

PIERO MIOLI

## SQUILLI, ECHEGGI LA TROMBA GUERRIERA

Al Risorgimento con il teatro d'opera e le sue parabole storico-geografiche

### 1. *Una premessa e qualche bandito*

In tema di viaggi d'arte e cultura: a seconda della visuale, del gusto, del pregiudizio o piuttosto del libero giudizio, il melodramma<sup>1</sup> è stato un viaggiatore così simpatico, attraente, persuasivo da confondere, inebriare, addirittura tacitare spesso i suoi ospiti vicini e lontani, paghi di ascoltarne e festeggiarne la più variopinta veste sonora. Male, perché certo non si tratta soltanto di bella musica, e perché anzi, come diceva Verdi, ogni tanto a teatro un musicista dovrebbe avere il coraggio di rinunciare alla bellezza pura e semplice a vantaggio di qualcosa d'altro, di diverso, forse di superiore (è proprio il concetto di drammaturgia musicale<sup>2</sup> a prendere le distanze dall'estetica pura). Ma se per melodramma s'intende immediatamente il teatro d'opera italiano e per gli ospiti che hanno accolto tal viaggiatore s'intendono subito tutti o quasi i teatri del continente e del pianeta, dall'epoca a oggi, allora vorrà dire che il fenomeno è stato ed è tuttora di enorme portata; e che sopra o sotto una musica più o meno bella un messaggio dev'esser sempre in grado di salpare entusiasta e di approdare vincitore. In particolare il viaggio è stato fortunato (o anche fortunoso?) nel corso dell'Ottocento, il secolo che per il genere è stato non meno ricco e però anche più concettoso dei precedenti, e quindi negli anni rumoreggianti del Risorgimento, dalla Restaurazione all'Unità non senza premesse per così dire napoleoniche e conseguenze postunitarie.

Detto questo, come semplice avvisaglia di una tematica vastissima e di una trattazione, nello specifico e nel primo aspetto, forse deludente, alla chiarezza del discorso gioverà una molto sintetica tabella di marcia. Al fine di rinvenire e soprattutto chiosare (quanto basta) certe parabole storico-geografiche con l'occhio puntato verso una realtà, una traccia, un'idea, una suggestione del Risorgimento italiano nella musica del tempo, pressappoco del cinquantennio compreso fra il 1820 e il 1870, si può procedere in questa successione: cercare certi soggetti italiani che abbiano visitato il teatro musicale straniero; consultare qualche testimonianza di interessamento o reazione suscitate all'estero dall'opera italiana del momento e del tipo; leggere le tematiche del melodramma coevo che possano alludere a sentimenti o movimenti risorgimentali, anche quelli più generalmente patriottico-nazionalistici o più semplicemente storico-moderni; considerare le reazioni della censura e qualche caso più significativo; illustrare il percorso in questione con l'ausilio di due figure all'uopo indiscutibili come Mazzini e Pepoli; infine, prima di un abbozzo di somma e conclusione, segnalare un paio di casi singolari e pressoché sconosciuti (ma pertanto anche ininfluenti), l'uno genericamente sabauda e l'altro effettivamente indipendentistico e belligerante.

---

<sup>1</sup> In tanta e buona bibliografia, appena cinque segnalazioni bibliografiche d'assieme, tutte fresche di stampa: Raffaello Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Milano, Vallardi, 1948, ristampa a cura di Maria Adelaide Bartoli Becherini, Firenze, LoGisma, 2011; Simonetta Chiappini, *O patria mia. Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2011; Gustavo Marchesi, *Viva V.E.R.D.I. Il suono del Risorgimento*, pref. di Alberto Bevilacqua, Parma, Monte Università, 2011; Piero Mioli, *La musica e le muse*, in «Nuova informazione bibliografica», 2011, n. 4, in corso di stampa (che è proprio una ragionata rassegna di libri), e anche, sebbene d'orizzonte più vasto, Marco Beghelli, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto di Studi verdiani, 2003.

<sup>2</sup> Con densa introduzione e ampia antologia critica definisce la questione Lorenzo Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, il Mulino, 1986.

Sentendosi subissata dall'opera italiana e dalla sua onnipresenza<sup>3</sup>, forse proprio per questo l'opera straniera si sentì in dovere, quasi, di lesinare la sua attenzione alla soggettistica italiana. Scontato che l'indagine debba concentrarsi sull'opera seria ed escludere o arginare quella comica (notoriamente impostata sulla quotidianità e quindi bellamente disimpegnata), premesso che fino a tutto il Settecento l'unica autorevole resistenza al melodramma ebbe luogo in Francia, con quella remota *tragédie-lyrique* che s'ispirava alla mitologia classica o alla poesia cavalleresca (questa magari mediante il Tasso e l'Ariosto), ecco che alla Francia l'Ottocento poté annettere anzitutto la Germania (già provvista di qualche superiore contributo di Mozart) e poi le cosiddette scuole nazionali (quelle ruotanti attorno al vecchio asse Napoli-Parigi-Vienna e polemicamente germogliate dalla Spagna ai paesi slavi). Devolute queste alle tematiche appunto nazionali, da Musorgskij a Dvořák fino ad Albéniz (e lo stesso Čajkovskij, non certo nazionalista in musica, nel dramma si servì soprattutto di un Puškin), la Germania e la Francia non fecero poi tanto diversamente. Tra Hoffmann, Weber, Marschner, Lortzing, Cornelius e Wagner, certo il terzo trattò la storia veteromana e antitirannica di Lucrezia, e il sesto accolse la storia medievale, democratica, a suo modo repubblicana di Cola di Rienzo; ma quasi nient'altro di così antico, classicistico, forestiero. Accanto al disinteresse di Gounod, Lalo, Saint-Saëns, Bizet, Chabrier, Massenet, Fauré, qualche sensibilità o curiosità storico-nazionalistica del tipo ebbero Halévy, Auber, Meyerbeer e Berlioz, specie là dove a restar colpito poteva essere il potere religioso e cioè con *La juive* del primo, *Les Huguenots* del terzo, il *Benvenuto Cellini* del quarto.

Di Halévy può sorprendere il coretto «Vive l'Italie!» che sta nella *Dilettante d'Avignon* del 1829, ma di Auber non può non meravigliare una terna, anche se giammai trilogia di opere: *La muette de Portici* (1828), *Fra Diavolo* (1830) e *Marco Spada* (1852) mettono in scena rispettivamente il popolano e ribelle Masaniello, il bandito Michele Pezza (vissuto dal 1771 al 1806) e un altro bandito ancora (tanto che la seconda versione, un balletto-pantomima del 1857, titola *Marco Spada ou la Fille du bandit*). Sono soggetti parafrasati, s'intende, o meglio romanzati, gli ultimi due addirittura interpretati in chiave *comique*, ma è chiaro che nel bel paese l'opera francese (e alle sue spalle l'opera europea in genere) tendeva a ravvisare, al solito, elementi e caratteri di fantasia e vivacità ma anche di intraprendenza, passione popolare, reazione alla reazione, brigantaggio e malavita (dunque fino a qualcosa di eversivo forse pericoloso, da esorcizzare nel genere brillante); e lo stesso Cellini di Berlioz, fiorentino attivo a Roma e notoriamente sospeso fra scalpelli e scandali, in fatto di disinvoltura e senso dell'avventura non aveva niente da invidiare a nessuno.

## 2. Hector e Robert personalmente

Peraltro che la Francia di Luigi XVIII, Carlo X, Luigi Filippo d'Orléans e Napoleone III concepisse il proposito di rappresentare direttamente, in musica, storie di nazionalismo italiano è difficile da credere, esattamente come che vi si cimentassero una Germania ancora smembrata (né più né meno dell'Italia) e l'Austria di quegli Asburgo che erano i dominatori e controllori della penisola (delle altre nazioni ignare d'opera di taccia, per l'Italia stessa il discorso monterà più avanti). Circa la Francia, sul versante positivo agisce la grande e arcinota fortuna che gli operisti italiani vi ebbero, non solo come nel secolo precedente e fino a Cherubini perché vi si adeguassero ai generi locali di *lyrique* o *comique*, ma anche liberamente e specie da quando a Parigi s'aprì uno specifico *Théâtre Italien* (1809). Da

---

<sup>3</sup> Del fenomeno è prova clamorosa il fatto che per parecchio tempo certe opere straniere, specie francesi, percorsero il mondo in versione italiana: cfr. il *Faust* di Gounod, la *Carmen* di Bizet, il *Samson et Dalila* di Saint-Saëns, così dati per esempio in America, e anzi immortalati in registrazioni dal vivo.

Rossini<sup>4</sup> a Verdi<sup>5</sup> quasi tutti i maggiori operisti si pronunciarono e con successo, fra le *premières*, per esempio, del *Guillaume Tell* di Rossini al *Don Carlos* di Verdi comprendendo *I Puritani* di Bellini, *I briganti* di Mercadante, *Les martyrs* di Donizetti e cioè opere spesso impegnate in profonde questioni religiose, morali, civili, nazionalistiche.

Sul versante negativo, ecco invece Berlioz, sinfonista (a modo suo), melodrammaturgo (ancora a modo suo) e critico<sup>6</sup>: censore, meglio che critico, mosso da una serissima estetica intellettuale opposta a quella italiana, sempre variamente anche edonistica, e anche, va detto, da un senso di rammarico, di dispetto o addirittura di ritorsione dovuto agli insuccessi delle opere sue. Inchinandosi a Rossini, allo stesso *Barbiere di Siviglia* visto come «uno dei capolavori del secolo», l'autore del vituperato *Benvenuto Cellini* se la prese regolarmente con Donizetti, a parole troppo convenzionale e nei fatti troppo fortunato. E se di Verdi pospose *Il trovatore*<sup>7</sup> alle *Vêpres siciliennes*<sup>8</sup> doveva essere per ragioni non solo formali, quest'opera essendo meno regolare e più elastica di quella (ad onta degli appena due anni che le separano), ma anche contenutistiche, il vespro di Palermo essendo evento storico, molto risonante e in odore di attualità.

La celeberrima commedia musicale di Rossini, che fra l'altro muoveva liberamente dal *Barbier de Séville* di Beaumarchais e anche per questo avrebbe potuto irritare un artista francese, piacque anche a Schumann (per passare alla Germania e a certa sua altera critica dell'opera italiana), ma senza rischiare di estendersi troppo né in qualità né in quantità. Secondo il grande romantico tedesco certo *Jean de Paris*, il cosiddetto *Figaro* e il *Barbiere*, ovvero un'opera di Boïeldieu, *Le nozze di Figaro* di Mozart e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini sono «le prime opere comiche di tutto il mondo che rispecchiano soltanto il carattere nazionale dei loro compositori<sup>9</sup>»: ma è chiaro che tal nazionalismo ha un mero significato musicale, e quindi possibile che tenda sempre a rimanere un limite. La fresca *Favorita* di Donizetti, secondo l'autore della sinfonia *Renana* (a proposito di nazionalismo), è «musica da teatro di burattini!» (notevole il punto esclamativo) e il vecchio *Matrimonio segreto* di Cimarosa risulta «magistrale nella tecnica» e tuttavia «veramente noioso e vuoto d'ogni pensiero<sup>10</sup>»: sebben malamente, basterebbe per immettere un *Simon Boccanegra* e *Don Carlos* nelle grazie dell'iperromantico Robert, che però scomparve prima dei due eventi e quando, del resto, s'era deciso a comporre un'opera aveva risolto per la fantastica, lohengriniana *Genoveva*.

Ma è chiaro che né Berlioz né Schumann possono dar l'idea di riflettere atteggiamenti generali dei loro connazionali nei confronti dell'opera italiana, in particolare di quella contemporanea ed eventualmente impegnata. E siccome Schumann era sassone, giammai austriaco, ecco che a tutti gli entusiasmi che Vienna, i teatri e la corte asburgica decretarono a Donizetti restano il compito e l'onore di documentare l'altra faccia delle regioni di lingua tedesca. Ed è una faccia meno autorevole ma più larga, popolare, borghese, aristocratica,

---

<sup>4</sup> Cfr. dunque Martina Grempler, *Rossini e la patria: Studien zu Leben und Werk Gioacchino Rossinis vom dem Hintergrund des Risorgimento*, Kassel, Bosse, 1996.

<sup>5</sup> Il citato Gustavo Marchesi, *Viva V.E.R.D.I. Il suono del Risorgimento* riassume il tema, con abbondanza di pertinenti citazioni, amabili considerazioni, magnifiche fotografie di allestimenti parmigiani.

<sup>6</sup> Cfr. Laura Cosso, *Hector Berlioz*, Palermo, L'epos, 2008, in generale alle pp. 31-39 (*Berlioz narratore e saggista*) e in particolare alla p. 172 e poi *passim*.

<sup>7</sup> È comunque dal *Trovatore* di Cammarano e Verdi che deriva il titolo di questa relazione, «Squilli, echeggi la tromba guerriera» essendone un coro maschile del terzo atto.

<sup>8</sup> Cfr. Francesco Sabbadini, *Berlioz*, Milano, Mursia, 1989, pp. 53-54.

<sup>9</sup> Robert Schumann, *La musica romantica*, pref. e trad. di Luigi Ronga, Milano, Mondadori, 1958, p. 191.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 194-195.

quella che nel 1842 nominò il fecondo Gaetano maestro della cappella imperiale<sup>11</sup>. Insomma, mentre Verdi dava alla Scala il fiammante *Nabucco* e mentre il Risorgimento italiano fremeva senz'ancora scoprirsi troppo, il quarantacinquenne bergamasco mieteva questo alloro d'Oltralpe, che a suo avviso aveva mietuto solo Mozart (e non era vero): anche se a casa, per così dire, del nemico, era opportuno presentare opere estranee a tematiche civili come, gran belle partiture entrambe, la semiseria *Linda di Chamounix* e la tragica ma privatissima *Maria di Rohan*<sup>12</sup>. Quanto a madame la France, che la diffidenza e l'avversione di Berlioz avessero poco seguito anche negli ambienti della mondanità e della cultura è forse suggerito dall'incontenibile passione che Stendhal (mancato nello stesso '42) esibì sempre per il genere e dalla simpatia e frequentazione dello stesso dimostrata da George Sand, che a differenza dell'autore della *Chartreuse de Parme* nell'opera non ravvisava solo il bello ideale ma anche l'utile pratico, documentandone dalla varia corrispondenza a una narrativa ricca di elementi tanto musicali quanto politici<sup>13</sup>.

### 3. L'Europa come maschera

È ormai tempo di lasciare riflessioni e accoglienze esterne per considerare fatti interni, dall'interno, a loro modo inequivocabili. Se Parigi, di Rossini, tributava trionfi al biblico *Moïse et Pharaon* del 1827 dopo essersi infiammata d'entusiasmo col per così dire moderno *Siège de Corinthe* del 1826, proprio nel mezzo della guerra d'indipendenza della Grecia dalla Turchia, vorrà dire che Rossini era capace di tanto, all'Opéra come sei anni prima al S. Carlo con quel *Maometto II* che era la prima versione della doppia partitura. E se Rossini era l'ultimo dei Classicisti, che dire dei Romantici che si stavano rimboccando le maniche da par loro? Molto, per buona fortuna e per grande arte; anche se certo, fugando ogni dubbio, nulla di assolutamente e immediatamente risorgimentale. Per aspettare un'opera in faccia al mondo intitolata *Risorgimento!* il teatro musicale d'Italia dovrà aspettare il 2011, al Comunale di Bologna su commissione dello stesso con la firma di un operista convinto come Lorenzo Ferrero (intanto il Massimo di Palermo commissionava e rappresentava *Senso*, testo di Giuseppe Di Leva e Marco Tutino tratto dal racconto di Camillo Boito già fonte del film di Visconti e musicato da Tutino stesso). E anche lavori come *Il gattopardo* di Angelo Musco e *Addio Garibaldi* di Girolamo Arrigo, peraltro non inseribili in contesti specifici, datano soltanto al 1967 e al 1972<sup>14</sup>.

Riecco dunque l'Ottocento, e quel suo cinquantennio approssimativo d'anni ma prodigo di sensi sia risorgimentali che musicali. È noto che veramente molto spesso il melodramma italiano prelevò i suoi soggetti dalla maggiore, più o meno recente, certo più infiammata letteratura europea, a nome esemplare di Voltaire, Goethe, Schiller, Scott, Hugo, Byron, Scribe, Gutiérrez; ed è proprio sulla traccia della maggioranza di costoro che i corposi cataloghi operistici del primo e del medio Ottocento si trovarono a comprendere

<sup>11</sup> Notevole da diversi decenni, la bibliografia sull'autore conta in particolare *Donizetti a Vienna* di Leopold Kantner, in AA.VV., *Gaetano Donizetti*, Milano, Nuove Edizioni, 1983, pp. 49-59.

<sup>12</sup> Non pertanto il generoso Gaetano fu insensibile alle tematiche nuove, come dimostra Antonio Carocchia, *Fratelli d'Italia, l'Italia s'è desta: Donizetti e il Risorgimento*, in «Rassegna storica del Risorgimento», n. 96/1, 2009, pp. 33-52.

<sup>13</sup> Cfr. *George Sand. La musica e il Socialismo*, a cura di Marantonietta Caroprese, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008. Altri, viceversa, percorse la penisola blandendo tutta l'arte figurativa e appena sfiorando quella sonora: cfr. Théophile Gautier, *Viaggio in Italia*, a cura di Annalisa Bottacin, testo francese a fronte, 3 voll, Milano, La vita felice, 2007-2010.

<sup>14</sup> Quasi impossibile allora, l'attualità tematica del teatro lirico non è infrequente oggi: esempi non risorgimentale ma significativi sono, in diversa misura, *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, che fra l'altro mette in scena la guerra dell'indipendenza algerina dalla Francia, e *La zattera della medusa* di Hans Werner Henze, dall'omonima tela di Géricault. Sulle due opere, rispettivamente datate 1961 e 1968, cfr. Piero Mioli, *IL Novecento, Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano*, vol. IV, Palermo, L'epos, 2008, pp. 340 e 362-363.

regolarmente vicende di lampante attualità, ispirate a storie pubbliche di nazione e patria, di oppressi e oppressori (s'intende attorno a nuclei di passioni private, spesso compromessi dalle cornici stesse)<sup>15</sup>.

Molto poche, a causa della censura vigile e sospettosa, sono le opere direttamente impostate sulla storia italiana (che antichissima non era ma nemmeno moderna, va da sé), e quelle più vistose, *La battaglia di Legnano* e *Les vêpres siciliennes* di Verdi, hanno origini singolari e a loro modo irripetibili su cui converrà ritornare. Ma moltissime sono quelle che mettono in scena vicende d'altri tempi e paesi, dietro le quali non sarà arbitrario sostenere che con varia temperatura vibrasse davvero l'anima del Risorgimento italiano. Anzi, può essere istruttivo schizzare un elenco di dati e quindi una mappa geografica dell'Europa sulla scorta della drammaturgia musicale italiana dell'epoca. Segue dunque una tabella fatta di titoli, autori di versi e musiche (i nomi noti sono sottintesi, gli altri comunicati fin dove possibile), centri e teatri, con parentesi di popoli vittime e popoli carnefici o più semplicemente invasori (dove con la sola eccezione di *Macbeth* sono escluse le frequentissime lotte civili e intestine)<sup>16</sup>:

*Le siège de Corinthe*, Soumet e Rossini, Parigi, Opéra, 1826 (greci e turchi);  
*Caritea regina di Spagna*, Paolo Pola e Mercadante, Venezia, Fenice, 1826 (spagnoli e portoghesi);  
*Guillaume Tell*, De Jouy-Bis e Rossini, Parigi, Opéra, 1829 (svizzeri e imperiali);  
*Norma*, Romani e Bellini, Milano, Scala, 1831 (galli e romani);  
*I puritani*, Pepoli e Bellini, Parigi, Italien, 1835 (repubblicani e monarchici inglesi);  
*Giovanni da Procida*, Giuseppe Poniowski poeta e musicista, Lucca, Giglio, 1839 (siciliani e francesi);  
*Les martyrs*, Scribe e Donizetti, Parigi, Opéra, 1840 (cristiani e pagani);  
*Nabucco*, Solera e Verdi, Milano, Scala, 1842 (ebrei e babilonesi);  
*I lombardi alla prima crociata*, Solera e Verdi, Milano, Scala, 1843 (cristiani e saraceni);  
*Dom Sébastien*, Scribe e Donizetti, Parigi, Opéra, 1843 (portoghesi [con africani] e spagnoli);  
*Os profugos de Parga*, Cesare Perini e Angelo Frondoni, Lisbona, S. Carlos (albanesi e inglesi-turchi);  
*Giovanna d'Arco*, Solera e Verdi, Milano, Scala, 1845 (francesi e inglesi);  
*Alzira*, Cammarano e Verdi, Napoli, S. Carlo, 1845 (peruviani e spagnoli);  
*Attila*, Solera e Verdi, Venezia, Fenice, 1846 (romani e unni);  
*Macbeth*, Piave e Verdi, Firenze, Pergola, 1847 (scozzesi con inglesi e scozzesi di Macbeth);  
*La battaglia di Legnano*, Cammarano e Verdi, Roma, Apollo, 1849 (lombardi e imperiali);  
*L'assedio di Brescia*, Francesco Jannetti e Giovanni Bajetti, Milano, Scala, 1843 (bresciani e imperiali);  
*La lega lombarda*, Filippo Meucci e Antonio Buzzi, Barcellona, Principal, 1850 (lombardi e imperiali);  
*Adelchi*, Giambattista Nicolini e Giuseppe Apolloni, Vicenza, Eretenio, 1852 (longobardi e franchi);  
*L'assedio di Malta*, Luigi Scalchi e Achille Graffigna, Padova, Nuovo, 1853 (cavalieri di Malta e turchi);  
*Les vêpres siciliennes*, Scribe e Verdi, Parigi, Opéra, 1855 (siciliani e francesi);  
*L'ebreo*, Antonio Boni e Apolloni, Venezia, Fenice, 1855 (ebrei e spagnoli);  
*Corrado console di Milano*, Luigi Gualtieri e Paolo Giorza, Milano, Scala, 1860 (lombardi e imperiali);  
*L'assedio di Ancona nel 1174*, Filippo Barattani e Giuseppe Bornaccini, Ancona, Vittorio Emanuele, 1861 (anconetani e imperiali);  
*I profughi fiamminghi*, Praga e Faccio, Milano, Scala, 1863 (fiamminghi e spagnoli);  
*Il rinnegato fiorentino*, Bocca e Giovanni Luigi Bazzoni, Torino, Regio, 1864 (italiani e imperiali);  
*Faustina*, G. Inverni ed Enrico de Bernardi, Lodi, Sociale, 1864 (galli e romani);  
*Il Guarany*, Antonio Scalvini-D'Ormeville e Gomes, Milano, Scala, 1870 (brasiliani e portoghesi);  
*Salvator Rosa*, Ghislanzoni e Gomes, Genova, Carlo Felice, 1874 (napoletani e spagnoli);  
*Gustavo Wasa*, D'Ormeville e Marchetti, Milano, Scala, 1875 (svedesi e danesi);  
*I lituani*, Ghislanzoni e Ponchielli, Milano, Scala, 1874 (lituani e teutoni);  
*Luisa Sanfelice*, Giambattista Baldetti e Luigi Taccheo, Chioggia, Garibaldi, 1883 (napoletani e austriaci);  
*L'assedio di Firenze*, Anonimo ed Eugenio Terziani, Venezia, Apollo, 1883 (fiorentini e spagnoli);

<sup>15</sup> Aveva dato la stura la Rivoluzione Francese: cfr. Bruno Brévan, *Musica e Rivoluzione Francese. La vita musicale a Parigi dal 1774 al 1799*, Milano, Ricordi Unicopli, 1980.

<sup>16</sup> Questi schizzi d'elenco sono facilitati da Corrado Ambiveri, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Roma, Gremese, 1998, e Andrea Sessa, *Il melodramma italiano 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Firenze, Olschki, 2003.

*Ettore Fieramosca o la Disfida di Barletta*, Enrico Correnti e Giovanni Benacchio, Padova, Garibaldi, 1883 (italiani e francesi)<sup>17</sup>;

*Patria!*, F. Pagavini ed Enrico de Bernardi, Lodi, Sociale, 1879 (fiamminghi e spagnoli);

*Patrie!*, Sardou-Gallet ed Émile Paladilhe, Parigi, Opéra, 1886 (fiamminghi e spagnoli);

*Ormesinda*, Annibale Pellizzone poeta e musicista, Casale Monferrato, Politeama Sociale, 1900 (arabi e spagnoli);

*Germania*, Illica e Franchetti, Milano, Scala, 1902 (tedeschi e napoleonici);

*I mori di Valenza*, Ghislanzoni e Ponchielli-Cadore, Montecarlo, Casino, 1914 (arabi e spagnoli).

Alcune osservazioni d'assieme, e senza dubbio provvisorie: la maggior densità pare registrarsi negli anni Quaranta<sup>18</sup> e Sessanta-Settanta, il popolo più aggressivo è certo quello spagnolo, i teatri più coinvolti sono l'Opéra e la Scala, il compositore più assiduo e certo di maggior successo è Verdi, numerosi sono gli episodi di opere forse interessanti ma dimenticate subito dopo le prime, le tematiche sono largamente europee con una notevole preferenza per l'area franco-inglese e un certo disinteresse per l'area italo-tedesca, i due clamorosi casi verdiani sono l'uno di stanza romana durante l'effimera Repubblica romana e l'altro di strana stanza francese e spirito antifrancese. Un'osservazione speciale: tratto dalla citata *Caritea regina di Spagna*, il coro «Chi per la patria muor / vissuto è assai» divenne così popolare da costituire le ultime parole dei fratelli Bandiera allorché i giovani traditi caddero fucilati dal plotone borbonico (1844), anche se in effetti il contesto dell'opera di Mercadante è quasi occasionale e la melodia serba un simpatico, rossiniano sentore di brillantezza per non dir comicità<sup>19</sup>. Occhio e croce, sembrerebbe più funzionale quel coro di Lituani che con la musica di Ponchielli canta, anzi auspica «Che ruggisca un gagliardo inno da eroi!», ma i percorsi della popolarità sono spesso insondabili; e alla fine inoppugnabili.

E la censura? Asburgica o pontificia o borbonica che fosse, la censura italiana cassava e correggeva tutto quanto riguardasse chiesa (si dicesse tempio), prete (pio ministro), *Ave Maria* (di fatto *Salve Maria* nei *Lombardi alla prima crociata*), ovviamente sesso e adulterio, ma sulle questioni di lotta, guerra, oppressione, riscatto tutto sommato lasciava correre, magari beccando qualcosa come il regicidio. All'uopo, valgano *La traviata* e *Un ballo in maschera* di Verdi, testi massacrati dalla censura l'uno dopo e l'altro prima della prima, a causa il primo del mestieraccio della protagonista e l'altro dell'assassinio d'un governante che lo chiude<sup>20</sup>. In fondo, bastava che tali questioni fossero lontanucce nel tempo e nello spazio, e come si permetteva che l'Isabella della rossiniana *Italiana in Algeri* (1813) continuasse a cantare l'aria «Pensa alla patria»<sup>21</sup> così si plaudiva al Foresto del verdiano *Attila* che da buon tenore dardeggiava questa cabaletta:

Cara patria, già madre e reina  
di possenti magnanimi figli,

<sup>17</sup> Uno, a caso, dei numerosissimi melodrammi tratto dal famoso romanzo di Domenico Guerrazzi (autore anche altrove prediletto dall'opera), musicalmente ancora più fortunato di personaggi eterni come Francesca da Rimini e resistenti come Cristoforo Colombo.

<sup>18</sup> Dopo il 1849 lo stesso Verdi battaglia a Legnano si calmò con il privato di *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto* e *Traviata* (oscure questioni civili agitano l'altrimenti furibondo *Trovatore*, con quello sconosciuto Urgel di cui Manrico sarebbe ignobile e temerario seguace).

<sup>19</sup> Circa il librettista, personaggio assai poco noto, cfr. Giuliano Simionato, *Risorgimento e melodramma nel contesto veneto*, in «Archivio Veneto», serie V, vol. CLXVII, 2006, pp. 245-246, articolo interessante non solo per questo.

<sup>20</sup> Anna Buia, *Un così eroico amore. Genesi e diffusione censurata del libretto de «La Traviata» di F.M. Piave*, Milano, Amici della Scala, 1990 lumeggia perfettamente la questione. *Verdi*, il bollettino dell'Istituto nazionale di Studi verdiani, comprende tre tomi sul *Ballo in maschera* (Parma-Busseto, 1960) dove Franco Abbiati, *Gli anni del Ballo in maschera*, vol. I, pp. 635-656 e vol. II, pp. 1101-1136 espone compiutamente le vicissitudini del progetto.

<sup>21</sup> Sarà, com'è stato detto, una patria ideale, questa citata e additata da Isabella, ma l'intera quartina di Angelo Anelli canta così: «Pensa alla patria, e intrepido / il tuo dover adempi: / vedi per tutta Italia /rinascere gli esempi / d'ardire e di valor».

or macerie, deserto, ruina,  
su cui regna silenzio e squallor;  
ma dall'alghe di questi marosi,  
qual risorta fenice novella,  
rivivrai più superba, più bella,  
della terra e dell'onde splendor!

«L'audacia perdono, non sempre» avrebbe sibilato Filippo II all'orecchio di Rodrigo di Posa nel *Don Carlos* (1867) di Verdi, e non sempre ma proprio mai la censura tollerava il suddetto viziaccio che si rendesse troppo manifesto. Eccone esempi in una delle tre opere più incendiarie di Verdi<sup>22</sup>.

#### 4. *Vespro, alba e campane*

Grazie agli artigli della censura, *Giovanna d'Arco* divenne a volte *Orietta di Lesbo* (mentre altre volte, a dire il vero, rimase inalterata), *La battaglia di Legnano* divenne prestissimo *L'assedio di Arlem* (da Roma a Milano), *Les vêpres siciliennes* tardarono a tradursi come *I vespri siciliani* (in un'edizione Ricordi del libretto data al 1860) e intanto divennero *Giovanna de Guzman* al Regio di Torino nel carnevale-quaresima del 1855-56 e *Batilde di Turenna* al S. Carlo nel 1857<sup>23</sup>.

Stampata da Ricordi senza data, senza riferimento a uno spettacolo preciso se non per altro perché prevedibilmente richiesta, *Giovanna de Guzman* trasporta l'azione delle *Vêpres siciliennes* dalla Palermo del 1282 al Portogallo del Seicento: Guy de Monfort, governatore della Sicilia per Carlo d'Angiò re di Napoli diventa Michele de Vasconillos, governatore del Portogallo per Filippo IV (re di Spagna dal 1621 al 1665), mentre il giovane siciliano Henri, la duchessa Hélène sorella di Federico di Svevia e il medico siciliano Jean Procida si travestono da Enrico ufficiale portoghese, Giovanna de Guzman cognata del duca di Braganza e don Giovanni Ribeiro Pinto capitano portoghese. Fra *I vespri siciliani* tradotti da Arnaldo Fusinato e *Giovanna de Guzman* tradotta da Eugenio Caimi, ecco alcune eloquenti diversità di lettura (ché poco si tratta di traduzione, del resto importando soprattutto il rapporto fra i testi cantati in Italia): da «morte» a «odio», da «tutto il popol già move e qui s'avvia» a «Lisbona, il vedi, verso qui s'avvia», da «evviva la guerra / evviva l'amor» a «confortan la guerra / il vino e l'amor», da «ribelle» a «fellone», da «o patria adorata» a «o terra adorata», da «addio, mia patria, invendicato» a « addio, mia terra amata», da «di vendetta!» a «di battaglia!», da «vendetta! vendetta! / è l'urlo del cor» a «a nuovo cimento / è il grido del cor». Dunque vendetta, popolo, patria erano veramente brutte parole, per allora; e se la terza rimase là dove il primo basso attacca il recitativo «O patria, o cara patria, alfin ti veggo!», sarà forse stato per non compromettere così visibilmente una grande scena e aria già nota, tanto più che il francese non si esponeva affatto e restava sopra un prudente «pays».

Il libretto di Scribe e Duveyrier derivava dalle *Vêpres siciliennes* di Delavigne, dramma che aveva interessato anche Donizetti. Nel 1839 l'imminente autore della *Fille du régiment*

---

<sup>22</sup> Circa il contributo verdiano, alcuni riferimenti specifici sono John Patrick Rindo, *A structural analysis of Giuseppe Verdi's early operas and their influence on the Italian Risorgimento*, Ann Arbor, UMI, 1984; Birgit Pauls, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento: ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung*, Berlino, Akademie, 1996; Roger Parker, «*Arpa d'or dei fatidici vati*». *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1997.

<sup>23</sup> Alcune di queste varianti si leggono in Giuseppe Verdi, *Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Roma, Newton Compton, 2009<sup>3</sup>, *passim*.

e dei *Martyrs* aveva messo mano a un francese *Duc d'Albe* poi rimasto incompiuto<sup>24</sup>, terminato da Matteo Salvi e così rappresentato a Roma nel 1882, postumo rispetto al povero Gaetano ma anche a quel Risorgimento dei cui nemici almeno in Italia sarebbe certamente stato un buon bersaglio. Infatti *Il duca d'Alba* di Pacini, tragedia lirica di Giovanni Peruzzini data alla Fenice nel carnevale-quaresima del 1841-42, è così accorto da evitare ogni accenno all'amor patrio: anzi, mentre il protagonista è il baritono (Filippo Coletti) e l'antagonista è il tenore (Napoleone Moriani), Egmondo governatore delle Province di Fiandra che alla fine s'uccide, le donne sono Elvira, amante borghese di Egmondo e contralto (Ida Bertrand), e Margherita, soprano e reggente dei Paesi Bassi (Fanny Goldberg) così buona da avversare Alba e non voler infierire sui rivoltosi (per amore non corrisposto di Egmondo).

A Parigi nel 1886 Émile Paladilhe (1844-1926) rappresentò *Patrie!*, libretto di Sardou e Gallet tratto dall'omonimo dramma di Sardou stesso risalente al 1869 e impostato sulla stessa vicenda. Qui il duca d'Alba è basso, ha una figlia mezzosoprano che si chiama Raffaella, il tenore è Karloo amante di Dolores moglie del conte di Rysoor, il conte sopporta il tradimento per via della nobile causa che lo unisce a Karloo, ma quando Karloo apprende che l'ignobile donna ha tradito i patrioti per salvare lui la uccide e si trova un posticino fra i condannati (nel dramma si uccideva da sé). Ben poco da aggiungere, se non citare le tre campane libertarie suonate a Brusselle nel 1568 dal campanaro Martino, battezzate e allitterate come Guglielmina, Giacometta e Gervasina, e rimarcare un titolo addirittura esclamativo, quasi insolente. Altrettanto poco c'entra l'Italia, ma almeno il libretto fu tradotto in italiano da Angelo Zanardini e pubblicato da Sonzogno (senza indicazione d'anno), a conferma della popolarità di un soggetto già trattato da Enrico de Bernardi con una *Patria!* presentata al Sociale di Lodi nel 1879 e ripresentata altrove, per esempio al Dal Verme di Milano nel 1883.

### 5. Giuseppe, Carlo e i fratelli

Nel 1835, pochi mesi prima che il mondo della musica piangesse la morte di Bellini e festeggiasse la nascita della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, il Théâtre Italien di Parigi aveva rappresentato il *Marino Faliero* di Gaetano e *I puritani* di Vincenzo, entrambi i maestri onorando con la consegna della Legion d'onore. Alle due rappresentazioni, certo in incognito vista la sua perenne condizione di esule (in Svizzera) e ricercato, assistette Giuseppe Mazzini, che l'anno dopo pubblicò sull'«Italiano» la *Filosofia della musica*<sup>25</sup>, un trattatello a suo modo fondamentale nel trattamento della disciplina da parte di una cultura come quella italiana solitamente, si direbbe geneticamente non molto interessata alla speculazione estetica (per lo meno a confronto con quella tedesca). Attraverso i meandri di ragionamenti anche fumosetti e purtuttavia nelle grazie di una gran bella prosa, Mazzini scrive che con Rossini la tradizione musicale ovvero, per un patriota come lui, il genere dell'opera italiana ha raggiunto un vertice d'arte supremo, sormontabile soltanto da un altro vertice ovverossia quello del contenuto, del messaggio, insomma del testo da scegliere e intonare. Donde un'esplicita esaltazione dell'opera di Donizetti appena vista, trattante un'antica storia di dogato e congiura, di plebe e patriziato, a dispetto della sorella di Bellini

<sup>24</sup> Alexander Weathersson e Fulvio Stefano Lo Presti (a cura di), *Donizetti and France*, *The Donizetti Society Journal* 7, London, The Donizetti Society, 2002.

<sup>25</sup> Per l'argomento cfr. la sintesi di Roberta Paganelli, *Giuseppe Mazzini e la musica*, in «Il pensiero mazziniano», n.s., LIX, 2004, settembre-dicembre, pp. 45-51; mentre il testo del 1836, ripetutamente ristampato, è leggibile in Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica*, con note di lettura di Stefano Ragni, Pisa, Domus mazziniana, 1996.



che pure trattava una vicenda connessa con l'avvento di Cromwell ed era un autentico capolavoro di spessore musicale e novità formale. Pazienza, in termini di storia ed estetica del melodramma, se a imporsi nella disquisizione è piuttosto il continuo parallelo che Mazzini fa della tipica musica italiana e della tipica musica tedesca, l'una tutta individualistica e l'altra fin troppo collettiva: la sintesi delle due sarà l'opera del futuro, l'opera pienamente ottocentesca, l'opera degna del Romanticismo in corso. Non ha importanza proporre risposte, come è stato fatto circa l'imminenza sia di Verdi che di Wagner, il secondo ignorato e il primo non poi così individuato da un autore vissuto fino al 1872 (quindi oltre l'*Aida* tanto cairota quanto milanese di Giuseppe e il *Lohengrin* bolognese di Richard); a importare sono l'evidenza del messaggio e in particolare il fatto che esso sia stato irradiato in Europa dall'occhio invero centrale di Parigi.

Nella fattispecie, inoltre, Parigi non era Polifemo, e da un altr'occhio a comunicare con l'Europa fu il librettista dei *Puritani*. Il bolognese Carlo Pepoli (1796-1881), amico di Leopardi e destinatario dei relativi endecasillabi *Sciolti al conte Carlo Pepoli* che lo invitavano a non spremersi le meningi per un mondaccio come l'Italia del tempo, fu fervente patriota e uomo d'azione ma anche di successo, due volte esule e due volte reduce, deputato e senatore del regno dal 1862 e solerte scrittore in verso e prosa. Versi spesso per faustissime nozze di nobil donzelle e nobil uomini; e prose intitolate *Del dramma musicale* e *Di taluni canti de' popoli* di notevole significato. Inutile, in questa sede, riandarne ai particolari, che pure spaziano da Pitagora alla *Marsigliese* e definiscono Cimarosa, Mozart, Cherubini, Bellini e Rossini rispettivamente soavissimo, gigante, professore, tenero e nuovo Colombo o anche miracoloso o dittatore. Alla bisogna, servono solo alcuni dati inconfutabili: che il primo «discorso accademico» *Del dramma musicale* fosse stato letto al Liceo musicale di Bologna nel 1830 e subito vietato alla stampa (nonostante, a farlo, lo sprone di Rossini) ma poi pubblicato a Londra e in Italia soltanto nel 1871<sup>26</sup>; e che il secondo si dedicasse al chiarissimo Prof. Cav. Gaetano Gaspari già dedicatario dell'altro, socio corrispondente dell'Istituto di Francia nonché bibliotecario del Liceo musicale, con parole fra cui queste:

Privilegiate, vi prego, di uguale favore questo Discorso da me a Londra letto (è già gran tempo) nell'Accademia degli ITALOFILI. [...] Da quando poi ne feci lettura all'oggi, si compivano tanti avvenimenti meravigliosi, pe' quali sarebbe mestieri e mutare, e togliere dal mio scritto moltissime cose<sup>27</sup>.

A Londra il Pepoli visse dal 1837 al 1847, dal '39 fu professore di letteratura italiana all'University College tenendo anche lezioni di storia civile e musicale d'Italia, e dopo un effimero rientro nel '48 tornò esule a Londra nel '49 per restarvi fino al '59. La prima nota del secondo discorso riferisce che le lezioni furono effettuate prima in francese, poi in inglese, infine in italiano presso gli Accademici Italofili. E siccome l'Italia era nel cuore del conte ma senza esserne tiranna, ecco che a mo' di esemplificazione i «discorsi» ivi fatti comprendevano anche piccoli concerti: musiche polacche, alemanne, scandinave, russe, spagnole, inglesi, francesi, napoletane; non meglio identificati «canti vari classici antichi»; frammenti vari, di Pergolesi (dallo *Stabat Mater* con violoncello obbligato), Paisiello, Rossini, Paër, Donizetti, Bellini; e infine «la famosa romanesca (suonata per violino)»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Provvida ristampa per iniziativa di Giuseppe Vecchi è Carlo Pepoli, *Del dramma musicale e Di taluni canti dei popoli*, AMIS, Bologna, 1977.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>28</sup> Sarà stata l'antica melodia ancora in auge da Barocco? Melodia popolare di origine spagnola che tra '500 e '600 fu usata come basso per variazioni, la romanesca era affine al passamezzo antico e alla follia, aveva funzione simile alla ciaccona e alla passacaglia, derivava da un tipo di poesia spagnola detto *romance* cui fu dapprima applicata per canto accompagnato

A proposito infine di canti popolari, limitrofi o estranei alla tradizione colta cui nonostante la popolarità appartiene di norma il teatro d'opera, almeno un cenno merita l'eterna questione di *Fratelli d'Italia*, il *Canto degli italiani* o *Inno di Mameli* scritto da Goffredo Mameli, intonato da Michele Novaro nel 1847<sup>29</sup>, subito così fortunato da passare per inno nazionale anche<sup>30</sup> se mai ufficialmente così riconosciuto (ufficiosamente dal 1947), bello ed elementare come dev'essere un vero e sincero inno nazional-popolare. Se non bello nella *communis opinio* musicologica, bello diventa quando Verdi lo acchiappa e inserisce nell'*Inno delle nazioni* scritto dal giovane Boito ed eseguito a Londra nel 1862. Verdi? Verdi intonò anch'egli un inno di Mameli, un *Grido di guerra* clamante «Suona la tromba: ondeggiando» e reclamante «Italia / una dall'Alpi al mar»: Giuseppe Mazzini lo commissionò dall'esilio, Giuseppe Verdi lo compose a cappella e lo spedì a Parigi, ma nessuna giuseppina fortuna lo assistette né prima né poi. Forse fu travolto dall'ingente quantità di canti risorgimentali sbocciati fra il '47 e il '49 e poi vietati dai reduci regimi. Ricordi ne pubblicò una sessantina, che il tenace Lombardo-Veneto fece buttare in buona parte; altri se ne composero, fino all'epopea dei Mille, e in sostanza a sopravvivere scritta fu solo una trentina. A sopravvivere cantato, come repertorio vivo e come tale manomesso con ogni libertà, è *O Venezia che sei la più bella*, canto anonimo, risalente al solito biennio 1848-49 e a tutt'oggi diletto da Giovanna Daffini e Giovanna Marini.

#### 6. Duca e bersagliere

Nel 1863 gli editori Giudici e Strada pubblicarono a Torino *Emanuele Filiberto, ovvero una Notte di festa*, melodramma tragico in tre atti di Temistocle Solera musicato da Luigi Angelo Villanis (1821-1865), avvocato e musicista torinese attivo in teatro fin dal 1849 e figura significativa anche come uno dei responsabili della fondazione del Liceo musicale cittadino<sup>31</sup>. Rappresentata a Venezia il 22 febbraio<sup>32</sup> del 1959 (poco ma sempre prima dello scoppio della seconda guerra d'indipendenza) come semplice *Notte di festa*, l'opera s'ambienta nel 1550 circa dopo la vittoria di S. Quintino, dove il duca Emanuele Filiberto di Savoia (1528-1580), fattivo alleato di Carlo V d'Asburgo imperatore, ha sconfitto i francesi di Francesco I di Valois. Non a Torino ma ancora nella Savoia, certo a Chambéry, il giovane duca torna onusto di gloria, rifiuta la proposta di sposare una figlia del pacificato re di Francia e apprende che l'amata Bianca di S. Remy, per volere paterno, sta per sposare il fido conte di Monmelliano; seguono rampogne, equivoci, ire, duelli (dove perde la vita quella spia bugiarda che è Giordano) e chiarimenti, onde nel terzetto finale il rabbonito Monmelliano muore del suo veleno («Io dubitai d'un angelo»), Bianca continua a gemere e pregare («Deh! Non lasciar la misera»), Emanuele canta la strofe esastica che segue:

---

dal liuto (secondo altra ipotesi invece da usi romaneschi, della città di Roma); e nella sua formulazione colta si presentava come uno schema armonico, isometrico ed essenziale prima, più libero e interpunto da note di passaggio poi. Proprio così figura in "Ohimè, dov'è il mio ben" di C. Monteverdi (VII libro di madrigali). N. Trabaci, A. Maione, G. Frescobaldi, B. Marini, F. Vitali, S. Landi, S. Rossi e G. Caccini sono altri nomi di tastieristi, violinisti e vocalisti che vi hanno fatto felice ricorso.

<sup>29</sup> Può incuriosire il fatto che molto più tardi lo stesso testo di Mameli sia stato intonato da Pasquale Costa.

<sup>30</sup> Trattano il tema, soffermandosi proprio sull'inno (per analizzarlo, finalmente) Aldo Nicastro e Pier Giuseppe Arcangeli, *Rataplan! Musiche e canti nel Risorgimento*, Terni, Istituto superiore di studi musicali «G. Briccialdi», 2011. Singolare e recentissimo contributo è ... *la vera storia del "Va pensiero"*, cantata di Azio Corghi su testo di Vittorio Sermoni, «con echi di parlate dialettali italiane» per voce recitante, coro di voci bianche, coro da camera, coro popolare e pianoforte, eseguita su commissione della Regia Accademia Filarmonica di Bologna nella chiesa di S. Cristina della Fondazza il 26 ottobre 2011 e intanto pubblicata da Ricordi.

<sup>31</sup> Cfr. Andrea Sessa, *Il melodramma italiano cit.*, p. 489.

<sup>32</sup> Il 16 febbraio secondo la vulgata, mentre il 22 è segnalato dal libretto stesso.

Perché non caddi esanime  
ne' miei prim'anni in guerra!  
Ah!... che mi val risplendere  
in fra i potenti in terra!...  
Il serto a chi ritornami  
l'amico del mio cor!

Accanto ai palesi calchi poetici della vecchia *Giovanna d'Arco* dello stesso Solera, un modello altro e più vicino è quello del *Ballo in maschera* di Somma e Verdi (1859)<sup>33</sup>, per via della presenza di una corte molto festaiola, di un triangolo con i due uomini già amici, dello stesso spunto prefinale onde il principe soffoca l'amore e allontana amata e rivale («Colla sposa tu n'andrai / qual legato al franco re; / io le nozze accetto, omai»). Più di questo importa però la figura stessa del duca di Savoia, la famosa "Testa di ferro" così benefica al ducato e al suo futuro, che entrando in scena cita l'Italia ma come gli garba, fra il cantabile «Italia, un raggio di paradiso / delle tue donne piove sul viso» e la cabaletta «Solo riserba amor / la gemma del mio crin / al più leggiadro fior / dell'italo giardin» (la gemma sarà la corona); che si comporta sempre con tanta passione quanta ragionevolezza; che risulta sempre molto amato dalla plebe («Sol la mia spada, e il popolo / crescer mi ponno onor» canta nel tempo di mezzo della cavatina), che alla fin fine è ormai certissimo, col suo stato, di essere uno dei «potenti in terra». A proposito di popolo, un'opera tradizionale che termina il primo atto con un duetto, il secondo con un concertato, il terzo con un terzetto, è la stessa che comincia il secondo atto con una scenetta iperpopolare, una boschereccia dove due cantori e poi tutto il coro cantano tre strofe delle quali la prima invoca «O valli, o monti / della Savoja!...», la seconda descrive il montanaro e le sue semplici consuetudini, la terza precisa così:

Ma se di guerra  
grido si effonde  
ei le sue terre  
giura salvar.

Al muro appende  
le sue ghironde,  
il ferro prende,  
corre a pugnar.

La ghironda, strumento popolare presente anche nella citata *Linda di Chamounix* del 1842 che Donizetti ambientò tra la Savoia e Parigi, s'appende volgarmente al muro, ma l'«arpa d'or dei fatidici vati» del *Nabucco* di Verdi (ancora 1842) pendeva nobile e silente dal poeticissimo salice: stessi poeta e poesia, situazione diversa ma non poi tanto, ubicazione italiana, gravidanza risorgimentale notevole, e tuttavia incidenza pressoché nulla. Scritto per un'opera da rappresentare e poi pubblicato anche a sé a Unità avvenuta, infatti, il buon libretto vale come piccolo episodio di una volonterosa celebrazione sabauda mediante la musica e l'opera, ma giammai come l'avvio di una sorta di un'epopea monarchica specifica, s'intende d'ambito musicale e anzi operistico, sulla falsariga di quelle a loro tempo svolte attorno ai Tudor, agli Stuart, agli Asburgo, ai Borboni di Francia. Non molto più che una

---

<sup>33</sup> Da pettegolezzo operistico la datazione: *Una notte di festa* nasce alla Fenice di Venezia il 16 febbraio del 1859, *Un ballo in maschera* all'Apollo di Roma esattamente il giorno dopo. Se è nota, e anche qui citata, la genesi lunga del capolavoro verdiano, l'occhio lungo di Solera sembra proprio truffaldino.

curiosità, infine, è *Il conte Verde* di D'Ormeville e Libani che tratta una vicenda medievale imperniata su Amedeo VI di Savoia<sup>34</sup>).

A parte di Savoia, lo stesso s'ha da ammettere circa un'eventuale e diretta epopea musicale del Risorgimento italiano in genere, magari parallela all'epopea letteraria e nazional-popolare di De Amicis e compagni. Pochissimo risulta, a cominciare dal *Bersagliere di Palestro* di Pietro Vinci, melodramma di Cesare Gasperini musicato «per le alunne del Circolo degli Operai» a Catania nel 1875 e ivi stampato dalla tipografia di Rosario Bonsignore. Nel breve lavoro, cantato tutto da voci femminili, agiscono il Bersagliere, Elvira, Matilde, Emilia, Brigida e un coro; e la vicenda è proprio storica, perché l'anonimo bersagliere venuto in visita ai suoi prima di andare a combattere rischia grosso, allorché rientra al campo in ritardo; ma siccome poi contribuisce eroicamente alla vittoria, il finale sarà lietissimo. Ecco il coretto finale:

Viva! viva! I valorosi  
di Palestro vincitor,  
viva i forti, i generosi  
ch'alla patria han dato onor.  
Viva i prodi vincitor.

Viva Italia unita e forte!  
Più non teme lo stranier!  
Rotte alfin le sue ritorte  
torna libera a goder.  
Viva i prodi bersaglier.

A Palestro, il 30-31 maggio del 1859, durante la seconda guerra d'indipendenza, le truppe franco-piemontesi vinsero il VII corpo d'armata austriaco.

### 7. *La patria degli eroi?*

Rossini aveva 67 anni, nel 1859, da quattro anni se ne stava in Francia tra Parigi e Passy, e anche grazie a un'aria diversa aveva recuperato la salute. «Non fui gambaro», disse una volta che si sentì punto sul vivo a proposito della sua drammaturgia, e chi si era annunciato con la farsesca *Cambiale di matrimonio* per congedarsi 18 anni dopo con l'epico *Guillaume Tell* aveva ben ragione di dirlo. Forse s'era anche dimenticato del suo vecchio *Maometto II*, il cui libretto, scritto da Cesare della Valle duca di Ventignano (che l'aveva tratto da una tragedia propria), terminava con la rapida ma inequivocabile apostrofe della suicida Anna Erisso alla volta, o meglio in faccia all'amato protagonista e invasore:

E tu che Italia... conquistar... presumi...  
impara or tu... da un'itala donzella  
che ancora degli eroi la patria è quella.

Era il 3 dicembre 1820, al S. Carlo, e a Napoli che sentiva cantare Anna e Maometto vigea da qualche mese una costituzione che Ferdinando I di Borbone aveva concesso in seguito alla rivolta carbonara di Guglielmo Pepe. L'avrebbe cancellata poche settimane

---

<sup>34</sup> Dramma lirico in quattro atti ambientato a Chambéry e in un castello presso Moncalieri verso la metà del Trecento, *Il conte Verde* di Carlo D'Ormeville e Giuseppe Libani (Roma, Apollo, 1873) mette in scena una invero squilibrata rivalità femminile fra la disperata Gilberta (soprano), giovane nobildonna che dall'alto del maniero vede il duca Amedeo (tenore) tutto vestito in verde innamorandosene, e l'amata Laura (mezzosoprano), in una cornice civile appena accennata dove la primadonna è sorella del capitano di ventura David e con lui partecipa della congiura contro il duca.

dopo, diversamente apostrofando i signori d'Austria vecchi tiranni. Male, ma il libretto rimane e sentenza.

Nel 1820 il Risorgimento era solo agli inizi, come ricorda chiaramente la tematica di questo congresso che, circoscrivendosi dal Venti al Settanta circa, non può neanche lambire il 1916. Ma quell'anno, fra la quinta e la sesta battaglia sull'Isonzo combattuta dall'esercito italiano contro quello austriaco durante la Grande Guerra (per l'Italia iniziata da un anno circa), il «Carlo Felice» di Genova mise in scena il *Goffredo Mameli o Alba italica* di Gualtiero Belvederi e Ruggero Leoncavallo. Il 27 aprile, per l'esattezza, un pubblico abituato a barbieri, zingare e pagliacci vide morire un tenore fasciato di bianco, rosso e verde, profeta di un'Italia finalmente libera sopra un palcoscenico ben poco romantico che rappresentava un'infermeria improvvisata. A Roma nel 1849, come secondo di due episodi nel corso dei quali eran caduti anche i due Dandolo (tenore e baritono) e Manara (basso), come mezzosoprano e soprano cantavano la patriota Cristina Trivulzio, principessa di Belgioioso, e il soprano Delia Terzaghi, figlia del patriota Carlo (baritono) ed effettivamente fidanzata al povero Goffredo: cronaca, questa, e storia quella, qui a servizio della musica ma forse meglio, sempre, a reciproco servizio di un'arte e una disciplina.

Troppo tardo, questo 1916. E il rapporto fra melodramma e Risorgimento è un discorso così interdisciplinare che meriterebbe anche altri versanti di ricerca<sup>35</sup>, relativi per esempio ai diversi accadimenti biografici dei musicisti, librettisti, interpreti e l'eventuale loro sensibilità e attività patriottica<sup>36</sup> o ai tanti contributi della musica nella forma della cantata da camera o dell'inno *en plein air*<sup>37</sup>. Non molti furono gli interpreti affetti da amor patrio, ché volenti o nolenti le esigenze della carriera li stringevano spesso al potere. Fra questi si annoverano però la primadonna Maria Malibran, il soprano Giulia Grisi, il tenore Giovanni Matteo de Candia detto Mario. Mentre il conte Andrea Maffei, dotto librettista dei *Masnadieri* di Verdi, fu tranquillo austriacante e quindi separato consorte dell'italianissima Clara Maffei, Temistocle Solera, immortalato come poeta di *Nabucco* e dei *Lombardi alla prima crociata*, fu in successione patriota, questore, avventuriero, forse spia. Patriota e coerente, invece, fu Beniamino Rossi, leccese del 1828 (l'anno della scomparsa non è noto)

---

<sup>35</sup> Se c'è una trattazione non stilistica, si direbbe “neutra”, del teatro d'opera, questa è senz'altro John Rosselli, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1992, la cui seconda parte perviene all'Italia unita e titola i paragrafi *Rivoluzione e unità, Una nazione musicale?, Italia in Europa, Opera. espansione e disintegrazione*.

<sup>36</sup> Non ha a che fare con la musica, ma con cronaca e la vita quotidiana dell'epoca un volume che racconta quell'esperienza con le parole di tanti “anonimi”: è Massimo Baioni (a cura di), *Patria mia. Scritture private nell'Italia unita*, Bologna, il Mulino, 2011.

<sup>37</sup> Alcuni esempi: *Il genio d'Italia* di Giovanni Bajetti (1843), *Il canto guerriero delle donne italiane* di Luigi Gibelli (1848), *Garibaldi a Palermo* di Carlo Angeloni (1860), *Inno per l'annessione delle Marche* di Giuseppe Zonghi (1860?), *Marcia funebre per la morte di Cavour* di Luigi Luzzi (1861), *Il genio di Roma* di Alessandro Orsini (1870), *Una lacrima sulla tomba dei valorosi caduti sulla breccia di Porta Pia* di Giuseppe A. Mililotti (1871), *Inno all'Industria* di Edoardo Perelli (eseguito a Milano nel 1871; anniversario del 20 settembre 1870 a Roma), *Per l'inaugurazione del monumento a Cavour* di Alessandro Orsini (1873), *Inno per il ritorno in Torino di Amedeo di Savoia* di Luigi Camillo Rossi (1873), *Inno ai caduti nelle battaglie dell'Indipendenza italiana* di Cosimo Burali Forti (1876), *Pregghiera d'Italia sulla tomba di Vittorio Emanuele II* di Quinto Fradeani (1879), *Cuore e patria* di Albino Gorno (1879), *Inno a Ciro Menotti* di Pollione Ronzi (1880), *Epicedio in nome di Garibaldi* di Napoleone Cesi (1881), *Per la morte di Nino Bixio e Per la morte di Garibaldi* di Luigi Canepa (1882), *In morte di Garibaldi* di Luigi Camerana (1884), *Pro Patria* di Giuseppe Calzolari (1888); *La corona d'Italia* di Sebastiano Vitaliti (1892), *La patria italiana* di Virgilio Galleani (1894), *Roma intangibile* di Luigi Ricci Stolz (1895, per il 25° anniversario della breccia), *Il quadrato di Villafranca* di Gaetano Marchiori (1895), *Inno popolare* di Oreste Riva (20 settembre 1897), *Cantata patriottica* di Vito Fedeli (s. a.), *Italia redenta* di Cesare Rossi (1917), *Inno alla libertà* di Edouardos Lambelet (s. a.; pezzo destinato a diventare l'inno nazionale della Grecia); *La notte di Quarto* di Vittorio Norsa (1911), *Inno a Cesare Battisti* di Gustavo Scaramelli (1916). E non si contano i compianti su Garibaldi né le messe funebri per Vittorio Emanuele II (anche dopo i singoli eventi).

che subì la confisca e la distruzione degli scritti, patì il carcere, compose un inno a Garibaldi e altre musiche patriottiche ma sul terreno del melodramma rimase affezionato al generico filone storico. Basta con questi semplici spunti; per chiudere, ancora un regesto, una manciata di opere e operisti pur sempre significativi di una temperie postunitari ma indubabilmente pochi di numero e modesti di valore:

*Lo sbarco di Garibaldi a Marsala e la presa di Palermo*, Romualdo Marenco, Genova, Doria, 1862 (ballo);  
*Umberto di Savoia*, Luigi Livieri, Cittadella, Sociale, 1869;  
*Le cinque giornate*, Luigi Vicini, Milano, Carcano, 1873 (lavoro definito “apoteosi melodrammatica”);  
*Le nozze sospirate o un Episodio della guerra del 1866*, Oreste Carlini, Firenze, Alfieri, 1888 (lavoro di genere comico);  
*La breccia di Porta Pia*, Albino Agrara, Padova, Garibaldi, 1895;  
*Il carbonaro*, Vincenzo Ferroni, Milano, Lirico, 1900;  
*Mentana*, Luciano Macioci, Roma, Manzoni, 1903;  
*Santa Poesia*, Domenico Cortopassi, La Spezia, Politeama Duca di Genova, 1909 [testo di Augusto Novelli e Giovacchino Forzano relativo a un episodio occorso durante le Cinque Giornate di Milano];  
*Bianco-rosso-verde*, Angelo Balladori, Caserta, Esedra, 1916 (operetta);  
*Oberdan*, Alfredo Soffredini, opera composta nel 1916 e non rappresentata.

È pochissimo, in effetti, senza offender nessuno anche di luogo e d’occasione. D’altro può incuriosire *Garibaldi or the Rival Patriots*, piccola opera che certo Frederic Hymen (musicista nato in Giamaica nel 1852, trasferito in Inghilterra nel 1858 e morto a Londra nel 1935 col titolo di *sir*) scrisse ad appena otto anni. Può interessare il fatto che Amintore Galli (1845-1919), figura destinata a bella carriera didattica e storiografica, a 25 anni avesse composto le opere *Roma* e *Risorgimento*: ma la prima, che festeggiava l’acquisizione dell’Urbe, fu vietata dalla polizia milanese (dunque regia), e nemmeno la seconda, dal titolo inequivocabile, trovò mai la via del palcoscenico (certo anche per volontà di un autore poi assai potente oltre che intelligente). E certo più innocuo il *Risorgimento* di Vincenzo Ferroni (1858-1934), che appartiene al genere del poema sinfonico (1909) e quindi non abbisogna di testo veruno. A proposito di testo, infine, chissà che rapporto si desse fra la citata *Breccia di Porta Pia* di Agrara e una strana *Breccia di Porta Tosa* dello stesso autore data al Teatro Fossati di Milano due anni prima, nel 1893: molto, molto probabilmente soltanto «le barricate del 1848 al posto dell’assalto dei bersaglieri»<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Andrea Sessa, *Op. cit.*, p. 6.