

MUSICA E RISORGIMENTO

MARIO DAL BELLO

PREMESSA

Nell'ultimo film sul Risorgimento, *Noi credevamo* di Mario Martone, antiretorico e originale, le musiche di Rossini, Bellini e Verdi assumono una parte così notevole da commentare gli episodi o introdurli come fossero un altro protagonista del film. Non si tratta dei celebri cori, ma di brani orchestrali, patetici per lo più¹.

L'importanza che Martone ha dato alla musica è la costatazione di una verità. Nel processo storico che chiamiamo Risorgimento essa ha avuto una parte fondamentale.

Non solo la musica di stampo "patriottico" come inni o canzoni popolari², ma quella del teatro in musica che nell'Ottocento viene chiamato "opera lirica".

Essa è stata la forma d'arte più popolare, più frequentata dalla borghesia e dalla società intellettuale ma anche dalle classi meno elevate, arrivando fino al popolo attraverso le forme divulgative più varie.

Certo, la figura di Verdi risalta in modo speciale non solo per l'arco della carriera operistica, dal 1839 al 1893, ma per il fatto che egli attraversa tutto il processo unitario, dai moti degli anni Trenta

¹ Le musiche scelte da Martone, dirette da Roberto Abbado con l'Orchestra Nazionale della Rai di Torino, sono brani tratti da: *Don Carlo*, *Attila*, *I vespri siciliani*, *Macbeth* di Verdi; da *Il Pirata* di Bellini e da *Guglielmo Tell* di Rossini.

² Fra i canti popolari, si ricorda il celebre «Addio mia bella addio/ l'armata se ne va./ Se non partissi anch'io/ sarebbe una viltà» (autore ignoto), oltre a *Fratelli d'Italia*, di Mameli - Novaro, divenuto poi inno nazionale.

ai primi anni del Regno italico. Con un percorso politico personale comune a molti italiani, convertiti da una iniziale adesione ai sentimenti repubblicani – e mazziniani – a quelli più rassicuranti della monarchia sabauda.

Ma è la musica verdiana ad essere stata interpretata come voce del bisogno irredentistico del “popolo italiano”, di cui rimane l’eco nel tentativo attuale, da parte di alcuni, di fare di *Va’ pensiero* l’inno nazionale, dimenticando tuttavia che dal suo autore mai è stato concepito con questa funzione, come si vedrà.

Resta il fatto che Verdi, e la musica operistica in genere, sono stati realmente espressione del sentimento unitario dell’epoca, e non solo in Italia, dato che l’idea della libertà e dell’identità nazionale è uno dei grandi ideali del secolo diciannovesimo in tutta l’Europa.

Questo breve saggio vuole riconoscere appunto all’opera lirica la sua funzione insostituibile ad esprimere questo anelito nel nostro Paese dandogli, sotto questo aspetto, unità.

IL MELODRAMMA PRIMA DELL’OTTOCENTO

L’opera, ovvero il “melodramma” – è noto –, nasce a Firenze a fine ‘500 come riscoperta e riproposta delle tragedie classiche ³. È un fenomeno aristocratico: la prima vera “opera”, l’*Orfeo* di Claudio Monteverdi viene data a Mantova nel 1607 alla corte sofisticata dei Gonzaga ⁴. L’ideale era quello del “recitar cantando”, come si presupponeva accadesse nel teatro antico.

Nato come fenomeno intellettuale e nobile, il melodramma si diffonde nell’età barocca nell’Europa, avendo come centri Venezia, Roma e, dal Settecento fino al primo Ottocento, Napoli. Aristocratici laici ed ecclesiastici frequentavano e proponevano “melodrammi” il cui contenuto era di argomento classico (l’*Eneide* di Virgilio e il Tasso erano gli autori più riproposti).

La forza della musica – arricchita via via del predominio del canto sull’orchestra, con fenomeni di divismo dei cantanti pari a

³ Cf. M. Mila, *Breve storia della musica*, Bianchi-Giovini, Milano 1952, pp. 91ss.

⁴ Cf. G. Montecchi, *Una storia della musica*, BUR, Milano 1998, pp. 157ss.

quello di alcune rockstar contemporanee⁵ – è bilanciata dalla qualità letteraria dei libretti. Nel '700, poeti come Metastasio, di formazione classica, impongono di fatto l'uso della lingua italiana nei testi, a livello europeo. Se si pensa che la trilogia di Mozart - Da Ponte *Le nozze di Figaro* - *Don Giovanni* - *Così fan tutte* (1786, 1787, 1790) è in lingua italiana e viene rappresentata a Praga e a Vienna⁶, si avrà un esempio – il più celebre, ma uno dei tanti – di come il linguaggio nostrano dominasse il teatro musicale del secolo.

Inoltre si assiste ad una trasmigrazione dei musicisti italiani attraverso tutta l'Europa con le loro compagnie, portando l'opera italiana da Pietroburgo a Lipsia a Dresda, da Londra a Vienna a Parigi a Madrid⁷. L'imperatore d'Austria Leopoldo II, nel 1792, dopo aver sentito *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa – grande esponente della fantasiosa “scuola napoletana” – se lo fa bissare la sera stessa della prima rappresentazione. In Francia l'intermezzo comico *La serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi (1733) diventa modello del nuovo tipo di “opera buffa”, cioè la realizzazione musicale della commedia, colta nei risvolti più o meno comici.

In effetti, la musica europea nel Settecento – anche quella strumentale, di autori come Vivaldi, Tartini, Boccherini e Scarlatti – parla italiano.

Si può dire che è la musica a fare una prima unità dell'Italia⁸. Pur con le inflessioni caratteristiche di Napoli o di Roma, di Venezia o di Milano o di Bologna, di fatto la musica nei suoi più diversi aspetti riesce già a unificare in certo modo la penisola. Del resto, nel Settecento, epoca del *Gran Tour* degli europei in Italia – fenomeno di formazione culturale di enorme importanza che vede coinvolti

⁵ Cf. *ibid.*, pp. 229ss.

⁶ Cf. G. Marchesi, *L'opera lirica*, Ricordi-Giunti, Milano 1986, pp. 254ss.

⁷ Diversi musicisti italiani morirono all'estero, come Boccherini a Madrid o Vivaldi a Vienna, per citarne alcuni.

⁸ L'italiano è nel '700 una lingua forgiata dai letterati, sulla scorta dei grandi autori del passato, per cui può diventare una “lingua franca” a livello europeo (i sovrani d'Inghilterra si piccavano di parlarlo bene almeno fino all'800). Nelle regioni d'Italia si usavano prevalentemente i dialetti locali, le cui inflessioni poi passavano anche alla musica e al canto (ad es. arabeggiante nel Suditalia, corale nel Norditalia...).

personaggi come Goethe o Mozart – quest’ultima è vista come una entità unica, pur con le differenze fra le capitali e i luoghi.

L’Italia è quindi unificata dalla musica, anche se non dalla politica e dall’economia. Questo è un fattore di primaria importanza, perché dice un fatto reale, una coscienza di una unità per lo meno artistica in quella terra che più tardi Metternich avrebbe definito come una “espressione geografica”⁹. Questa coscienza tuttavia non appartiene che alle classi più elevate ed intellettuali. Ma resta l’evidenza di una tradizione letteraria, che ha poi riflesso nella musica, che parla di Italia in senso unitario già a partire da Dante, Petrarca, Machiavelli e Guicciardini, fino poi all’Alfieri.

E il pubblico? Naturalmente sono le classi nobili e colte i frequentatori del teatro musicale “serio”, come anche talora di quello comico. Il popolo, nelle più varie accezioni, vi assiste o accompagnando la nobiltà come gente di servizio oppure occupando i posti riservati, specie a fine secolo, ai “cittadini”¹⁰.

In questo modo il melodramma diventa lo spettacolo più diffuso, dato anche che la vita di società trova il suo sfogo sempre più nell’ambiente del teatro musicale.

L’OTTOCENTO: “ANDIAMO ALL’OPERA”!

È indubbio che la Rivoluzione francese abbia avuto delle conseguenze fondamentali anche per il teatro musicale. L’uso degli strumenti a fiato nelle marce militari si trasmette nell’orchestrazione delle partiture, l’amore per i ritmi scanditi e i colori forti pure, insieme all’idea di libertà che sotto il dominio napoleonico viene diffusa in tutta l’Europa, fatta propria dal melodramma di estrazione classica¹¹ prediletto nell’era napoleonica, cioè i

⁹ La definizione di Metternich non era di sprezzo, ma delineava l’effettiva situazione a livello politico di una terra di conquista già da secoli priva di una unità che la qualificasse come nazione dal punto di vista politico. Non certo da quello culturale e musicale. Metternich poi era un grande appassionato di opere e protettore di Rossini.

¹⁰ Cf. J. Rosselli, *Sull’ali dorate, il mondo musicale italiano dell’Ottocento*, il Mulino, Bologna 1992.

¹¹ Napoleone preferiva le opere “serie”, classicheggianti del toscano Cherubini, anche lui trasferito in Francia.

primi quindici anni del secolo. Assistiamo ad “opere liriche” – il melodramma ormai diventa espressione dei sentimenti, quindi liricità – su personaggi come Medea e Fedra, o *La vestale*. Lavori solenni che nella consueta ripartizione in “arie” (per lo sfogo delle emozioni), e “recitativi” (per dare dinamismo alla narrazione) fanno passare agli spettatori coinvolgenti idee di amor patrio, di sacrificio per degli ideali. Tanto più che il coro – con esplosioni belliche o patetiche – diventa un personaggio importante nel corso dello svolgimento drammatico, come voce unitaria di espressione sentimentale.

Da qui ad assumere una valenza politica come messaggio criticamente rivoluzionario il passo si fa breve.

Nello stesso tempo, lo spirito leggero delle “farse” o delle “opere comiche” tenta di esorcizzare il dramma di una Europa prima insanguinata dalle guerre e poi “risistemata” dal Congresso di Vienna nell’*Ancien régime*, e di irridere le piccolezze umane con lo spirito arguto della commedia. Il successo originario della musica rossiniana, un fenomeno internazionale negli anni Venti del secolo, così “sensuale” e disincarnata (all’apparenza), esprime lo stato d’animo di una società in bilico tra passato e futuro, sostanzialmente timorosa. Non per nulla Rossini è il musicista favorito dell’*Ancien régime* ¹².

In Italia, Roma, Venezia e soprattutto Napoli – che verso la metà del secolo verrà superata da Milano – sono ancora i punti nevralgici dell’opera, forti di una tradizione creativa ed organizzativa notevole, nonché – a Napoli, ad esempio – della esplicita protezione reale, la quale esige la contropartita: la censura governativa si fa più presente e i compositori devono adeguarsi ad essa, oltre al mercato internazionale che esige prodotti nuovi e in fretta, a soddisfare i gusti del pubblico in fatto di melodia e di cantanti. La vita dei compositori – Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, Spontini e Mercadante – è un furioso andirivieni per tutta Italia per tener testa ai contratti che impresari talentuosi ma di pochi scrupoli ¹³ impongono.

¹² Rossini fu contestato a Bologna per la sua amicizia – di puro mercato, in verità – con i governanti conservatori, tanto da fuggire a Firenze.

¹³ Gli impresari più famosi furono Barbaja a Napoli e Merelli a Milano. Non

Del resto, a teatro ormai si vive. Si gioca d'azzardo, si parla (sottovoce) di politica e di economia, si vivono storie amorose, si fa vita di società e affari... si ascolta la musica, fermandosi alle arie più belle e nuove e lodando i cantanti e i ballerini migliori. Dal punto di vista dell'esecuzione musicale, si afferma la figura del direttore d'orchestra e le interpretazioni sono "create" dai cantanti più o meno celebri, che non hanno scrupoli filologici come oggi: l'opera è un fenomeno vivo, a cui si assiste talora con un tifo da stadio.

Il teatro d'opera è il punto sociale d'incontro. Ogni opera che ha successo viene diffusa immediatamente nelle riduzioni per vari strumenti, per banda o per gli organetti, diventando un fatto di massa.

Di qui l'importanza della musica e dei suoi contenuti. L'ondata libertaria e il sentimento "nazionale", risvegliato nonostante tutto da Napoleone, sono accesi dal fenomeno "romantico". Questa sensibilità porta al culto di grandi ideali di affermazione di se stessi e della propria "identità" nazionale, è un fuoco che divampa per l'Europa e invade il teatro musicale, oltre ad accendere le diverse organizzazioni più o meno clandestine che lavorano per dare unità politica al proprio Paese, in Polonia come in Grecia o in Italia o nel Sudamerica. I lavori di Byron, di Schiller, di Hugo, i romanzi di Walter Scott vengono "volgarizzati" dalle riduzioni dei librettisti per i compositori d'opera, in particolare dagli anni Trenta del secolo: il loro contenuto passionale, i loro "furori", arroventano la spinta anche alla "rivoluzione".

I brani musicali diventano pretesto per rivendicazioni o aspirazioni "politiche" anche all'insaputa dei loro autori, esprimono un clima particolare, un fermento di intellettuali e nobili d'avanguardia per un mutamento sociale.

Quando l'insospettabile Rossini ancora nel 1813 fa cantare alla Isabella dell'opera comica *L'Italiana in Algeri* l'aria «Pensa alla patria / e intrepido il tuo dover adempi», la fa seguire in orchestra dall'eco della Marsigliese...

Quando i fratelli Bandiera vengono fucilati in Calabria, vanno alla morte cantando «Chi per la patria muor vissuto è assai», dalla *Donna Caritea* di Mercadante. Il coro «Guerra guerra» (1831)

essendoci "diritti d'autore" i musicisti dovevano sottostare spesso ai loro interessi.

dalla *Norma* di Bellini a Milano farà esplodere grida entusiaste, e il duetto dai *Puritani* «Suoni la tromba e intrepido/ io pugnerò da forte/ bello è affrontar la morte/ gridando libertà», dato a Parigi nel 1835, scritto dal librettista Pepoli – esule rivoluzionario di stanza in Francia come molti altri – è un vero messaggio politico ¹⁴.

Di personaggi e brani inneggianti allusivamente alla libertà e alla patria sono piene le opere del primo Ottocento, anche straniere. Si pensi al *Guglielmo Tell* francese di Rossini del 1829, che termina con un inno alla libertà, che le censure poi omettevano e mutavano, ad esempio in Italia.

Tuttavia, nessuno degli operisti italiani – Verdi è l'eccezione – partecipa attivamente o nascostamente al Risorgimento o comunque all'idea della libertà nazionale. Rossini anzi, amico di Metternich, è visto come un reazionario. I musicisti vivono per quello che ancora è considerato un “mestiere” e tendono alla fama, alla ricchezza e, dopo una carriera logorante, al riposo, come si evince dalle lettere di Rossini, Bellini, Donizetti e anche del giovane Verdi.

Ma l'idea di libertà nazionale, di unità patria è nell'aria da decenni e la musica d'opera rimane il principale veicolo di diffusione universale, la voce della società, e la musica unico sfogo concesso pubblicamente. Un esempio fra tanti: quando il conte Confalonieri viene condannato allo Spielberg, per protesta il pubblico lascia i palchi della Scala a Milano. Nessuna meraviglia che i governi fossero preoccupati dell'ordine pubblico come pure dei messaggi anti istituzionali lanciati dalle opere e che fra il pubblico, prima del 1870, si vedessero molte uniformi. Esse servivano anche, a onor del vero, almeno prima delle rivoluzioni del 1848, a tutelare l'ordine perché le risse fra le tifoserie rivali sulle primedonne degeneravano spesso e volentieri.

Tuttavia, la vigilanza sui testi delle opere era costante. Quando Verdi nel 1859 dette *Il ballo in maschera*, Napoli lo rifiutò a causa del regicidio in scena... Questo e altri fatti, che oggi ci possono sembrare ridicoli, si comprendono alla luce delle rivoluzioni che periodicamente infiammavano l'Europa e l'Italia. E che la musica

¹⁴ Donizetti e Bellini erano apolitici. Bellini scrisse solo scherzando all'amico Florimo la frase «Viva la libertà». L'unico suo interesse era che «l'opera facesse furore».

avesse il compito di darne voce lo dichiarava un pensatore come Mazzini in *La filosofia della musica* del 1836. Egli sognava la fine dell'era rossiniana, per lui priva di vigore, in favore di un autore più virile che sembrava identificarsi in Donizetti e poi in Verdi.

In conclusione, se si pensa che appena fatta l'unità italiana, nel 1871, furono censiti ben 940 teatri in 699 città della penisola, e tutti davano stagioni d'opera che duravano anche due mesi ciascuna, si ha un'idea della formidabile incidenza del messaggio ideale che si poteva diffondere attraverso la musica ¹⁵.

VERDI E IL RISORGIMENTO

Come mai Verdi diventa un'icona del binomio musica-Risorgimento? Lui, e non Rossini che muore nel 1868 e quindi assiste alle rivoluzioni europee e ai moti risorgimentali? Ancora nel 1961, nel primo centenario dell'unità italiana uno studioso come Massimo Mila esaltava Verdi come "il padre", l'eroe nazionale nel campo musicale, un "padre della patria", accanto a Cavour, Mazzini, Garibaldi e Vittorio Emanuele ¹⁶.

Il culto di Verdi come musicista "politico", artefice nel suo campo del Risorgimento – come Manzoni in quello letterario – veniva da lontano, ancor prima che ai funerali del musicista nel 1901 una folla enorme cantasse in coro *Va' pensiero*, sentito ormai come inno risorgimentale.

È ad unità d'Italia fatta, cioè dopo il 1860 che si inizia una campagna mediatica – ben diretta anche dal governo – che tende ad individuare nella musica verdiana gli accenti risorgimentali, l'espressione del "genio italico". In un Regno appena unificato, spenta l'enfasi rivoluzionaria, si ha bisogno di personaggi che incarnino simbolicamente gli eroi della "nazione". Verdi, che è anche deputato e senatore, sembra la persona adatta ed egli coscientemente accetta questo ruolo, e se ne fa banditore nei

¹⁵ Per la vita musicale italiana cf. sempre Rosselli, *Sull'ali dorate, il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, cit., e C. Duggan, *La forza del destino*, Laterza, Milano-Bari 2007.

¹⁶ Cf. M. Mila, *L'arte di Verdi*, Einaudi, Torino 1980.

decenni successivi quando esalta la musica italiana, esortando a ritornare alle fonti, che individua ad esempio in Palestrina ¹⁷.

Prima di quest'epoca, già si dava una interpretazione "risorgimentale" – è noto – a cori o duetti belliniani e rossiniani, perché l'irredentismo era nell'aria. Ciò accadeva anche per le opere verdiane.

Quando nel 1846 il Giusti scrive la poesia *Sant'Ambrogio* e cita «il coro del Verdi» dai *Lombardi*, la sua è la citazione di un letterato – della corrente liberale moderata – che fa propria una interpretazione del coro che non era all'epoca quella del musicista. È certo infatti che di esplicitamente "politico" in Verdi non c'è nulla almeno fino al 1847 ¹⁸. *Nabucco* e *Lombardi* sono peraltro opere dedicate a principesse austriache!

E se nel 1844 il coro dell'*Ernani* «Si ridesti il leon di Castiglia» fu esaltato dai veneziani che assistettero alla "prima" dell'opera, era perché ricordava la volontà di liberarsi dall'Austria ma non di formare l'Italia unita, bensì di far risorgere l'antica repubblica di san Marco. Un po' come nel 1846 nel primo entusiasmo per le cosiddette riforme liberali di Pio IX l'aria dell'*Ernani* «O sommo Carlo» veniva cambiata in «O sommo Pio», da parte dei patrioti, secondo la "strumentalizzazione" dei brani operistici allora in uso.

Ma all'epoca sull'idea di unità e indipendenza italiana le proposte erano quanto mai varie. Verdi stesso, inizialmente repubblicano, diventò mazziniano (e forse massone) nel 1847 quando a Londra conobbe Mazzini ¹⁹.

Certo ne fu influenzato, se è vero che compose nel 1848 l'inno *Suona la tromba* su versi di Goffredo Mameli che avrebbe dovuto esser cantato durante la campagna di Lombardia, «quando cominciava se non a entusiasinarsi a interessarsi degli eventi nazionali» ²⁰, ma che non ebbe fortuna.

Uomo cauto e dedito prevalentemente ai propri interessi, Verdi partecipò all'irredentismo, in questi anni, in modo variegato.

¹⁷ Cf. C. Casini, *Verdi*, Rusconi, Milano 1981, pp. 365-366.

¹⁸ Cf. *Verdi, l'uomo l'opera il mito. Catalogo della mostra*, Skira, Milano 2000.

¹⁹ Cf. G. Tintori, *Invito all'ascolto di Giuseppe Verdi*, Mursia, Milano 1983, p. 128.

²⁰ *Ibid.*

Nel 1848 a Milano si vivono le “Cinque giornate”, cui partecipano l'allievo Emanuele Muzio e il librettista amico Piave. Verdi vi fa una sosta il 5 aprile ma poi va a Parigi, come scrive a Piave, dopo alcune frasi entusiaste per la rivoluzione: «... Bisogna che torni in Francia per impegni e affari...»²¹. Insomma, l'entusiasmo patriottico verdiano è collaterale.

Scoppia la rivoluzione anche a Roma, dove nasce la “Repubblica romana” diretta da Mazzini, Saffi e Armellini. Verdi è a Parigi, viene coinvolto nella richiesta di un'opera “patriottica”, scritta dall'amico Cammarano. Sarà *La Battaglia di Legnano*, drammone storico dall'evidente allusione antiaustriaca e indipendentistica. Verdi scende a Roma per l'allestimento dell'opera scritta in fretta a Parigi e che, miracolo, non è troppo retorica.

Va in scena il 27 gennaio 1849, successo strepitoso, regolare ripetizione dell'ultimo atto, scene di fanatismo con un soldato che si getta dal palco in platea²². L'opera non è un capolavoro, andrà in scena, col titolo cambiato, per motivi di censura, in altre città italiane. Poi, dopo il 1861, l'oblio.

Gli anni successivi vedono Verdi dedicarsi alla sua arte: nascono capolavori come *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata* e, dal punto di vista personale, ricchezza e celebrità.

Naturale che uno statista lungimirante come Cavour, che lavora per unificare sotto i Savoia l'Italia, tenti di prendere dalla parte monarchica costituzionale Verdi, rimasto l'unico grande rappresentante italiano a livello europeo dell'opera lirica. La leggenda che vuole a Roma la prima apparizione della scritta «Viva V.E.R.D.I.»²³ non troppo criptica ha un suo fondamento nel fatto che Cavour riesce a incontrare Verdi che passa dalla fase repubblicana a quella monarchica, come molti patrioti propensi all'unità italiana, in qualsiasi modo. Nel 1859 per dare onorabilità alla sua posizione di uomo pubblico – diventa deputato nel 1861 e seguirà diligentemente tutte le direttive cavouriane, ritirandosi poi nel 1865 – si sposa con Giuseppina Strepponi, con cui convive da tempo.

²¹ *Ibid.*

²² Cf. Casini, *Verdi*, cit., p. 123.

²³ Acronimo di «Vittorio Emanuele Re D'Italia».

La morte di Cavour, Verdi, è il caso di dirlo, la vive come una tragedia personale, ed egli si lascia andare nella corrispondenza a considerazioni desolate sul futuro italiano.

Comunque ormai Verdi è una gloria nazionale ed egli lo sa. Il nuovo Regno ha bisogno di simboli, come si diceva: Verdi e Manzoni ne appaiono le icone. Di qui la sistematica interpretazione “retroattiva” risorgimentale dei brani delle varie opere: dal coro *Va' pensiero* a quello dei *Lombardi*, da “Patria oppressa” dal *Macbeth* all'*Attila* all'*Ernani*, dalle marce del *Trovatore* alla sinfonia dei *Vespri siciliani*. Musiche forti, veementi o supplicanti che dovrebbero ora far rivivere l'epopea risorgimentale nei nuovi “sudditi italiani” sotto casa Savoia, verso la quale Verdi, da uomo d'ordine e ricco latifondista, nutre un continuo rispetto, come farà lo stesso Carducci, passato dal repubblicanesimo alla monarchia e diventato “vate” dell'Italia postunitaria.

C'è un dato singolare in Verdi riguardo al suo rapporto con la politica. Vita e arte sembrano in qualche misura intrecciarsi in due opere, coscientemente, cioè *Don Carlos* e *Aida*, del 1867 e del 1871, date non casuali, essendo la prima data in Francia appena chiusa la terza guerra per l'indipendenza; e poi la questione romana, culminata nel 1870 con la “presa di Roma”.

Nelle due opere Verdi affronta – uno dei pochi artisti a farlo – un problema che allora agitava le persone, cioè il rapporto Stato e Chiesa. Seguace dell'idea cavouriana «libera Chiesa in libero Stato» è favorevole alla fine del potere temporale. Nel *Don Carlo*, nel IV atto, il colloquio burrascoso tra il re Filippo II e il *Grande Inquisitore* si chiude con la dura frase del re: «Dunque il trono dovrà sempre cedere all'altare», e non è difficile vedervi un'allusione alla protezione della Francia allo Stato pontificio.

In *Aida* l'anticlericalismo verdiano è ancora più spinto. I sacerdoti sono bollati come “empia razza”. Mentre la parola “patria” ricorre con continua frequenza, assecondando quel culto della nazione che Verdi propugna, in linea con la “nuova Italia”.

È allora naturale che alla sua musica, soprattutto quella prima del 1861, sia dato l'alone risorgimentale e che venga poi proposta come musica «della nazione e del genio italico». Anche se negli anni il musicista non è affatto tenero con i nuovi governanti ²⁴.

²⁴ Celebre l'episodio in cui Verdi, offeso, rimandò una onorificenza datagli

Viene da chiedersi come mai sia la musica di Verdi e non quella di altri compositori ad essere rivisitata e proposta come “musica risorgimentale”, secondo una retorica che durerà quasi fino ad oggi.

Il fatto è che questa musica possiede la capacità singolare di esprimere realmente l'unità di un popolo con una forza e una convinzione morale inaudita negli altri musicisti. Il fatto che le opere verdiane abbiano, dal 1844 in poi, cioè dall'*Ernani*, gradualmente dominato il repertorio operistico nazionale, diffondendosi anche oltre l'Europa, depone a favore della loro indiscussa capacità di dar voce ai sentimenti dell'uomo e di una nazione. Con un'aspirazione alla concordia e all'unità sorprendenti, se si pensa che nel *Simon Boccanegra*, ancor più “politico” del *Don Carlos*, riveduto negli anni Ottanta – in un momento di enorme difficoltà di gestione del nuovo Regno –, Verdi inserisce la frase molto esplicita: «E vo' gridando pace e vo' gridando amor!»²⁵.

Ancora una volta è il teatro d'opera a farsi voce del popolo, delle esigenze sociali, cioè è la musica a favorire, non più con proclami di guerra, ma di eguaglianza, l'unità degli italiani “da fare”, come scriveva Massimo D'Azeglio. Lo stesso *Requiem* del 1874 in onore del Manzoni, venerato dal laico Verdi come “un santo”, è un atto risorgimentale – oltre che artistico –, perché il musicista onora il poeta che – con lui – rappresentava l'arte dell'Italia indipendente.

Il mito dunque del Verdi risorgimentale, alimentato dopo il 1859 anche dal compositore, è un fatto reale. Pur se storicamente, la sua partecipazione è stata, bisogna pur dirlo, variegata.

CONCLUSIONE

Resta indubbio a questo punto il contributo gigantesco che il teatro musicale ha dato alla causa italiana, anche se le modalità sono state diverse nel tempo e nello spazio.

dal ministro Broglio, avendo costui scritto a Rossini che dopo di lui non c'era più stata musica in Italia.

²⁵ Il *Simon Boccanegra* corrisponde alla delusione verdiana per il nuovo governo e per gli scandali che ne venivano.

L'incidenza delle parole e della musica – verdiana ma non solo – è stata enorme. L'opera davvero è stata uno dei *media* più efficaci a livello popolare nel risveglio della coscienza nazionale e dei suoi sentimenti, per quanto potessero essere vari e anche contraddittori. Essa ha contribuito col tempo a diffondere l'ideale dell'unità. «Liberi non saremo se non siamo uniti», si cantava. Un patrimonio culturale e artistico che merita di essere riconosciuto e valorizzato. Anche perché se c'è un'invenzione tipicamente italiana – senza voler essere nazionalisti – essa è proprio il teatro in musica.

SUMMARY

The cultural and musical unity of Italy, even with the differences between 'schools', was achieved in the seventeenth century through opera, which was exported to the whole of Europe. In the eighteenth century operatic music was the vehicle of people's aspirations for national unity, and this can be seen, without exaggeration, in the work above all of Rossini and Bellini. Opera was, in effect, an instrument of mass communication. In Verdi the patriotic message, before and after unity, became explicit, indeed the musician was its conscious exponent. Together with Manzoni he became one of the 'heroes' of the new Italy, politically committed, unique among musicians of the period. Nonetheless, his myth should be seen in a more realistic historical perspective that recognizes the same growing awareness shared by many intellectuals and in the middle class of that century.