

## Metodo storico e storia del melodramma nel Risorgimento

(Mary Ann SMART, *Waiting for Verdi: Italian opera and political opinion, 1815–1848*, Oakland: University of California Press 2018, xiv + 236 p.)

Gerardo Tocchini

Questo libro era molto atteso e certo non ha deluso le aspettative. Ricco, avvincente, ben strutturato e narrato e ottimamente corredato in apparati, dovizioso di rimandi alla letteratura secondaria sul tema. È tuttavia un libro che suscita nello storico *tout court* alcune perplessità, sollecitando una serie di osservazioni soprattutto di metodo, di cui resto in dubbio se dovermi scusare fin da adesso. Da storico, che però si picca d'occuparsi di arte e letteratura e *anche* di melodramma come fonte per la storia politica e sociale, mi è difficile non sentirmi ospite in casa d'altri, preoccupato di fare la figura proverbiale dell'elefante a spasso nella cristalleria. Le considerazioni che seguono andranno perciò intese nello spirito di un utile dialogo tra storici e musicologi, più in generale tra cultori del metodo storico e quelli che si occupano di materie e fondamento estetico-artistico e letterario.

In *Waiting for Verdi*, Smart si propone di affrontare un problema gigantesco anche per noi storici; impervio come può esserlo la ponderata decifrazione del rapporto tra opera e politica nell'età del Risorgimento. Ad aggiungere ulteriori difficoltà, la scelta d'indagare quei processi interrogando l'oggetto misterioso e dai contorni *flou*, incerti e ancora tutti da definire per l'Italia preunitaria degli Antichi stati che risponde al nome di pubblica opinione sulla politica.

Non c'è modo di dare torto a Smart, se subito in apertura si sente in dovere di mettere le mani avanti (1-22). Composti sotto regime di censura – spiega – e destinati di preferenza a un pubblico di *élite*, i libretti sono per forza di cose un materiale laconico in politica; avaro e per di più dannatamente ripetitivo. Sono anche estremamente parchi di espliciti richiami agli assetti sociali vigenti, che in genere vi passano in codice, avvertibili solo attraverso rare, impercettibili increspature. Come se non bastasse, la critica musicale del tempo di politica ne dice il meno possibile. Cerca di tenersi alla larga da quella mischia, al sicuro da indesiderate, accidentali compromissioni. Lavora di preferenza per astrazione: discetta di regole e di poeti-

che, discute all'infinito di forme e di 'effetti'; entra pochissimo nei contenuti, i significati, e ancor di meno nei sottotesti. Ed è davvero un bel guaio per chi quei sottotesti li dovrà cercare.

Da parte del pubblico *l'application*, ovvero l'intuizione e la reazione a possibili allusioni nascoste tra le righe del libretto, la spontanea attribuzione di un significato politico, resta fattore imponderabile, non prevedibile: varia a seconda della piazza, del momento, e di altre imprevedibili circostanze di contorno. Spesso si tratta di un affare di lessico: negato, occultato, censurato e perciò intuito, spesso indovinato alla bell'e meglio, qualche volta al di là delle intenzioni del librettista e perciò a sproposito. Capita talvolta che un'opera diventi pericolosa in senso politico anche quando non lo era affatto nelle intenzioni degli autori. Facile comprendere la disperazione dei censori di polizia, negli antichi stati italiani come altrove, e una prudenza censoria ossessiva che li costringeva a funambolici esercizi di deduzione, dovendo garantire la continuità del controllo anche nei periodi di quiete, superati i momenti di più acuta agitazione politica.

Vista da questo lato l'opera non pare davvero essere la sede ideale, né la più agevole per avviare indagini sui processi di politicizzazione del pubblico urbano italiano alle viste del Quarantotto e poi dell'Unità. Si tratta al contrario di un esercizio scomodo, impervio, disseminato di incognite, e questo a dispetto dell'oggettiva centralità che il melodramma riveste nel lungo Ottocento per la società e per la cultura italiana, anche popolare, al punto da farsi ricettacolo di modelli e mentalità. Difficile allora scacciare la tentazione teleologica: l'appello a un generico, evanescente, inafferrabile *Zeitgeist* patriottico-risorgimentale che venga in soccorso del ricercatore e lo tolga d'impaccio.

Già nel passato ingloriose deduzioni di falso buon senso generarono ulteriori, improvvidi e spesso indimostrabili nessi di causa-effetto tra arte e rivoluzione, tra musica e contestazione politica. Applicazioni sistematiche, disinvolute del principio transitivo portarono alla creazione senza prove del Mozart *libertino* e *massone*, e perciò *illuminista*, e dunque *rivoluzionario*, e così fu il caso del Beethoven iconoclasta in arte perché figlio legittimo dell'età delle Rivoluzioni, dapprima sedotto, infine tradito dalle sirene della tirannide napoleonica. Bastava essere un genio per farsi esponente di tutta un'epoca, collettore naturale di un intero *Zeitgeist*. Quanto poi al Verdi della vecchia tradizione risorgimentalista, Vate della Nazione e patriota da subito, con le idee già chiare al tempo del «Va' pensiero», per nostra

fortuna è stato, se non del tutto smentito, certo ridimensionato e ben diversamente problematizzato, ma ciò che più conta con ottimi argomenti contestuali e nel merito, dagli studi di Roger Parker e di Anselm Gerhard.

Smart torna perciò su un problema delicatissimo, addirittura esplosivo se consideriamo che si tratta del più classico e irrisolto tra i *lieux de mémoire* della storiografia italiana, non solo musicale. Tema a lungo snobbato, trascurato quasi costituisse ormai un motivo d'imbarazzo, sepolto in un qualche limbo della storiografia musicale dopo la cosiddetta «morte della Patria»,<sup>1</sup> causa l'abuso scellerato che di quelle memorie – del Risorgimento e di Verdi stesso – ne aveva fatto buon ultimo il fascismo.

In sede storica un nuovo cantiere di studi è stato aperto dopo lunga ma forse anche salutare decantazione, già prima dei festeggiamenti per i 150 anni dell'Unità, in coincidenza col settennato Ciampi, con la definizione di un 'canone' risorgimentale che tornava a investire le grandi forme della comunicazione sociale dell'Ottocento italiano: la letteratura (soprattutto poesia e romanzi), il teatro, le arti visive; in cima a tutto, ancora Verdi e il melodramma. I musicologi raccolsero la nuova sfida, accorgendosi, forse con una punta di sorpresa, d'aver tenuto da sempre tra le mani quella che un tempo era stata la testa d'ariete del 'canone' <sup>2</sup>.

Colto il guanto, fissati il luogo e l'ora e convocati i secondi, rimaneva da fare la scelta delle armi. Quali erano le più adatte sul piano metodologico per recuperare il maltolto e vincere anche questa nuova, cortese tenzone con la storia politica, sociale e delle mentalità? Occorreva ri-definire il nesso, stavolta in una versione plausibile e documentata: pesarlo, descriverne le forme e le direttrici guardandosi bene dal recuperare la vecchia e trovare a tutti i costi nei libretti e nella musica i segni premonitori delle «Rivoluzioni d'Italia» per la mera soddisfazione di rivendicare una primazia. A far da invitato di pietra, c'era l'errore antico; il consueto nesso teleologico di causa effetto, la fiaba bella data un tempo per apodittica verità: i cori del *Nabucodonosor* e dei *Lombardi alla prima crociata*; il popolo d'eroi lanciato irresistibilmente sulle barricate delle Cinque giornate a ritmo di cabaletta. Ma si sapeva ormai che il paradigma del *V.E.R.D.I.* musicista della Nazione si era creato nel tempo, a posteriori e un po' per volta, non

<sup>1</sup> Ernesto GALLI DELLA LOGGIA, *La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

<sup>2</sup> Prima sintesi collettiva del nuovo indirizzo di studi, *Il Risorgimento*, a cura di Alberto Mario BANTI e Paul GINSBORG, Torino, Einaudi, 2007 (Storia d'Italia. Annali, 22); sul tema cfr. inoltre Fabrizio DELLA SETA, *Opera e Risorgimento: si può ancora dire qualcosa?*, in *verdiperspektiven*, II, 2017, pp. 81-106.

prima del cosiddetto decennio di «preparazione» all'Unità, tra Prima e Seconda Guerra d'indipendenza.

Smart si proponeva perciò di definire i modi e le forme del travaso e infine del transito dei temi politici nell'opera di età risorgimentale. Giunge in effetti a isolare e a distinguere i segni di una progressiva intensificazione nelle opere di quello specifico messaggio nel periodo che corre tra i primissimi anni della Restaurazione e il 1843, in Italia e anche fuori, soprattutto a Parigi. Una 'politicizzazione' del melodramma in senso patriottico che si delinea con fatica, partendo quasi dal nulla e sviluppandosi lungo tutti gli anni Trenta. Smart considera chiuso il proprio compito quando tutto le appare ormai piuttosto esplicito: *I Lombardi della prima crociata* di Verdi, scrive, sembrano trasmettere qualcosa che il pubblico intende già come 'nuovo' e 'potente', sia sul piano politico che soprattutto musicale.

Decisa a «to trust that intuition and to pursue it», Smart intraprende un ardito e innovativo tentativo di riesumazione delle pratiche e dell'ascolto storico, e per assolverlo si propone di estendere gamma e tipologia delle fonti esaminate, «including texts on aesthetics, literature, and sometimes also science, economics, or anthropology» (8). Sorprende vedere tuttavia che questa ricca e vasta lista di letture *nuove* non comprenda proprio la materia che più servirebbe in una indagine che ha per obiettivo la «political opinion»: vale a dire la *politica*.

Intendiamoci: non mi riferisco certo alla dottrina delle «scienze della politica» e neppure alla «storia» della filosofia politica. So bene ch'è un errore, o meglio un'illusione, pensare di poter sovrapporre pedissequamente al contesto artistico e creativo di qualsiasi epoca genealogie e griglie interpretative che oggi restano consegnate ai manuali di storia delle dottrine politiche. Genealogie e classifiche dei grandi pensatori del passato servono ad orientare sulla tradizione del pensiero di vertice; difficilmente aiutano a capire cosa si fosse agitato per davvero sul terreno, tra i cospiratori, nelle osterie, nei salotti, nelle questure e in teatro. Spesso grandi filosofi come Rosmini o Romagnosi non produssero che una eco piuttosto scarsa nel discorso pubblico del proprio tempo, conflittuale e spesso assai elementare, di segno patriottico. Sorte diversa toccò magari a un Gioberti, e a un Mazzini – le cui dottrine figurano però *anche* nei manuali – e poi subito a scendere, a Giuseppe Ferrari, oppure al Guerrazzi – vera celebrità di allora, oggi considerato più come romanziere che come *leader* e polemista politico di successo. Attraverso opuscoli, giornali e proclami, Guerrazzi fu ad esempio voce notissima, divulgatore politico di prima grandezza. Solo che

nei manuali di filosofia politica non c'è, perché come «filosofo» è considerato, proprio dai custodi della dottrina, gravemente insufficiente e perciò irrilevante: niente più che un eclettico, un «tribuno».

Smart evita perciò di cadere nella trappola manualistica, e ha ragione. Tuttavia una ricerca d'indiscutibile acume, originalità e qualità come la sua esige un maggiore dettaglio circa dibattiti e linguaggi politici «dal basso» del tempo di cui intende occuparsi: anche perché l'impresa era, oltreché necessaria, tutt'altro che irrealizzabile.

Toccherà dire insomma che su questo punto niente affatto marginale, in *Waiting for Verdi* di politica vissuta e dal basso ve n'è pochissima. La definizione delle idee e delle forze sul campo resta vaga, schematica, trascurata. I patrioti sono mescolati tutti insieme in un unico calderone, mentre è noto che produssero una prodigiosa, assordante polifonia di proposte, opzioni, linguaggi e strategie, finalità, corrispondenti ad una altrettanto impressionante disparità di riuscite: livelli di diffusione, d'efficacia, popolarità. Proprio tutte quelle voci, unite a quelle del pubblico, composero la «political opinion», dotando di significati il discorso patriottico dichiarato a titolo da questo libro.

La stessa indeterminatezza vale evidentemente – ed è un peccato – anche per i loro antagonisti. Non basta assumere e poi denunciare l'ostacolo della censura e delle istituzioni tutte degli Antichi stati – i Borbone al San Carlo, gli Asburgo-Lorena alla Scala o alla Fenice e così via – dandole per scontate come se fosse grandine sui raccolti, come una ineluttabile maledizione, senza poi andare a guardarci dentro un po' per bene. È pur sempre vero che a forza di negare, tagliare, respingere, esigere correzioni, le censure austriaca o borbonica finirono coll'assumere l'aspetto d'un Moloch privo di cervello; un energumeno incumbente e che picchia duro, ma del tutto privo di argomenti. La naturale antipatia per i despoti induce spesso a trascurare ragioni che però sono quelle che i patrioti dovettero confutare e combattere, e a dimenticare che gli argomenti degli uni non avrebbero mai preso quella forma in assenza di quelli dei loro avversari.

Valeva la pena perciò di entrare meglio nelle ragioni d'una censura che in quella precisa fase storica non solo non era più capace ormai di dettare un indirizzo, com'era stato un tempo, sotto gli antichi regimi, ma che giorno dopo giorno mostrava la propria incapacità di far fronte ai temi nuovi prodotti da un mercato della lettura e degli spettacoli sempre più incalzante, florido e in vertiginosa espansione. Le contrattazioni tra gli artisti, i teatri e la censura raccontate ad esempio da Marcello Conati, o anche

solamente deducibili dall'epistolario di Verdi, rivelano tensioni e sbandamenti all'interno del sistema, tra le istituzioni committenti e quelle politiche di controllo e polizia<sup>3</sup>.

Questo a ribadire che per orientarsi sul terreno della «political opinion», è indispensabile come prima cosa immergersi in un freddo bagno di fonti prime della storia politica. Individuato l'obiettivo, non è davvero consigliabile affidarsi poi, in via preferenziale, alla tradizionale sociologia del campo letterario, che pure ha tanti pregi, ma che in questo caso si trasformano in ostacoli e perciò in difetti. Uno su tutti: il fatto che interseca il discorso politico solo occasionalmente, dandolo come un ingrediente di sottordine, un accidente e qualche volta pure una seccatura. Laddove, al contrario, proprio il discorso politico dovrebbe restare al cuore d'un libro come *Waiting for Verdi*, secondo solo al *medium* del caso: il melodramma. Sia detto con tutta l'ammirazione per Bourdieu e discepoli, ma questo modo di procedere per incasellamenti, per mappe e per grandi schemi può funzionare a malapena per la Francia di Secondo impero – sebbene importanti controindicazioni in proposito vengano proprio dalla medesima area d'indagine, la sociologia letteraria<sup>4</sup>. Ma non è certo il metodo più adatto per comprendere contesti più screziati e movimentati, come lo era l'Italia del periodo tra Restaurazione e Risorgimento.

Sempre restando al caso, non meno insidioso sarà affidarsi alla sola drammatologia, poiché alimenta una pericolosa illusione, ovvero credere che dai modelli, dalle strutture e dalle forme si possano dedurre agevolmente tutti significati del caso e anche quelli politici, trascurando una più arida, noiosa e tuttavia indispensabile verifica di ricontrollo sul campo, sulle fonti storico-politiche.

La stessa sociologia del campo letterario non fa che applicare alle strutture storiche del ceto e del censo, alle geografie economiche cittadine e del sistema produttivo, alle dinamiche del mercato letterario e alle meccaniche della creazione della celebrità artistico-letteraria in epoca di *réclame*, tassonomie che sono pur sempre di derivazione estetico-letteraria,

<sup>3</sup> Conflitti indotti dal panico, anche se i cedimenti furono piuttosto rari: checché ne dica K[ent] R[oberts] GREENFIELD, *Economics and Liberalism in the Risorgimento: A Study of Nationalism in Lombardy, 1814-1848*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1934, citato da Smart (224, n. 29), non si capisce bene su che base, lungo tutti gli anni Trenta e Quaranta non vi fu in Lombardia alcun allentamento dei controlli sulla stampa da parte della censura austriaca, che a detta dei superstiti era e fu la più gretta e micragnosa d'Europa.

<sup>4</sup> Cfr. Dolf OEHLER, *Ein Höllensturz der Alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

costruite a posteriori seguendo la logica del capolavoro, poi incasellate per scuole e correnti, fissate infine in un canone manualistico fabbricato un secolo, a volte un secolo e mezzo fa e che forse sarebbe l'ora di rivedere, radicalmente e daccapo. Le sodalità artistico-letterarie che interessano il caso in questione, spesso non sono 'artistiche' che accidentalmente, per necessità. Sono quelle dell'impegno letterario «politicizzato»: le più produttive e invadenti ai fini della formazione dell'«opinion» sulla politica.

Giornalismo e riviste letterarie, ma non quelle che si occupano in via esclusiva di musica e di arte, che come lamentato da Smart, non entrano che raramente nei temi della politica. Lei denuncia infatti una più acuta sensibilità per l'argomento politico nella critica artistica, ipotizzando che la critica musicale era « probably restrained both by censorship and by the lack of a critical tradition that regarded opera as relevant to political discourse» (83). Non è esattamente così: da sempre l'opera è un oggetto politico; lo è fin dai tempi di Lully, quando era una ritualità dello Stato di potenza e sedeva in cima ad una precisa gerarchia degli spettacoli. Proprio per questa sua «ufficialità» il libretto d'opera rappresenta qualcosa di cui non è lecito mettere in discussione i significati politici. In un'opera seria la non criticabilità dei punti fermi riguardanti la politica, che non per niente vi sono espressi a senso unico, attraverso l'epidittica e l'encomio, è per la critica regola antica dai tempi dell'assolutismo che si rinnova in età napoleonica, mantenendosi poi intatta lungo tutta l'età della Restaurazione. Si può discutere di arte, di poetiche, di regole, di stili e di 'effetti', non di significati: criticarne le forme e la riuscita, ma mai i contenuti.<sup>5</sup> E questa regola d'antico regime ritorna inesorabile con la Santa Alleanza e con uno Stato dall'alto ch'è compimento di uno Stato moderno divenuto «assoluto» per davvero, come già lo fu il Primo Impero, liberato dagli intralci frapposti un tempo dalle giurisdizioni cetuali e dal privilegio.<sup>6</sup> Si tratta dell'unica innovazione di origine giacobino-napoleonica d'accentramento dell'*impe-rium* cui i sovrani restaurati non intesero mai rinunciare, *et pour cause*.

Stando così le cose, sarebbe però inutile disperarsi, abbandonare la presa. Riesce pur sempre possibile recuperare altrimenti, da qualche parte, il discorso politico sottinteso delle opere dei primi decenni dell'Ottocento,

<sup>5</sup> Solo per chiarire meglio questo punto, mi permetto qui di rimandare al mio *Diderot, Rousseau and the politics of the arts in the Enlightenment*, Oxford, Voltaire Foundation, 2023.

<sup>6</sup> Cfr. Louis BERGERON, *L'épisode napoléonien. Aspects intérieurs: 1799-1815*, Paris, Seuil, 1972; trad. it.: *Napoleone e la società francese*, Napoli, Guida, 1975.

ma a patto che non si attinga unicamente alla coeva critica artistica e musicale, e che si accetti di intraprendere un percorso alternativo ma praticabile, solo un po' più tortuoso.

Inutile, lo si è detto, guardare ai vertici della dottrina filosofico-politica. Ciò che circola poco non aiuta certo a farsi un'idea di cosa cercare, prima nei libretti e poi nelle partiture. Ben più produttivo, rivolgersi ai livelli intermedi della mediazione propagandistica e della volgarizzazione politico-patriottica, profittando del lusso di fonti offerta dalla nascita anche in Italia di una nuova industria della letteratura e dell'informazione, ancorché sottomessa a censura.

Prima del Quarantotto, e precisamente negli anni Trenta e Quaranta, esiste infatti un giornalismo politico che non si occupa direttamente di opera lirica, perché non è sua vocazione, ma che pure scrive molto, anzi moltissimo di temi e di soggetti storici che passando attraverso la letteratura e il teatro di declamazione finiscono infallibilmente nei libretti delle opere. Questa stampa periodica non fa quasi altro che discuterne, secondando una prospettiva di usi politici della storia.

Abbiamo già detto del Guerrazzi, che è uomo politico di spicco e insieme romanziere e corsivista; Mazzini si fece critico d'arte, influente, anche se poi è uno che finirà per fare caso a sé. Proprio negli anni Trenta, nel Regno di Sardegna il «Principe dei librettisti» Felice Romani dirige l'organo ufficiale della corte sabauda; Angelo Brofferio, più tardi *leader* dell'«Estrema» nel parlamento Subalpino, è direttore del principale organo a stampa di opposizione del Piemonte. Abbiamo dunque un ex-librettista che dirige un bollettino politico ufficiale; poi un attivista politico di opposizione che dirige un giornale che brandisce la letteratura come un'arma di contestazione politica. Entrambi si affrontano a colpi di ingiurie e di anatemi discutendo, ad esempio, i drammi storici di Marengo o di Victor Hugo. Difendono e insieme propugnano modelli politici e esistenziali opposti, entrando inevitabilmente nei significati politici del teatro corrente e della letteratura. L'anelato e carsico «non detto» della «political opinion» riemerge così e scorre in superficie attraverso l'arte, passando sotto gli occhi degli spettatori di teatro, i lettori di allora – e volendo anche sotto gli occhi degli studiosi di adesso.

Non è che un esempio: i centri politici, le grandi piazze teatrali dell'Italia preunitaria degli antichi stati brulicano di casi come quello. Questo a spiegare perché a nostra opinione, scelto il tema della politica, fosse indispensabile farsi per prima cosa un'idea, il più precisa possibile, di quali



fossero i temi del dibattito, pubblico o proibito che fosse, e senza mai generalizzare – perché l'Italia degli antichi stati non funziona – avendo sempre sotto gli occhi un luogo e un momento dato. Momento e luogo rimangono essenziali, trattando un discorso politico frastagliato e in continua trasformazione, anche quando sembra non dare particolari segni di vita.

Detto ciò, è indubbio che «aesthetics and feeling» abbiano rappresentato un importante «vector of influence between musical experience and the political sphere» (9), ma anche se esplorate a fondo, estetica e sentimento serviranno forse a individuare e isolare forme e linguaggi della trasmissione, ma è certo che da sole non bastano a svelare i contenuti di questo processo di comunicazione e ricreazione per ricezione della «political opinion». A maggior ragione quando è il discorso politico a orientare e spesso anche a decidere l'aggregazione a determinate partigianerie estetiche come scelte quasi obbligate e del momento: incongrue, spesso incoerenti rispetto agli statuti noti della corrente artistico-letteraria abbracciata di volta in volta. Ma se non conosciamo già cosa si agiti a valle dell'artista, rimane altissimo il rischio di fraintendimento, proprio perché manca la esatta cognizione del punto d'intesa 'politico' tra pubblico e artista. Non si rischia solo di non riconoscere il messaggio oppure di fraintenderlo; non si è neppure sicuri che la trasmissione vi sia stata per davvero, né che il vettore designato abbia fatto la parte che gli si è intesa attribuire.

Dunque è essenziale evitare di confondere le idee con le forme; di enfatizzare eccessivamente il ruolo e la centralità delle formule espressive utili per questa trasmissione di idee. Il tentativo di Smart sulla romanza da salotto (128-151) è senz'altro nuovo, generoso e stimolante, e tuttavia è scarsamente produttivo in relazione all'obiettivo se a fine capitolo approda all'individuazione di un *mezzo* già noto e che è mero gradiente patetico, riconoscendovi un'atmosfera tipicamente «patriottica». Questo perché la «strong undercurrent of regret, loss and distance» (151) risulta esser stata cifra espressiva comune a tutti i discorsi patriottici e nazionali europei dell'Ottocento e anche della prima metà del Novecento,<sup>7</sup> apparentata tra l'altro a risultati assai diseguali sul piano strettamente artistico: dai capolavori di Wagner al programma della sinfonia *An das Vaterland* op. 96 di Joachim Raff, secondo e quarto movimento.

<sup>7</sup> Cfr. Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1999; trad. it.: *La creazione delle identità nazionali in Europa*, Bologna, il Mulino, 2004.

Venuta di moda una decina d'anni fa come mutazione tardiva del filone di studi sulle «invenzioni di tradizioni», la storiografia della «nostalgia» cui sembra ispirarsi Smart, nacque come un pretesto per aggregare insieme ricerche molto localizzate e dettagliate sulle origini di subculture e tradizioni politiche finite ai marginali delle grandi correnti della storia politica europea. Come *topos* letterario del discorso patriottico, la nostalgia si avvicina molto ad una mera amplificazione retorica nel genere del ricatto sentimentale di stampo vittimistico. È una condizione psicologica soggettiva ma a vocazione collettiva; una 'atmosfera' che, certo, può essere strumento espressivo e di comunicazione. Per gli studiosi è al contempo un'etichetta, un luogo convenzionale, un catalizzatore tematico funzionale per adunare inchieste storiche affini, almeno in linea di principio e anche sul piano metodologico. E tuttavia, da sola, in sé, la «nostalgia» non spiega un bel nulla se non la si riempie di contenuti, agganciandola ad un *chi* e ad un *quando* e riferendola a persone, intenzioni, azioni: a convinzioni morali e ovviamente *politiche*.

Strumento, *topos*, atmosfera, pretesto, convenzione: la nostalgia per gli storici può essere tutto ciò, ma è sicuro che un argomento politico proprio non lo è, perché non implica alcuna scelta di campo né professione di fede da parte del nostalgico di turno. Ben al contrario, può essere impugnata in qualsiasi momento e da chiunque si dichiari sconfitto, e ritenga di poter avanzare pretese di risarcimento morale e magari territoriale nei confronti di qualcun altro. Ma è altrettanto evidente che la nostalgia del repubblicano veneto, esule e sconfitto del Quarantotto, gli fa anelare qualcosa di completamente diverso rispetto al conducente di omnibus di cui racconta Carlo Dossi, che nella Milano di fine Ottocento rimpiangeva i tempi della dominazione austriaca, perché all'epoca era ancora giovane e nel rigoglio delle proprie energie fisiche.<sup>8</sup> Entrambi sospiravano per qualcosa: dei due solo il primo è un patriota, impegnato politicamente; l'altro sospira per sé e per gli affari suoi. Né l'uno né l'altro hanno poi a che fare con le nostalgie per gli assetti politici e sociali prerivoluzionari di un Cesare Cantù – al quale però, tolta l'ammirazione per la Roma del Papa-Re, non sarebbe certo possibile negare lo statuto di patriota e di sincero attivista per la causa italiana.

Insomma, quello del patriottismo è composto che chiede di essere maneggiato con estrema cura e va trattato caso per caso. Occorre sempre distinguere all'interno del discorso patriottico, e distinguere frequentemente

<sup>8</sup> Carlo DOSSI, *Note azzurre*, a cura di Dante ISELLA, Milano, Adelphi, 1964, n. 5281, p. 838 (testualmente: «Allora mi tirava, sottinten[den]do»).

e nel merito se si vuol sperare di capirne qualcosa, senza mai illudersi di potervi costruire sopra un modello unificante, onnicomprensivo, che non è mai esistito nella realtà storica delle cose, né mai calcò questa Terra. Necessario è allora evitare di formulare ipotesi a carattere generale, cavate per intuizione dalla sfera dei sentimenti, per psicologismi. Il libro di Smart piace meno infatti le volte che vi si abbandona in piena libertà. Quando afferma, ad esempio, che l'opera italiana «was conceived for immediate, visceral effect, short-circuiting any patterns of symbolic or political interpretation» (81). Poco sopra aveva avanzato l'idea che in fondo Rossini stesso avesse assolto «a cathartic function for a public suffering from post-traumatic stress» da guerre napoleoniche (42). Nel primo caso equivarrebbe a ipotizzare che l'opera fosse un contenitore vuoto di tutto, salvo che di passioni. Che appena tornati al potere, miracolosamente e per il rotto della cuffia, quei sovrani restaurati della Penisola così resistenti a concedere una parvenza di Costituzione ai loro amati sudditi, avessero rinunciato del tutto a rilegittimarsi facendo passare una loro proposta politica autoritaria attraverso l'opera: cosa che peraltro le monarchie facevano ormai da più di duecento anni. Infine, che mantenessero un ufficio di censura al solo scopo di impedire che qualcun altro potesse provare a farlo al loro posto, magari a spese loro.

Dacché esistono i libretti d'opera, la crisi con le relative sollecitazioni emotive a favore di pubblico, servirà ad evidenziare il pericolo corso ed il rientrato allarme: il fallimento d'un grave attentato all'ordine del mondo, e a festeggiare il ristabilimento, dovuto, del sacrosanto diritto di chi era al governo in quel preciso momento. La censura era lì per questo: per vegliare affinché tutto avvenisse nel rispetto di quella regola. Pensare poi che le opere serie di Rossini fossero pura evasione, un ansiolitico che andava a ruba per aver ricacciato la politica e il conflitto fuori dal palcoscenico e restituito l'opera a una dimensione di mera *art pour l'art*, significa escludere a priori che quelle opere potessero aver avuto successo anche perché esprimevano significati e una visione del mondo (e della politica) di cui quel pubblico magari poteva dirsi soddisfatto e confortato in opinioni che potevano benissimo essere anche le stesse del «Re Nasone» – e magari di Rossini. Più azzardato ancora ci pare il tentativo di Smart per spiegarsi la presunta muta del pubblico dei teatri lirici riguardo la politica appoggiandosi a ipotesi metaletterarie, affermando che «the rise of absorption, theatrical illusion, and indirect meaning facilitated the emergence of a variety of political art based on more slippery but also more intense, more personal modes of signification» (51). Anche in questo caso il merito del discorso politico

soccombe a favore del sentimento; ma ci sembrano ipotesi fondate su altre ipotesi, e non tutte convincenti.

La questione dell'«absorption» imperversa ormai da decenni presso letterati e storici dell'arte, e però, oltrech  macchinosa,   teoria debolissima sul piano della semplice verifica storico-sociale; lontana ancora, non solo dall'essere dimostrata, ma anche solo dimostrabile.<sup>9</sup> Quanto all'*indirect meaning*, esiste da sempre, e se ci fidiamo della testimonianza di Claudio Eliano [*Var. Hist.*, II, 13], almeno dai tempi di Aristofane. Riguardo infine al culto dei grandi uomini e la sceneggiatura aneddótica e moralistica, in chiave patetica, delle loro molte debolezze umane, per incontrare il culto dell'eroe risolutore, d'una volont  ferrea che si fa virt  non occorre certo attendere Carlyle, n  la versione di massa e da esportazione dello Smiles; ma neppure rimontare a Plutarco e a Svetonio. Basta restare all'opera e fare il nome di Pietro Metastasio. Lo stesso Metastasio che Smart ritrova ancora, con sua ma anche con nostra sorpresa (specie dopo quello che ne aveva scritto l'Alfieri), nelle raccolte delle romanze patriottiche da salotto, ma i cui libretti intanto continuavano ad essere musicati ancora in pieno Ottocento.<sup>10</sup>

Difficile   insomma individuare il punto di frattura, il balzo, l'elemento di assoluta novit  e per davvero «rivoluzionario»<sup>11</sup>. Bisogna riconoscerlo e rendere merito al tentativo fatto da Smart, che come vedremo raggiunge comunque importanti risultati. Forse varr  la pena di arrendersi all'idea che ci confrontiamo a processi di trasformazione terribilmente lenti, e che pu  ben darsi che per molteplici ragioni l'opera, spettacolo destinato in principio a élites che si cullarono a lungo nella pia illusione di rifare l'antico regime a loro esclusivo vantaggio, tirasse a frenare all'indietro, e che perci  fosse ancora parecchio in ritardo rispetto alla politica e al resto della societ .

L'attesa cui fa riferimento Smart, potrebbe essere allora un problema soprattutto nostro, dovuto a una malintesa tendenza a sopravvalutare in politica, e perci  anche nell'arte, gli effetti reali della cesura rivoluzionaria. Tutti pi  o meno conoscono la tesi di Arno Mayer circa un antico regime

<sup>9</sup> Cfr. Michael FRIED, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago, Chicago University Press, 1988.

<sup>10</sup> Cfr. *Metastasio nell'Ottocento. Atti del convegno (Roma, 21 settembre 1988)*, a cura di Francesco Paolo RUSSO, Aprilia, Aracne, 2003.

<sup>11</sup> Il ch  vale anche per le forme della rappresentazione politica dopo l'Ottantanove, cfr. Lynn HUNT, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1984; trad. it.: *La rivoluzione francese. Politica, cultura, classi sociali*, Bologna, il Mulino, 1984.

che si sarebbe prolungato *de facto*, almeno fino alla Prima Guerra mondiale.<sup>12</sup> Sarebbe allora il caso di considerare sotto una luce diversa la persistenza nell'opera, ovvero il costante recupero fatto durante tutta l'età della Restaurazione, della letteratura e del teatro del dispotismo illuminato: Marmontel, Du Belloy, La Harpe, Madame de Genlis e ovviamente anche il più rappresentativo di tutti, Metastasio. Scopo nemmeno troppo nascosto, fu quello di provare a mettere sotto parentesi la *Grande Révolution*. Riadattamenti dallo stesso Voltaire teatrale furono messi in musica non solamente da Rossini e da Spontini, ma da Bellini, Pacini, Mercadante e persino da Verdi, dopo che avevano provato a rifilargli una *Cora* dagli *Incas* di Marmontel. Era tutta roba che già si era cominciata a trasformare in libretto ai tempi dell'Impero, intesa in genere come moderatamente 'liberale' soprattutto dopo; ma occorre sempre verificare caso per caso: tutto dipende da come il soggetto volterriano, in politica un partigiano della *thèse royale*, era stato trattato.

Rispetto alla politica vissuta, la lentezza esasperante di questi processi viene peraltro confermata dal tipo di trattamento cui in Italia fu sottoposto lo Schiller più radicale, prerivoluzionario del tardo illuminismo. Per tutta l'età della Restaurazione Schiller rimane un sorvegliato speciale, un'eccezione difficilissima da maneggiare, spesso annacquata avvalendosi di testi mediatori e di declinazioni collaterali, come dimostrato da Gilles de Van a proposito del *Guillaume Tell* di Rossini. Ancora negli anni Trenta, Napoli censurerà lo Schiller della *Maria Stuarda* di Donizetti e lo stesso farà Milano. Solo col Quarantotto Cammarano – uno che quel repertorio lo conosceva a menadito, per averlo ricondizionato tutto – si sentì finalmente libero di sbarazzarsene, proponendo a Verdi direttamente uno Schiller, inizialmente una *Congiura dei Fieschi*, poi un Alfieri repubblicano e altri soggetti tratti dal canone politico risorgimentale come i *Vespri*, ivi compreso un *Assedio di Firenze* del Guerrazzi.

Lo svecchiamento dei temi arriva perciò piuttosto tardi, passando dapprima per il teatro di prosa, solo successivamente nell'opera e – per quel che se ne può ipotizzare finora – per la via traversa dell'orrorifico del Romanticismo frenetico e patibolare: Hugo ma anche tutto il repertorio della Porte-Saint-Martin; altro genere che esisteva tuttavia in più declinazioni politiche: conservatrici, 'liberali', monarchico-costituzionali e persino

<sup>12</sup> Cfr. Arno J[oseph] MAYER, *The persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*, New York, Pantheon, 1981; trad.it.: *Il potere dell'ancien régime fino alla Prima Guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

filo-repubblicane.<sup>13</sup> In questo caso Smart ha perfettamente ragione quando sostiene che le novità che il pubblico intravide nel Verdi degli albori risiedevano nel gradiente drammatico, nelle forme della sua musica più ancora nella politica. Dove arriva a cogliere bene e con vera sagacia tracce d'una generale evoluzione in senso politico di temi e di soggetti, è però attraverso il *case study* davvero perfetto, esemplare, dell'opera Tudor (60-101). Smart delinea qui una evoluzione sul medio-corto periodo che conduce da una generica glorificazione del monarca stile *ancien régime* (una «Clemenza» di Elisabetta I) a una visione più oscura e problematica, tenebrosa e «burocratico-amministrativa» del potere dispotico e del diritto di mettere a morte esercitato per delega divina. Vero è che tra il 1816 e il '38 c'è passato il mondo – e per Napoli e l'Italia anche i moti del 1820-21 e del '31 – eppure Smart non dimentica di segnalare con finezza che all'origine dell'esemplare, esecranda vicenda v'è una vittima dal sangue regale, Maria Stuarda, di cui era buona cosa esaltare il martirio di cattolica per mano di eretici protestanti doppiamente abominevoli: prima di tutto in quanto barbari scismatici; poi perché sciolti da una legge *salica* che almeno nei paesi veramente civili e cattolici avrebbe impedito loro di far montare sul trono una femmina. (Benché abituati a collegare quasi per automatismo Napoli alla Spagna, è bene rammentare che anche a Madrid, benché parlasse spagnolo, la dinastia regnante discendeva ormai per via diretta dai Capetingi: dai Franchi e non dai Goti).

Meno convincenti invece, nello stesso capitolo, le considerazioni di Smart circa le novità che attribuisce al modello regale femminile, l'attrattiva per il pubblico d'un gioco scenico Eva-contro-Eva che considera derivato dai romanzi di sir Walter Scott. Il settecento librettistico dell'opera seria abbondava di ciechi antagonismi femminili, a volte feroci al punto che alla prova della scena potevano risolversi anche in altri e imprevisi accapigliamenti a scena aperta tra grandi dive concorrenti, come la Cuzzoni e la Bordoni. Isterie esemplari di un potere femminile dato come deleterio per tradizione, da tempi remotissimi, secondo cui a regina femmina con favorito maschio sempre corrisponde tragedia annunciata e poi inesorabilmente consumata, anche prescindendo dall'incesto sfiorato – come in *Semiramide*.

Più riuscito anche se meno nuovo, è il capitolo attorno al *Marino Faliero* di Donizetti (102-127). Tutto risulta più nitido a Parigi, dove ci sono gli esuli. Un universo dell'emigrazione politica litigioso dove però c'è di tutto:

<sup>13</sup> Cfr. ad esempio Odile KRAKOVICH, *La censure théâtrale (1835-1849). Édition des procès-verbaux*, Paris, Garnier, 2016.

dai cospiratori mazziniani agli aristocratici dei salotti e delle raccolte del Pepoli, assai meno invisibili alla polizia e alla stessa monarchia filipparda di quanto non lo fossero i primi. Quello dell'emigrazione politica aristocratica è ambiente dove all'indomani della catastrofe militare del '49 e di quella insurrezionale del 6 febbraio '53 iniziò a prendere quota l'opzione monarchica e sabaudista della Società nazionale di Manin e La Farina – la diffidenza di Pepoli nei confronti di Mazzini, rilevata opportunamente da Smart con scavo primo, già appare sintomatica (209, n. 19). Per Parigi le è dunque possibile appoggiarsi ad un contesto politico già ampiamente studiato proprio dagli storici, grazie ai due Ruffini e al loro strettissimo rapporto di discepolato col profeta della *Giovine Italia*.

Qui Smart ricostruisce in modo esemplare genesi e impatto della *Filosofia della musica* mazziniana, arrivando a spiegare come questa arrivi al Tenca e da questi al canone critico verdiano, mostrando bene cosa si possa ottenere dal connubio informato tra critica e filosofia avendo preliminarmente sottomano il bandolo della matassa politica. Sono pagine importanti, perché fu proprio Tenca, assieme a pochi altri, a fissare il lessico specifico delle critiche successive al Verdi patriota. Esponente di spicco del circolo Maffei e poi compagno d'una vita della contessa «Clarina», benché attivista più che prudente negli anni del *Crepuscolo*, Tenca si fece mediatore di spicco e dunque ri-creatore del linguaggio del 'canone'. Vale la pena di ricordare che come a Parigi, solo pochissimi di quel giro milanese restarono fedeli a Mazzini: forse solo la Giulietta Pezzi. Forse senza nemmeno attendere il '53 anche il salotto Maffei aderì in blocco al progetto monarchico-sabaudista, e dopo il '61 fu integrale a quella Destra storica che governò ininterrottamente il Regno fino al 1877. Tutti costoro cercheranno di far dimenticare la loro compromissione col mazzinianesimo pre-quarantottardo. Qualcosa la si saprà a posteriori, in forme opportunamente riaggiustate come ad esempio nelle memorie di Visconti-Venosta, oppure riformulate in modo compiacente da giornalisti-storiografi legati al blocco conservatore del *Corriere della sera* di Torelli-Viollier, primo fra tutti Raffaello Barbiera che gli era socio.

Dunque, benché sia plausibile immaginare che il Verdi giovanissimo fosse un repubblicano, e forse già fino dai tempi di Busseto (intendiamoci bene: un repubblicanesimo 'premoderno', tradizionale e derivato dai classici, plutarcho), la sua presunta, precoce presa di servizio come patriota si conferma ancora come una narrazione aggiustata a posteriori. A questo ritardo concorsero gli innegabili ostacoli ambientali e le opportunità di mestiere rilevati da Anselm Gerhard, ma anche la storica, scarsa vocazione

dei musicisti per la politica militante, almeno in paragone al letterato italiano, che nel Triennio neogiacobino fu già commissario politico e giornalista, funzionario e professore in età napoleonica.

È indiscutibile insomma che il musicista arrivi tardi al *sacre* e che vi arrivi tutto in una volta, anche perché appartiene a una generazione e in genere a strati sociali che se certo videro e qualche volta anche *fecero* il Risorgimento, della politica vera (giurisprudenza, costituzionalismo rappresentativo, dottrina amministrativa e delle istituzioni), il più delle volte sapevano poco o nulla. Sarebbe poi ingiusto postulare già per quelle date l'esistenza di un pubblico omogeneo e in attesa, politicamente avvertito e tutto 'patriottico', cui i musicisti 'impegnati' potessero sperare di rivolgersi a colpo sicuro. Tra il pubblico c'erano ovviamente anche austriacanti, fedeli sudditi dell'Imperial Regio Governo magari per sincera convinzione e non per bieco interesse di 'traditori'. Tra i mecenati poi, tra i potenziali committenti così come tra i membri delle commissioni dei teatri, siedono e siederanno ancora a lungo molti di quegli esponenti dell'aristocrazia milanese 'opportunistica' detestata da Carlo Cattaneo, descritta con sprezzo e vituperio nella sua *Insurrezione di Milano del 1848*.

Nel capitolo suo finale (152-178) e in quello più breve delle conclusioni (179-183), Smart dissipa finalmente l'equivoco: nessuno si sarebbe mai aspettato Verdi, proprio perché nessuno era lì ad *aspettarlo*. Gli stessi 'patriottici' *Lombardi* non cessano di presentare un coacervo di segnali confusi, ambivalenti e spesso discordanti. L'argomento crociato è qui debitore della penna d'un letterato e poligrafo conservatore, il Michaud. L'ambientazione orientale, ovvero l'*orientalismo* cui si richiama Smart, potrebbe ricondurre piuttosto alla *Zaïre* di Voltaire, tragedia che nella riduzione del Gozzi fu assai popolare sulle scene italiane del tempo e fino a fine secolo, scelta ancora per celebrare a Roma il centenario volterriano del 1878 ma già adattata in musica da Bellini nel 1829, poi da Mercadante nel 1831. L'amore interconfessionale di Giselda e Oronte ci orienterebbe così verso un'altra questione colossale, ma tutta da esplorare: il rapporto tra opera e religione e l'eventuale presenza nei melodrammi di sopravvivenze deistiche di derivazione settecentesca già a partire dall'età della Restaurazione e fino ai *Lombardi*. Magari il portato di attese 'colte' delle aristocrazie milanesi. Solo di recente Roberto Bizzocchi ha mostrato infatti fino a che punto persino il conte Manzoni 'convertito' al cattolicesimo, si considerasse erede e debitore, non solamente biologico, della migliore cultura illuministica lombarda



ed europea: di quanto ne fosse impregnato nell'intimo, molto al di là di quanto conceda presumere la tradizione critica degli italianisti.<sup>14</sup>

E poi c'è ovviamente il medioevo, e forse, anche nei *Lombardi*, l'idea che ovunque vi sia una pugna per la Fede, vi sia anche la Patria. Smart ha perciò ragione a denunciare le molte difficoltà che si frappongono a chi intenda distinguere e provare a cogliere l'intera gamma dei sottotesti. Sono tutte questioni ancora aperte, di cui resta un unico punto fermo e ormai assodato grazie anche a questo libro: che le opere di Verdi diverranno 'politiche' e 'patriottiche' a tappe e un po' per volta, man mano che il discorso politico circostante si evolveva in qualcosa di sempre più preciso e codificato, riconoscibile. In estrema sintesi, benché diseguale a tratti, *Waiting for Verdi* è senz'altro uno studio di notevole livello che ha il pregio di sommare ad alcuni punti fermi ormai inattaccabili, nuove e importanti acquisizioni per la ricerca. Temi, casi ed esempi sono scelti bene e a volte benissimo da Smart; trattati sempre con sagacia e intelligenza, offrono – lo si è visto, forse troppo – una stimolante materia di discussione e di dialogo nello scambio tra storici della politica e storici della musica, che auspicheremmo divenire sempre più serrato e produttivo.

<sup>14</sup> Cfr. Roberto BIZZOCCHI, *Romanzo popolare. Come i Promessi sposi hanno fatto l'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2022.