, Opprandino, 190  
 Ashbrook, William, 95, 97n  
 Auber, Daniel François Esprit, 52, 54  
 Audeh, Aida, 111n  
 Azeglio, Cesare Taparelli, marchese d', 79  
 Azeglio, Massimo Taparelli, marchese d', 74, 80, 135, 136  
 Bacchelli, Riccardo, 230  
 Baia Curioni, Stefano, 37n  
 Balbo, Cesare, 111, 129n  
 Baldacci, Luigi, XXIII, 16n, 43n, 185n  
 Baldini, Gabriele, 40n  
 Balocchi, Luigi, 53  
 Balzac, Honoré de, XXI, 17, 74n  
 Bandiera, Attilio, 88, 117  
 Bandiera, Emilio, 88, 117  
 Banti, Alberto Mario, XXIV, 37n, 39n, 43n, 67n, 71n, 85, 130n, 136, 138, 217  
 Barabino, Angelo, 190n  
 Barbarisi, Gennaro, 24n  
 Barbieri-Nini, Marianna, 220, 221  
 Barilli, Bruno, XXI, XXII  
 Barthes, Roland, 129, 130n  
 Bartlet, Elizabeth Caroline, 41n, 57n  
 Bartoli Bacherini, Maria Adelaide, 85n  
 Basevi, Abramo, 101  
 Basso, Alberto, 11n  
 Bazzini, Antonio, 28, 85, 100  
 Beethoven, Ludwig van, 29, 52  
 Beghelli, Marco, XXII, XXVII, 17n, 53n, 194  
 Belgiojoso, Cristina Trivulzio di, 68, 73, 77, 120, 126  
 Bellini, Vincenzo, XXV, 11, 16n, 19, 31, 33, 39, 68, 70n, 80, 91, 92, 97, 102, 103, 105, 237

- Bellorini, Egidio, 77n  
 Bencivenni, Alessandro, 239n  
 Berchet, Giovanni, 71, 76, 77, 85, 191  
 Berengo, Marino, XXV  
 Berlacchi, Cesare, 236n  
 Berlioz, Hector, 101  
 Bernhardt, Sarah, 219n  
 Bertolotto, Claudio, 182n  
 Bestetti, Emilio, 182  
 Bettazzi, Giuseppe, 127  
 Bezzola, Guido, 31n  
 Bezzuoli, Giuseppe, 193  
 Biagioli, Niccolò Giosafatte, 112  
 Bianchi, Emilio, 190  
 Bianco, Carlo Angelo, conte di San Jorioz, 79, 87  
 Bianco, Giacinto, 115n  
 Bianconi, Lorenzo, 39n, 132n, 136n, 139n  
 Bibboni, Francesco, 216n  
 Biglioni, Ferdinando, 215  
 Bini, Annalisa, 101n  
 Biondi, Marino, 130, 132n  
 Bis, Hippolythe Louis Florent, 55  
 Bissoli, Francesco, XXVI  
 Bizzocchi, Roberto, 39n  
 Blasetti, Alessandro, 226, 227, 232-234  
 Boito, Arrigo, 12, 34, 61, 238  
 Boito, Camillo, 199n  
 Bologna, Ferdinando, 182  
 Bon, Francesco Augusto, 109  
 Bonaparte, Carlo Luigi Napoleone (Napoleone III), 121  
 Bonaparte, Napoleone, 72  
 Bontempelli, Massimo, 216  
 Bordes, Philippe, 46n  
 Bosch, Hieronymus, 182  
 Botta, Carlo, 129n  
 Bottesini, Giovanni, XXVI, 100, 134-139, 162, 173  
 Bouchardy, Joseph, 74  
 Brandenburg, Daniel, 6n  
 Brigidi, Sebastiano, 127  
 Brignone, Guido, 226  
 Brofferio, Angelo, 77, 109  
 Bromfield, Joyce, G. 217n  
 Browne, Nick, 228n  
 Brunetta, Gian Piero, 225n  
 Bruto, Decimo Giunio Albino, 201, 202, 206, 207, 210, 213, 214-220  
 Bruto, Marco Giunio Cepione, 215  
 Buccellini, Antonio, 28  
 Buonarroti, Filippo, 73, 75, 86-88  
 Buono, Silvestro, 193  
 Bustico, Guido, 217n  
 Buzzi, Antonio, XXV, 119, 121-123  
 Byron, George Gordon, XXVI, 19, 32, 33, 72, 82, 195  
 Calandri, Max, 236n  
 Calcaterra, Carlo, 74n  
 Caldiron, Orio, 228n, 236, 237n  
 Callegari, Gian Paolo, 236  
 Calzabigi, Ranieri de', 47  
 Calzado, Toribio, 137, 140  
 Cammarano, Andrea, XII  
 Cammarano, Leonardo, XII  
 Cammarano, Michele, 116n  
 Cammarano, Paola, XII  
 Cammarano, Salvatore, 26n, 38n, 43n, 97, 98, 114-116, 134, 173  
 Campanella, Tommaso, IX  
 Camuccini, Vincenzo, 189, 191, 194, 195  
 Cantù, Cesare, 121, 129n  
 Cantù, Francesca, 118n  
 Capitani, Giorgio, 236  
 Capponi, Gino, 129n  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 178  
 Carducci, Giosuè, XXVI, 5, 135  
 Carlo V d'Asburgo, imperatore, 29, 129, 147, 148, 203  
 Carnazzi, Giulio, 24n  
 Carrà, Carlo, 199n  
 Carrer, Luigi, 210-212, 214  
 Casella, Alfredo, 188  
 Casetti, Francesco, 226n  
 Castelvocchi, Stefano, 39n, 132n, 136n  
 Cattaneo, Carlo, 71, 73  
 Causa, Raffaello, 185  
 Causa, Stefano, XXVII  
 Cavalcanti, Bartolomeo, 212  
 Cavalieri, Francesco, 120n  
 Cavalli Sforza, Luigi Luca, 3n  
 Cavour, Camillo Benso, conte di, 35, 117, 121, 137  
 Cecchi, Emilio, 83n, 191n  
 Čelebonović, Aleksa, 186n  
 Celentano, Bernardo, 194, 195, 199

- Cerocchi Pozzi, Antonietta, 58n  
 Cesari, Gaetano, 131n  
 Cesarotti, Melchiorre, XXIV, 18, 24n, 30  
 Cescatti, Olimpio, 20n  
 Cézanne, Paul, 188  
 Chabert, Carlotta, 178  
 Charlton, David, 52n  
 Chénier, Marie-Joseph Blaise de, 49  
 Cherubini, Luigi, 48, 50, 51, 56, 181  
 Chiappini, Simonetta, 39n, 64n  
 Chiaretti, Tommaso, 232, 233n  
 Chiavistelli, Antonio, 67n  
 Chusid, Martin, 134n  
 Cianchi, Emilio, 127  
 Cianfanelli, Nicola, 193  
 Cimarosa, Domenico, 6, 30  
 Ciseri, Antonio, 189  
 Clemente VII (Giulio de' Medici), papa, 147, 203, 213  
 Clugny, Marc Antoine Nicolas Gabriel, barone di, 192  
 Cocchiara, Giuseppe, 192n  
 Coletti, Duilio, 234  
 Collini, Angelo, XXVI, 122n  
 Colombo, Isaia, 186  
 Comba, Augusto, 73n  
 Commons, Jeremy, 101n  
 Conati, Marcello, 220n  
 Confalonieri, Giulio, XXIII, 7-11, 181  
 Conatarini, Lucrezia, 87n  
 Contini, Ermanno, 231n  
 Corghi, Carlo, XXVI, 137, 141  
 Corneille, Pierre, 47n  
 Corsini, Bernardino, 88  
 Corsini, Guido, 127  
 Cosenza, Giovanni Carlo, 113  
 Costa, Mario, 236n  
 Cotogni, Antonio, 140  
 Cotticelli, Francesco, 6n  
 Courbet, Gustave, 188  
 Craveri, Piero, XVII  
 Cresti, Renzo, 5n  
 Croce, Alda, IX  
 Croce, Benedetto, VIII, IX, XII, XIII, XVII, XXIII, 133, 185n, 188  
 Croce, Elena, XVIII  
 Croce, Silvia, VIII, IX, XII-XV, XVII-XIX, XXVIII, 177  
 Cuoco, Vincenzo, 71, 131  
 Curti, Pier Ambrogio, 120, 121  
 D'Ambra, Francesco, 213  
 D'Amico, Fedele, XXII  
 D'Ancona, Alessandro, 213  
 D'Annunzio, Gabriele, 14n  
 Dahlhaus, Carl, 152  
 Dalbono, Edoardo, 183, 185n  
 Dall'Ongaro, Francesco, 88, 89, 109  
 Dalla Costa, Cesare, 140  
 Dall'Aglio, Stefano, 201n  
 Dante Alighieri, XXV, 77, 82, 111-127, 207n  
 David, Jacques-Louis 45, 46n, 47, 52n, 192  
 Davide, re (salmista), 18  
 De Amicis, Edmondo, 234  
 De Angelis, Marcello, XXII  
 De Jorio, Andrea, 192  
 De Lollis, Cesare, XXVI  
 De Michelis, Ida, 126n  
 De Rinaldis, Aldo, 199n  
 De Sanctis, Francesco, XXIII, 4, 111  
 De Sica, Vittorio, 226, 235n  
 Debenedetti, Giacomo, XXIII  
 Deschamps, Émile, 57  
 Del Bravo, Carlo, 194n  
 Del Re, Giuseppe, 122n  
 Del Secolo, Floriano, XVIII  
 Delacroix, Eugène, 189, 191  
 Delavigne, Germain, 54  
 Della Peruta, Franco, 79n, 87n  
 Della Seta, Fabrizio, XXIV, XXV, 39n, 50n, 132n, 136n  
 Di Breme, Ludovico, 77  
 Diderot, Denis, 5  
 Dillon Wanke, Matilde, 126n  
 Dionisotti, Carlo, 111n  
 Doglio, Federico, 87n  
 Döhring, Sieghart, 106n  
 Dolci, Antonio, 75n  
 Donghi, Felice, 186  
 Donizetti, Gaetano, XXV, XXVII, 6, 16n, 19, 26n, 31, 37n, 39, 52, 70, 74n, 75, 76n, 77, 80, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 93, 94, 95n, 96-99, 101-109, 114, 115, 122, 135, 136, 220, 236n, 237  
 Du Rouillet, Marius-François, 47  
 Ducange, Victor, 74  
 Duggan, Christopher, 37n, 87n, 135n, 147n  
 Dumas, Alexandre (padre), 189

Eco, Umberto, XXVII, 177, 178, 180, 181, 189  
 Elisabetta II, regina del Regno Unito, XIV  
 Elsaesser, Thomas, 243n  
 Erspamer, Francesco, 209n  
 Escudier, Léon 138n  
 Ezzelino da Romano, 121, 124, 125

Fabbri, Paolo, 3n, 4n  
 Faustini, Piero, 120n, 121n  
 Favretto, Giacomo, 190n  
 Ferdinando I di Asburgo-Lorena, imperatore, 68  
 Ferrara degli Uberti, Giovanni, 135n  
 Ferrario, Carlo, 186  
 Ferrone, Siro, 11, 13n  
 Fillette-Loroux, Claude-François, 48  
 Finoglio, Paolo, 193  
 Flora, Francesco, 14  
 Ford, John, 230, 233  
 Formica, Marina, 118n  
 Foroni, Jacopo, 100  
 Foschini, Antonio, 193  
 Foscolo, Ugo, 8n, 10, 76, 111, 112, 114, 115, 118  
 Fracassetti, Giuseppe, 34  
 Fragassi, Clemente, 236n  
 Francesco I di Asburgo-Lorena, imperatore, 68, 73n  
 Frigau, Céline, 37n  
 Frosali, Sergio 242n  
 Fulcher, Jane Fair, 38n, 52n, 54n  
 Fuller Ossoli, Sarah Margaret, 126  
 Füssli, Johann Heinrich, 46n

Gabrielli, Noemi, 182  
 Galante Garrone, Alessandro, 68n, 75n, 87  
 Galasso, Giuseppe, XXII, XXIII, 3n  
 Galbiati, Giovanni, 117n  
 Galli, Elisa, XXVI, 222  
 Gallico, Claudio, 45n  
 Gallino, Nicola, 17n, 53n  
 Gallo, Mario, 241n  
 Gallone, Carmine, XXVIII, 236n, 237, 239  
 Garda, Michela, 47n  
 Gardiner, John Eliot, 29n  
 Garibaldi, Anita, 126  
 Garibaldi, Giuseppe, 34, 226, 231n, 235  
 Gaudiosi, Massimiliano, XXVIII  
 Gautier, Théophile, 74n  
 Generali, Pietro, 115  
 Gentilomo, Giacomo, 236n  
 Gerhard, Anselm, 52n-54n  
 Gericault, Théodore, 189  
 Germin, Pietro, 230-234  
 Gêrôme, Jean-Léon, 199  
 Gherardi, Raffaella, 74n  
 Ghiglione, Antonio, 218, 219n  
 Giacovelli, Enrico, 228n  
 Giannone, Pietro, 85  
 Giannotti, Donato, 207  
 Gigante, Gaetano, 192  
 Giglioli, Giuseppe, 73, 74n  
 Gilardoni, Domenico, 74n, 114  
 Gili, Jean Antoine, 225n, 228n  
 Ginsborg, Paul, XXIV, 71n, 85, 86, 88, 136  
 Gioberti, Vincenzo, 73, 79, 82, 83, 111  
 Giordani, Pietro, 207-209, 210n, 211n, 212, 214, 215  
 Giovane, Andrea, 186n  
 Giusti, Giuseppe, 71, 72, 131n  
 Gluck, Christoph Willibald, 50  
 Goimard, Jacques, 228n  
 Goldin, Daniela, XXIII, 23n, 24n, 85n  
 Goldoni, Carlo, 6, 31  
 Goncourt, Edmond de, 182, 183  
 Goncourt, Jules de, 182, 183  
 Gossec, François-Joseph, 49, 51, 56  
 Gossett, Philip, 37n, 39n, 42n, 54n, 136  
 Gozzoli, Maria Cristina, 178  
 Gramsci, Antonio, 13  
 Grande, Maurizio, 228n  
 Grandi, Terenzio, 77n  
 Grant, Barry Keith, 229n  
 Graziani, Francesco, 139  
 Gregori, Mina, 193  
 Gromo, Mario, 242n  
 Gualandi, Anselmo (v. Guerrazzi)  
 Guarnacci, Mario, 146n  
 Guerrazzi, Domenico, XXVI, 89, 108, 129n, 131-139, 141  
 Guerriero, Vittorio, 232n  
 Guerzoni, Giuseppe, 77n  
 Guicciardini, Francesco, 208n, 209n, 210, 211n, 212  
 Guillard, Nicolas-François, 47n  
 Gussalli, Antonio, 212

Gutiérrez, Antonio García, 16

Habermas, Jurgen, 244  
 Halévy, Jacques-François-Fromental-Élie, 52  
 Havelly, Nick, 111n  
 Haydn, Franz Joseph, 52, 77  
 Hayez, Francesco, XXVII, 85, 176-181, 183, 184, 189-192, 195, 196, 200  
 Heine, Christian Johann Heinrich, 68  
 Hugo, Victor 29, 72

Ipson, Douglas Leon, 43n, 45n, 46n  
 Isnenghi, Mario, 38

Johnson, Dorothy, 46n  
 Jonard, Norbert, 6n  
 Jouvenet, Jean, 189  
 Jouy, Étienne de, 55  
 Julien, Jean-Rémy, 41n  
 Jung, Ute, 12n

Kant, Immanuel, 78, 81  
 Karrer, Pavlos, 118  
 Kaufman, Thomas G., 221  
 Koselleck, Reinhart, XXV, 69n

Lablache, Luigi, 115  
 Lamanon, Bertran de, 124  
 Lanari, Alessandro, 31n  
 Lanocita, Arturo, 232n  
 Lasi, Giovanni, 225n  
 Lauzières, Achille de, 127  
 Lavagetto, Mario, 182n  
 Le Goff, Jacques, XXV, 69  
 Ledbury, Marc, 46n  
 Lee, Virginia, 46n  
 Lefebvre, Georges, 60n  
 Leonardi, Mario Francesco, 129n  
 Leoni, Luigi, 218, 219n  
 Leopardi, Giacomo, 208, 209, 212, 214, 215  
 Lichtenthal, Peter, 81, 83  
 Lippmann, Friedrich, 103, 106  
 Lisio, Giuseppe, 215  
 Liverani, Maurizio, 242n  
 Liszt, Franz, 68  
 Locle, Camille du 61, 75n  
 Longhi, Roberto, XXVII, 178n, 186, 188, 189n

Lorenzini, Ennio, 226  
 Lualdi, Adriano, 144n  
 Luigi Filippo I d'Orléans, 68, 73n  
 Luzio, Alessandro, 131n  
 Luzzatto, Sergio, 60n

Maccari, Mino, 190n  
 Macchia, Giovanni, 177, 186  
 Macpherson, James, 24  
 Magazzari, Gaetano, 127  
 Magnani, Anna, 235  
 Maione, Paologiovanni, 6n  
 Malato, Enrico, 11n  
 Malibran, Maria, 37n  
 Mameli, Goffredo, 27, 33, 35, 235  
 Mamiani, Terenzio, 73  
 Mancinelli, Giuseppe, 195  
 Manetta, Filippo, XXVI, 137n, 141  
 Manfrini Orlandi, Monica, 193n  
 Mannori, Luca, 67n  
 Manzoni, Alessandro, 31, 79, 103, 180, 193  
 Marchionni, Luigi, 74n, 75, 77, 90, 106, 109  
 Marengo, Carlo, 73, 76, 88, 89, 91, 108, 109, 110, 116n  
 Marengo, Romualdo, 219  
 Margherita d'Asburgo, 212  
 Marica, Marco, 39n, 132n  
 Mariéton, Paul, 183  
 Marini, Giovanni Mario, 115  
 Mario (Giovanni Matteo De Candia, detto), 137, 139, 162  
 Maroncelli, Pietro, 89  
 Martin, George, 39n  
 Martinelli, Luciana, 111n  
 Martorelli, Luisa, 186n  
 Mastrocinque, Camillo, 236n  
 Matarazzo, Raffaello, 236n, 238  
 Mazzini, Giuseppe, XXIII-XXV, 11, 18, 19, 31-33, 35, 68, 70-88, 98, 106-109, 111-114, 120, 129n, 130n, 131, 132n, 137, 144, 155, 180, 231n  
 Mazzocca, Fernando, 87n, 178, 192  
 Mazzoni, Guido, 117n  
 Medici, Alessandro de' (duca di Firenze), 88, 204, 205  
 Medici, Francesco di Raffaello de', 204  
 Medici, Lorenzo (Il Magnifico) di Piero de', 205

Medici, Lorenzo (Lorenzino) di Pierfrancesco de', 201, 202, 204, 205, 206, 208, 209n, 213-215n, 216n, 218  
 Medici, Pierfrancesco (il Giovane) de', 210  
 Megale, Teresa, 11  
 Melegari, Luigi, 73  
 Mellace, Raffaele, 137n  
 Menotti, Ciro, 68  
 Mercadante, Saverio, XXV, 54, 73, 85n, 88  
 Mercantini, Luigi, 42n  
 Meriggi, Marco, 67n, 68n, 74  
 Méry, Joseph, 61  
 Metastasio, Pietro, 4, 5, 10, 24, 112  
 Meucci, Filippo, 122, 123  
 Meyerbeer, Giacomo, 52, 57-59  
 Mila, Massimo, 12n, 64n, 180, 181n, 188, 195  
 Milza, Pierre, 37n  
 Minardi, Tommaso, 191, 193  
 Mioli, Piero, 61n  
 Misley, Enrico, 68  
 Modena, Gustavo, 71, 77, 80, 84, 108, 109, 110, 112  
 Modigliani, Amedeo, 178  
 Modona, Leonello, 127  
 Moine, Raphaëlle, 227n, 236n  
 Molmenti, Pompeo Gherardo, 219n  
 Molteni, Giuseppe, 178n  
 Mongrédien, Jean, 41n  
 Montemorra Marvin, Roberta, 39n, 132n  
 Monterosso, Raffaello, 85n  
 Moore, Thomas, 18  
 Morandini, Morando, 242  
 Morelli, Alamanno, 109  
 Morelli, Domenico, XXVII, 180, 181, 183, 185-187, 190, 194, 195, 198, 199  
 Morelli, Giovanni, 37  
 Morlacchi, Francesco, 115  
 Morocchesi, Antonio, 113  
 Morreale, Emiliano, 228n, 236n  
 Mosse, George, 133  
 Mossa, Carlo Matteo, 116n, 134n  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 50n, 52, 77, 81n  
 Musset, Alfred de, 216, 219  
 Mussolini, Benito, 226  
 Muybridge, Eadward, 199  
 Nancy, Jean-Luc, 178  
 Napolitano, Riccardo, 228n  
 Nardi, Jacopo, 208  
 Nardi, Piero, 12n  
 Nazzari, Amedeo, 230  
 Neale, Steve, 229  
 Negri, Ferdinando, 122n  
 Nelli, Piero, 234  
 Niccolini, Giovanni Battista, 77, 219  
 Norwood, Gilbert, XII  
 Nota, Alberto, 77  
 Oberdorfer, Aldo, 220n  
 Ojetti, Ugo, 182  
 Olivieri, Alessio, 42n  
 Orioli, Giovanni, 83n  
 Orsini, Alessandro, 115  
 Osthoff, Wolfgang, 23n  
 Ozouf, Mona, 49n  
 Pacini, Giovanni, XXVI, 85n, 108, 192, 219, 220, 222  
 Padula, Vincenzo, 87n  
 Pagannone, Giorgio, 116n  
 Panzacchi, Enrico, XXI, XXII  
 Parker, Roger, 39n, 40n, 136n  
 Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola, detto il), 178  
 Patriarca, Silvana, 67n, 132n  
 Pauls, Birgit, 38n, 136n  
 Pellegrini, Glauco, 236n  
 Pellico, Silvio, 68, 77, 85, 88, 116, 120  
 Penco, Elena Rosina, 139  
 Pepoli, Carlo, 19  
 Pergolesi, Giovanni Battista, 6, 10  
 Perino, Edoardo, 215  
 Petrarca, Francesco, 34, 62, 113, 201  
 Petrella, Errico, 136  
 Petrini, Mario, 5n  
 Piave, Francesco Maria, XXVI, 21, 23, 28, 32n, 33n, 61, 133n, 134, 195, 219-222  
 Piccini, Alexandre, 90  
 Pichot, Amédée, 18  
 Pieracci, Vincenzo, 113  
 Pieraccini, Emilio, 127  
 Pierre, Constant, 41n, 42n, 49n, 50n  
 Pinelli, Pietro, 116

Pino, Marco, 193  
 Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti), papa, 54n, 123, 147, 156  
 Piovene, Guido, 13  
 Pisacane, Carlo, 117, 156, 226  
 Pitocco, Francesco, 69n  
 Pixérécourt, René Charles Guilbert de, 74, 90, 91  
 Pola, Paolo, 115, 116  
 Poniatowski, Giuseppe, principe, 141  
 Pontormo (Jacopo Carrucci detto il), 178  
 Procacci, Giuliano, 39n, 64n, 132n, 136n  
 Prodi, Paolo, XXV  
 Prospero Gobetti, Ada, XVIII  
 Puccini, Giacomo, 16n  
 Putignano, Letizia, 116n  
 Quaglietti, Lorenzo, 233n  
 Quaresima, Leonardo, 226n  
 Querci, Eugenia, 111n  
 Racheli, Antonio, 213  
 Racine, Jean, 49  
 Raengo, Alessandra, 226n  
 Ragni, Sergio, 78n  
 Ratner, Leonard Gilbert, 51n  
 Ravello, Federico, 216n  
 Redig De Campos, Deoclecio, 207n  
 Regonelli, Silvia, 87n  
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 199  
 Revere, Giuseppe, XXVI, 72n, 79n, 88, 218-220  
 Ricciardi, Giuseppe, 71, 79, 108, 109  
 Ricciardi, Simonetta, 51n, 122n  
 Ricordi, editore, 34, 140, 143  
 Ricordi, Giovanni, 237  
 Ricordi, Giulio, 34, 238  
 Ristori, Adelaide, 120  
 Roglieri, Maria Ann, 111n, 114n  
 Romani, Felice, XXI, 74n, 115-117  
 Romeo, Ilaria Angela, 129n  
 Romeo, Rosario, 137n  
 Rondi, Gian Luigi, 232  
 Rosa, Giovanna, 132n  
 Roscoe, William, 206, 208, 209  
 Rosmini, Antonio, 73  
 Rosselli, John, XXII, 37n, 39n, 132, 136  
 Rossetti, Gabriele, 112, 113  
 Rossi, Adele, XIII  
 Rossi, Gaetano, 26, 28  
 Rossini, Gioachino, 10, 16n, 19, 25, 26, 31, 39, 46n, 52-54n, 55, 72, 77, 97, 114, 136, 182, 183, 237  
 Rostagno, Antonio, XXV, XXVII, 37n, 76n, 134n, 156n  
 Rostirolla, Giancarlo, 12n  
 Rouget de Lisle, Claude Joseph, 41n  
 Rousseau, Jean-Jacques, 5, 81  
 Rudé, George, 60n  
 Ruffini Tucci, Vittoria, 74n  
 Ruffini, Jacopo, 108  
 Rusconi, Carlo, 22, 33, 35  
 Ruskin, John, 189  
 Rusmini, Teresa, 120  
 Russo, Francesca, XXVI, 201n, 202n  
 Russo, Luigi, 188  
 Salfi, Francesco Saverio, 73  
 Salieri, Antonio, 30, 47, 50, 51, 56, 59n  
 Sallustio Crispo, Gaio, 208  
 Salmini, Vittorio, 218, 219n  
 Salvatorelli, Luigi, 31n  
 Salvetti, Guido, 113  
 Sand, George, 189  
 Sangiorgi, Giorgio, 225n  
 Santarelli, Giorgio, 233n  
 Sapegno, Natalino, 83n, 191n  
 Saracino, Egidio, 26n  
 Sarti, Roland, 73n  
 Savonarola, Girolamo, 129n, 208n, 210, 212  
 Sbarra, Francesco, 4  
 Scarlini, Attilia, 193n  
 Schaeffer, Jean-Marie, 227  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 81  
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 21, 32, 34, 77  
 Schira, Francesco, 136  
 Schlegel, Wilhelm August von, 23, 30, 31, 32  
 Schneider, Herbert, 55n  
 Schumann, Robert, 58, 102, 103, 104, 105, 106  
 Scott, Walter, XXVI, 18, 132  
 Scribe, Augustin Eugène, 12, 54, 57, 59, 60

- Sesti, Mario, 230n  
 Sestini, Bartolomeo, 115n  
 Shakespeare, William 21, 23n, 31n, 32, 34, 77, 173  
 Sibelius, Johan Christian Julius (detto Jean), 182  
 Sisi, Carlo, 87n  
 Sisman, Elaine, 51n  
 Sismondi, Jean-Charles-Léonard  
 Simonde de, 129n  
 Sografi, Simeone Antonio, 30  
 Soldati, Mario, 226  
 Solera Mantegazza, Laura, 120  
 Solera, Temistocle, XXV, 17, 18, 40, 114, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124  
 Sorba, Carlotta, 16n, 37n, 39n, 68n, 74n, 133n, 136n, 146n  
 Sordello da Goito, XXV, 115, 119, 121, 122, 124-126  
 Soumet, Alexandre, 53  
 Spagnoletti, Giovanni, 228n  
 Spinazzola, Vittorio, 191  
 Staël-Holstein, Anne-Louise  
 Germaine Necker, baronessa di, 131, 133  
 Stanzione, Massimo, 193  
 Steiner, George, 186  
 Stendhal (Marie-Henri Beyle), XXI, 180, 192  
 Strepponi, Feliciano, 116  
 Strepponi, Giuseppina, 31n, 115  
 Strozzi, Luisa, 88, 219-222  
 Tasso, Torquato, 113, 122  
 Tatti, Mariasilvia, XXV-XXVII, 37n, 85n, 114n, 118n, 137n  
 Tazzoli, Enrico, 147  
 Teoli, Carlo, 214, 215  
 Terziani, Eugenio, 136  
 Thomasseau, Jean-Marie, 74n, 108  
 Tiepolo, Giambattista, 189  
 Tintori, Giampiero, 12  
 Tito (Ferdinando Amodei), 190n  
 Tommaseo, Niccolò, 68, 73, 80, 81, 84  
 Torelli, Serafino, 118  
 Toscani, Claudio, 92  
 Tottola, Andrea Leone, 19  
 Traversi, Gaspare, 193  
 Tschudi, Louis Théodore, barone di, 47  
 Tumminelli, Calogero, 182  
 Vaccaro, Andrea, 193  
 Vallone, Aldo, 111  
 Vallone, Raf, 235  
 Valori, Gino, 216  
 Vancini, Florestano, 226  
 Varchi, Benedetto, 203, 204, 208, 213  
 Venturi, Lionello, 182  
 Verazzi, Baldassare, 87n  
 Verdi, Giuseppe, XXIII, XXVII, 10-12, 14, 16, 21-23, 27, 28, 32-34, 37-39, 44, 45n, 51, 52, 54, 58, 60, 61n, 64, 75, 76, 90, 97-99, 101, 114, 119, 120, 122, 127, 131n-138, 140n, 155, 173, 178, 180, 183, 188, 195, 199, 200, 220, 221, 237, 238  
 Veronese, Paolo, 182  
 Vichi, Laura, 226n  
 Villari, Anna, XXVII  
 Villari, Lucio, 37n  
 Villari, Pasquale, XXVII, 129n  
 Virgilio Marone, Publio, 119, 121  
 Viroli, Maurizio, 73n  
 Visconti, Ermes, 77  
 Visconti, Luchino, 15, 16, 227, 230, 238, 240-244  
 Vittoria I, regina del Regno Unito, XIV  
 Vittorio Emanuele II di Savoia, 140n, 147  
 Vitzthum, Walter, 193  
 Voltaire (François-Marie Arouet), 28, 218  
 Wagner, Richard, 11, 12, 52, 54, 185, 238  
 Weatherson, Alexander, XXVII, 220n, 222n  
 Weber, Carl Maria von, 77  
 Wieck, Clara, 105  
 Wild, Nicole, 55n  
 Williams, Linda, XXVIII, 228  
 Wind, Edgar, 46n, 47n  
 Wyler, William, 199  
 Zamboni, Filippo, 121  
 Zappoli, Agamennone, 113  
 Zingaretti, Nicola, 115  
 Zoppelli, Luca, 90n, 118n  
 Zucchelli, Carlo, 139

- VII LUCIO D'ALESSANDRO  
 Introduzione  
*Silvia Croce: il fascino del metodo liberale*
- XVII EMMA GIAMMATTEI  
*Ricordando Silvia*
- XXI NUNZIO RUGGIERO  
*Melodramma e Risorgimento: occasioni e ragioni di un dialogo*
- XXIX «Viva Italia forte ed una»
- I. Identità e rappresentazione
- 3 GIUSEPPE GALASSO  
*Musica e identità italiana dal Settecento all'Ottocento*
- 15 DANIELA GOLDIN FOLENA  
*Melodramma o Risorgimento*
- 37 FABRIZIO DELLA SETA  
*Lo spirito della Pallacorda e la sindrome delle Tuileries. Giuramenti e irruzioni nell'opera dell'Ottocento*
- II. L'opera della nazione
- 67 ANTONIO ROSTAGNO  
*La 'mentalità' del melodramma di Donizetti*



111 MARIASILVIA TATTI  
*Dante nel melodramma dell'Ottocento e il Sordello  
di Temistocle Solera*

129 FRANCESCO BISSOLI  
*L'assedio di Firenze come 'figura'*

### III. Il mito e l'iconografia del Risorgimento

177 STEFANO CAUSA  
*Della cattiva pittura?  
Hayez, Domenico Morelli e il melodramma*

201 FRANCESCA RUSSO  
*Lorenzino de' Medici e la sua Apologia nell'Ottocento,  
fra fortuna editoriale, ricostruzione storica e creazione  
di un personaggio per il teatro e per il melodramma*

225 MASSIMILIANO GAUDIOSI  
*Genere e nazione: la rappresentazione cinematografica  
del Risorgimento*

245 Indice dei nomi

Finito di stampare a Napoli nell'ottobre 2013  
per conto della Imago s.a.s. presso la Cangiano grafica.