**L’opera e il movimento nazional-patriottico-Treccani**

È noto che alla vigilia dell’unificazione nazionale, nel 1859, sui muri di molte città italiane i passanti potevano leggere delle scritte a grandi caratteri che, attraverso il nome del maestro di Busseto, inneggiavano in realtà alla prospettiva di un nuovo regno sotto i Savoia.

I muri delle nostre case fanno l’ufficio dei giornali – scriveva da Modena nel gennaio del 1859 un corrispondente dell’«Opinione» di Torino – ed i nomi di Vittorio Emanuele, di Cavour, di La Marmora ecc. vi sono iscritti sopra. La gioventù specialmente ha ora di continuo in bocca il nome di Verdi, poiché questo fortunato nome, colle lettere che lo compongono, forma l’ardente voto di tutti quelli che vogliono Vittorio Emanuele re d’Italia (cit. in Sawall 2003, p. 125).

Il «Viva V.E.R.D.I!» era conosciuto come acrostico allusivo al nome di colui che si apprestava a divenire il primo re d’Italia già dall’anno precedente, quando se ne hanno testimonianze in Toscana e persino nella Milano austriaca. Sul medesimo giornale si legge che tali scritte iniziavano a impensierire parecchio la polizia che tutte le notti mandava «intorno una mano d’e’ suoi agenti per cancellarle». Ma il giorno dopo, continuava l’articolista, «le iscrizioni tornano a farsi a lettere più cubitali» (cit. ivi, p. 126).

Le scene operistiche si erano dunque caricate di tali e tante immagini e suoni patriottici nei decenni precedenti da divenire riconosciuto emblema del discorso risorgimentale? La costruzione dell’icona di Verdi come padre della patria e «vate» del Risorgimento italiano fu perseguita con indubbia efficacia comunicativa fin dalla prima biografia aneddotica nel 1881 e venne arricchita di varianti prima e durante il fascismo. Ciò ha sedimentato sul personaggio, e più in generale sull’opera lirica, una carica di mitografia dalla quale non è facile districarsi per rintracciare il peso effettivo della dimensione politica nel teatro musicale del periodo. In effetti non si può sostenere che Verdi o gli altri compositori le cui opere furono oggetto di letture risorgimentali (si pensi alla *Norma* di Bellini, oppure alla *Donna Caritea* di Mercadante) fossero dei patrioti militanti. E d’altronde, se Rossini dedicò a Carlo X il suo *Guglielmo Tell* (forse la più profondamente patriottica delle opere di primo Ottocento) e Verdi i *Lombardi alla prima crociata* a Maria Luigia d’Austria, non si può nemmeno pensare che quei testi portassero in sé una carica sovversiva così riconoscibile ed evidente. Si trattava nello stesso tempo di prodotti commerciali fatti per il pubblico e di opere prodotte all’interno di un sistema dove i teatri di corte svolgevano un ruolo importante. Ben difficilmente potevano proporre immagini sgradite ai governanti, cosa che d’altronde il controllo censorio avrebbe impedito, o a una parte del proprio pubblico.

Se a nessuno dei compositori citati può allora essere attribuita una precisa volontà di informare la propria produzione a obiettivi politici, è pur vero che nelle loro biografie non mancano le occasioni di vicinanza agli ambienti e ai temi risorgimentali. Ad esempio, Donizetti e Bellini frequentavano assiduamente a Parigi il salotto di Cristina di Belgioioso e il gruppo dei fuoriusciti italiani, all’interno del quale individuarono e assoldarono molti dei propri collaboratori: il mazziniano Agostino Ruffini ebbe il compito di rivedere per Donizetti il libretto del *Marino Faliero*; il fratello di questi, Giovanni, egualmente esule, compose il testo per il *Don Pasquale*. Da parte sua Bellini aveva chiesto a Carlo Pepoli, il conte bolognese fuggito a Parigi dopo i moti del 1830, di scrivere per lui il libretto de *I Puritani*. Al di là delle intenzioni dei compositori, tali testi nascevano dunque in un contesto imbevuto di temi nazional-patriottici e ne recavano le tracce.

Per quanto riguarda Verdi e le sue propensioni politiche, sappiamo della fascinazione giovanile per la tradizione repubblicana e anticlericale, che lo portò a chiamare i propri figli Virginia e Icilio, personaggi simbolo della tradizione giacobina italiana. Alle posizioni più radicali di gioventù egli aveva sostituito nella maturità un’incondizionata ammirazione per Cavour, che avrebbe eletto a sua stella politica. Sull’intenzionalità verdiana di partecipare e di incidere con la propria musica sulle lotte risorgimentali storici e musicologi ancora oggi si dividono tra chi tende a negare qualsiasi consistenza all’immagine risorgimentale del maestro e chi invece mette in luce i molti, anche se non sempre coerenti, fili che legano la sua produzione agli eventi politici del momento.

Se rimaniamo sul piano della biografia del compositore emergono in effetti segnali contrastanti. Nella sua corrispondenza trapela più volte una sorta di resistenza a occuparsi di politica, un campo del quale sa bene di non intendersi affatto: una consapevolezza che forse nasconde qualche timore nei confronti di un possibile eccesso di subordinazione della propria produzione agli imperativi politici del momento, che in taluni casi gli viene effettivamente sollecitata. Come ha scritto Giuliano Procacci, il suo fu piuttosto un impegno politico dal carattere intermittente e fortemente emotivo, che tendeva a dispiegarsi nei momenti di maggiore tensione e comunque mai a divenire una vera priorità nella sua produzione (Procacci 2003). Tra quei momenti ci fu senza dubbio il Quarantotto, quando il compositore mise in scena un’opera (*La* *Battaglia di Legnano*) tratta da una delle vicende storiche più notoriamente imbevuta di risonanze patriottiche che circolava in quel periodo, cioè la lotta dei comuni lombardi contro Federico Barbarossa, un precedente germano invasore. Negli stessi mesi egli musicò inoltre, su diretta sollecitazione di Mazzini, un testo di Mameli, l’inno patriottico *Suona la tromba*, che avrebbe dovuto essere cantato nelle pianure lombarde, fra la musica del cannone, come egli stesso scrisse nella lettera che lo accompagnava (Verdi 1913, p. 469).

Se si sposta l’attenzione dal piano biografico a quell’insieme di spazi, circuiti e attori sociali che componevano il mondo teatrale, ci si accorge allora che molti altri elementi contribuirono a caricare il melodramma di aspettative civili, favorendone l’uso politico. Già negli anni Trenta, in uno scritto dedicato alla *Filosofia della musica*, Mazzini aveva attirato l’attenzione sul fatto che l’opera poteva essere un mezzo importante per sollecitare negli italiani una nuova spinta all’impegno politico (Mazzini 1836). Per questo aveva rivolto un appello accorato al mondo del teatro musicale italiano perché abbandonasse le frivolezze su cui aveva fino ad allora indugiato e desse invece vita a un’opera corale, capace di dar voce a ciò che aveva definito nei suoi scritti come l’«individuale collettivo». Mazzini era molto interessato in quegli anni alle potenzialità politiche offerte dai linguaggi artistici, che gli parevano un veicolo particolarmente adatto alla diffusione dei messaggi di una politica nuova, capace di rivolgersi non a pochi ma ad un pubblico ampio e vario. Seguendo la riflessione romantica, egli riteneva che il dramma fosse il punto più alto nella gerarchia delle arti poiché dotato della capacità «di comunicare direttamente con il popolo» (Sorba 2008). Ma era anche convinto che, nel caso italiano, quel ruolo doveva essere svolto dall’opera, una combinazione di musica e dramma che intrecciava la più espressiva con la più sociale delle arti e si candidava a divenire la principale speranza di una nuova «arte italiana». Il pamphlet sulla musica, scritto durante l’esilio francese e svizzero, è il frutto di un contatto stretto con il dibattito romantico europeo e con un denso mondo di esuli per i quali politica, arte e letteratura si intrecciavano così strettamente che diventava difficile distinguerne i confini. Agli ambienti mazziniani va ricondotta una precoce canonizzazione patriottica di Bellini, morto prematuramente nel 1835, subito dopo il successo internazionale dei *Puritani*.