

SALVATORE COLAZZO
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

*Mazzini e il valore politico della musica. Per una lettura di Filosofia della musica*¹

1. L'Italia del melodramma

Il melodramma ha unito culturalmente l'Italia ed è stato un veicolo di consapevolezza nazionale ben prima che si pervenisse all'Unità. Diffusosi nel Settecento in Europa, esso veniva riconosciuto, laddove si proponeva (in Inghilterra, in Francia, in Russia...) come "italiano" e, in quanto tale, differente dalle forme autoctone. Le caratteristiche tipicamente italiane erano individuate nella piacevolezza melodica, nella fastosità delle scene, nella capacità impareggiabile di dilettere. Godeva di grande prestigio presso le classi dirigenti di tutt'Europa, che nutrivano una grande simpatia per la nazione identificata con la locuzione: "il Paese del bel canto"².

Nel contesto nostrano, le opere circolavano oltrepassando i confini tra i vari Stati, diffondendo assieme alla musica la lingua italiana. La conoscenza e la veicolazione della lingua nazionale - non lo si sottolinea abbastanza -, in un paese in cui a livello orale vigeva il dialetto locale, è passata anche (e forse soprattutto) attraverso i libretti operistici³. La borghesia in platea, la nobiltà nei palchi e il popolo nel loggione assistevano

¹ Questo saggio costituisce la rielaborazione della relazione tenuta al Convegno internazionale "L'eredità di Mazzini nel pensiero politico italiano ed europeo", organizzato dal Centro Studi Leonardo La Puma, Presicce-Acquarica (Le), 17 novembre 2022.

² A. M. Tanti, *Miti e simboli della rivoluzione nazionale*, in *Enciclopedia Treccani*, 2011 (online), all'indirizzo: https://www.treccani.it/enciclopedia/miti-e-simboli-della-rivoluzione-nazionale_%28L%27Unificazione%29/

³ Illuminanti a riguardo gli studi di Carlotta Sorba. Qui si citano: C. Sorba, *L'Italia nel Melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna, 2001; C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Roma- Bari 2015.

contemporaneamente ad uno spettacolo che - grazie alla musica e alla sua forza emotiva - riusciva a parlare a tutti, senza annullare le differenze sociali e lo status corrispondente. La diffusione del melodramma ha regalato un senso di appartenenza alla nazione come nessun altro strumento culturale è riuscito a fare. Ricorda Giovanni Bietti come ad un certo punto del processo di presa di consapevolezza della questione nazionale il melodramma sia diventato un fattore intrinseco ad essa.

I grandi compositori d'opera diventano, in forza del loro stile e della qualità universale dei sentimenti che esprimono attraverso la musica, dei simboli di lotta all'oppressione straniera. Gli aneddoti che intrecciano le tematiche e gli eventi risorgimentali all'opera sono innumerevoli: dai fratelli Bandiera che seguono il plotone che dovrà giustiziarli cantando un'aria della *Donna Caritea* di Mercadante, a Garibaldi che, alla vigilia della partenza da Quarto, accende gli animi dei Mille intonando arie d'opera⁴.

Del significato culturale del melodramma per il popolo italiano e del suo potenziale politico fu ben consapevole Mazzini, come facilmente si può evincere da un testo, generalmente trascurato dagli studiosi mazziniani, del 1836: *Filosofia della musica*. Chi voglia oggi leggerlo, lo può fare grazie alla generosità del Progetto Manuzio dell'Associazione culturale "Liber Liber", che ha affidato a Raffaella Tarantini, Catia Righi e Alessio Asfienti la digitalizzazione e la cura del testo⁵.

Questo mio contributo nasce dall'attenta consultazione di un testo sicuramente assai significativo tra gli studi mazziniani, quello dell'a me molto caro Leonardo La Puma, che nel suo libro dedicato a Giuseppe Mazzini non solo non cita *Filosofia della musica*, ma mai fa cenno al rapporto Mazzini-Verdi (tant'è che nell'indice dei nomi Verdi non è rilevabile) né alle ragioni politiche, squisitamente politiche, per cui Mazzini decide di scrivere quel testo⁶. Ponendosi in rispettoso dialogo con il lavoro di La Puma, il presente lavoro si propone di offrire degli spunti per completare il quadro di considerazioni lì

⁴ G. Bietti, *La musica e il risorgimento*, in <https://accademiadeghialterati.com/2012/05/30/la-musica-e-il-risorgimento/>

⁵ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, Liber Liber, 2011 (pubblicazione online), reperibile all'indirizzo: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-m/giuseppe-mazzini/filosofia-della-musica/>

⁶ L. La Puma, *Giuseppe Mazzini democratico e riformista europeo*, Leo Olschki, Firenze, 2008.

presenti. Sorge comunque spontanea una domanda: come mai tra gli storici, e segnatamente gli storici del pensiero politico - poiché la mancanza non è del solo La Puma - vi è una disattenzione verso il valore politico del melodramma nel processo di unificazione dell'Italia? Le ragioni, probabilmente, sono nella frase iniziale della *Filosofia della musica* di Mazzini, dove, in buona sostanza, dice: sono impregnato di musica, come tutti gli italiani, ma non ho sufficienti strumenti di conoscenza linguistica e quindi rifletto in merito ad essa in maniera che avverto azzardata. In Italia si accordava presso le élite una grande importanza alla letteratura ritenuta capace di promuovere l'approccio critico alla realtà; la musica, invece, era posta nella sfera del "diletto" e quindi, presente nei teatri, sempre affollati, era espunta dalla formazione scolastica. Anzi, proprio per la sua capacità di "muovere gli affetti" era guardata con qualche sospetto da una cultura che si pretendeva seria, intrisa di moralismo. Salvo poi, con Mazzini e con Verdi, chiamarla in soccorso per parlare al popolo e spingerlo, agendo su di esso emozionalmente, all'azione patriottica.

2. Mazzini e l'esigenza di un'opera "impegnata"

Filosofia della musica di Mazzini ruota attorno al concetto di "pensiero e azione" e reca una testimonianza dei rapporti tra opera lirica e società nel XIX secolo. Scritto dopo la "tempesta del dubbio", che aveva seguito alla fallimentare spedizione in Savoia, Mazzini, riprendendo la propria iniziativa, si pone la questione di come contribuire alla formazione della coscienza civile degli italiani, presupposto fondamentale per pervenire a un'Italia indipendente, unitaria e repubblicana. La ritrova nel melodramma, che è in grado di arrivare ad un pubblico estremamente vasto ed eterogeneo. L'analfabetismo nel nostro Paese a metà dell'Ottocento riguardava più dei tre quarti della popolazione, con punte decisamente più elevate nel Mezzogiorno: questo è il quadro che emerge dal censimento del 1862, il quale attesta come il 78% della popolazione italiana fosse analfabeta, del restante 22% una maggioranza sapeva apporre poco più che la propria

firma⁷. Chiaramente, i fruitori dei dibattiti che si svolgevano sui giornali, i lettori di libri erano un numero estremamente esiguo, questo faceva sì che la causa nazionale fosse avvertita soprattutto dagli intellettuali, non riuscendo ad arrivare al più ampio pubblico, il quale non accedeva alla lettura⁸. Però questo aveva possibilità di fruire il melodramma, vista la presenza in ogni centro cittadino del paese di teatri. L'opera riscuoteva il pieno successo in ogni fascia della popolazione, costituendo fonte di autentico divertimento. Raggiungere il pubblico del melodramma – ragiona Mazzini – significa poter esercitare un'influenza sulle sue idee molto ampia e probabilmente efficace. Le opere, coi loro motivi facili da apprendere, si prestavano a essere memorizzate e quindi trasmesse e ripetute nelle piazze, nei mercati, durante occasioni festive e ricorrenze popolari.

Mazzini si rende conto che il melodramma in Italia ha straordinarie potenzialità educative, che crede sia opportuno utilizzare per finalità politiche. Registra che per essere utile allo scopo esso, però, deve compiere una rivoluzione, liberandosi dall'estetica del *belcanto*, nata in età barocca, che spinge al disimpegno, essendo fondata sul virtuosismo dei cantanti, su soggetti con scarsa aderenza alla realtà, fantastici o mitologici, su scene organizzate per suscitare la meraviglia⁹. Dal teatro dell'inganno bisogna passare - pensa Mazzini - ad un teatro impegnato per la causa nazionale. Un teatro coerente coi valori romantici, che sappia dare al popolo italiano la forza di pensare a se stesso come nazione, per la quale battersi al fine di vederla unita sotto un unico stato. Si tratta di recuperare in qualche modo quella funzione che la musica aveva nell'antica Grecia, dove si era

⁷ I dati del Censimento della popolazione italiana del 1862 sono recuperabili al seguente link: <https://archivio.camera.it/resources/are01/pdf/CD1100029191.pdf>

⁸ C'è chi ci fa notare che non si può creare un nesso diretto tra il tasso ufficiale di analfabetismo e l'incidenza delle pubblicazioni scritte. Questa avevano una penetrazione più ampia che quella deducibile dal numero di copie distribuite. Bisognerebbe valutare le effettive competenze di lettura, le tecniche di apprendimento, le modalità di fruizione, i luoghi di lettura, ossia i rapporti tra oralità e scrittura. “La circolazione di un testo – ci avverte Perelli – poteva avvenire mediante forme di comunicazione orale o visuale che riuscivano a raggiungere una fascia di popolazione più ampia rispetto alla scrittura. La lettura oralizzata è elemento strutturale di ogni cultura a oralità secondaria, ovvero quelle in cui si è storicamente prodotta e diffusa la ‘tecnologia della scrittura’” (G. Perelli, *Nella bocca del cittadino: dialoghi, catechismi e repertori culturali della tradizione nella Napoli in rivoluzione del 1820-21*, pp. 36-65; p. 37). D'altro canto, quando si dice lettura oralizzata si fa riferimento a una vera e propria mediazione del testo, poiché esso veniva, in sede orale, adattato ai diversi contesti sociali. Lo scritto, incontrando l'oralità, disegna uno spazio flessibile, in cui variamente i registri si sovrappongono.

⁹ R. Celletti, *Storia del Belcanto*, La Nuova Italia, Firenze, 1983.

attentissimi al suo potenziale educativo e si pretendeva che il musicista avesse un'ispirazione etica e fosse capace di orientare i sentimenti dei cittadini verso la costituzione di un *ethos* comune.

Sottolinea l'importanza dei cori nell'opera, da valorizzare in vista di questa ridefinizione del melodramma in funzione patriottica. Il coro riscatta il melodramma dall'essere manifestazione di affetti personali e lo fa divenire espressione dei sentimenti di una collettività, voce di un popolo.

L'idea, dunque, di Mazzini è che la musica debba farsi messaggio, configurarsi come etica. Soprattutto il teatro musicale, che in virtù del legare parole e musica, può essere in grado di trasmettere una comunicazione che sa rivolgersi insieme alla mente e al cuore, coinvolgendo e muovendo all'azione. Nella prospettiva di Mazzini il testo non può fungere da esile supporto alla musica, deve piuttosto collaborare alla pari, e la musica deve proporsi di esaltarne il messaggio¹⁰. Da tali presupposti Mazzini trova scarsamente efficace il teatro musicale di Rossini e di Bellini, entrambi incapaci di comprendere l'urgenza di un'opera che sappia sposare la causa patriottica e contribuire all'urgenza della conquista dell'unità nazionale. Forse Donizetti - azzarda -, con il suo *Marin Faliero*, mostra cosa possa essere quest'opera di cui l'Italia ha bisogno¹¹. In effetti, la critica a noi recente indica quanto Mazzini avesse azzeccato in merito alla portata innovativa del

¹⁰ Il melodramma italiano dell'Ottocento sicuramente tende a mettere in scena un'immagine mitizzata della patria, servendosi della storia antica in cui c'è qualche eroe pronto ad immolarsi per una buona causa. In realtà bisognerebbe anche tener conto che accanto all'opera nei contesti popolari esistevano canzoni che leggevano in altro modo gli eventi risorgimentali, non necessariamente positivamente. Per ricostruire a tutto tondo la presenza e valenza della musica nel processo unitario, probabilmente sarebbe utile far entrare le rappresentazioni popolari, soprattutto dell'Italia meridionale, espressa attraverso la musica delle vicende risorgimentali.

¹¹ Quest'opera aveva esordito l'anno precedente alla pubblicazione del volumetto di Mazzini, a Parigi. Donizetti fu in qualche modo vicino alla causa mazziniana, visto che mise a disposizione degli aderenti alla Giovane Italia il suo domicilio parigino, per facilitare le loro comunicazioni segrete.

L'opera era ambientata a Venezia nel 1355, esaltava l'idea repubblicana, e il personaggio di Israele si faceva interprete del contrasto del popolo all'oppressione. Si tenga conto che sul libretto era intervenuto, con opportuni ritocchi, che finivano col politicizzare i versi di Bidera, Agostino Ruffini, un convinto repubblicano, esule al seguito di Mazzini. Un aneddoto accompagna il *Marin Faliero*: Angelo Scarsellini, che venne giustiziato il 7 dicembre 1852, durante la sua permanenza in carcere usava cantare l'aria del quarto atto dell'opera: "Il palco è a noi trionfo", aria che durante le esecuzioni in Italia dell'opera veniva sistematicamente cassata dalla censura. Nella prima esecuzione torinese, altra gustosa curiosità, tra gli interpreti vi era Michele Novaro, tenore, il quale è il compositore della musica dei versi di Mameli, che costituiscono il nostro inno nazionale.

melodramma donizettiano, di cui si sottolinea, odiernamente, la prossimità al teatro verdiano, questo sì capace di una potenza drammaturgica che sembra riuscire a soddisfare l'idea mazziniana di opera al servizio della nazione. Giustamente è stato rilevato che Mazzini, ponendo l'attenzione sul melodramma, punta a legare emozioni e politica, ritenendo proprio le emozioni essere una potente leva rivoluzionaria¹². Egli intuitivamente coglie come sia in atto una convergenza, politicamente molto interessante, tra l'idea (già illuminista) di un teatro che educi coinvolgendo emozionalmente il soggetto e l'ampliarsi degli spazi del divertimento, che porta ad una loro moltiplicazione e democratizzazione: in Italia in pochi decenni si assiste ad un vero e proprio *boom* dei teatri, con la costruzione di nuovi in ogni città. Quindi, reputa indispensabile spingere a rendere il melodramma funzionale al riscatto risorgimentale, ma non solo, attinge - nelle sue perorazioni politiche - al registro melodrammatico, modificando in tal modo in senso marcatamente sentimentale la comunicazione politica. Si afferma una narrazione melodrammatica dell'Italia oppressa; puntando sulle emozioni, si produce una rappresentazione che mira a un'amplificazione emotiva dai toni marcatamente spettacolari, con l'intento di agglutinare consenso attorno all'idea risorgimentale. Questo processo di sentimentalizzazione della politica raggiungerà il suo acme in quel che è definito "il lungo '48", comprendendo la propaggine costituita dalla Repubblica romana. Dopo, vi sarà, non a caso, il regredire dell'entusiasmo repubblicano e la politica si porrà in alvei più tradizionali. E proprio la vicenda di Verdi - come vedremo più avanti - sarà in questo senso esemplare.

Mazzini, dunque, col suo volumetto coglie la possibilità di fare del melodramma cultura militante, impegnata per l'obiettivo dell'Unità. Un certo numero di musicisti raccolse la suggestione mazziniana e, durante una breve e intensa stagione, produssero un certo numero di opere (molte di queste cadute nell'oblio) con una chiara intenzione di supportare l'"alta impresa". L'epoca in cui Mazzini redasse *Filosofia della musica* vedeva i compositori più in vista attestati su posizioni conservatrici o di indifferenza agli appelli

¹² C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari 2015.

unitari. Almeno finché non montò l'ondata rivoluzionaria, i musicisti non sentirono affatto l'esigenza di mettere la loro musica a disposizione dei sentimenti nazionalistici. Tuttavia, era capitato che alcune arie d'opera, magari con qualche aggiustamento nelle parole sottostanti alla musica, venissero trasformate in inni patriottici: era successo col coro di *Caritea regina di Spagna* di Mercadante¹³ e con la marcia degli *Esiliati in Siberia* di Donizetti. A partire dalla prima guerra d'Indipendenza, cambiò la schema: si moltiplicarono le opere che in forma neanche tanto paludata spronavano all'Unità della nazione, con talvolta vera e propria spontanea conseguente mobilitazione del pubblico. Fu così che il patriottismo conquistò il pubblico, uscendo dai ristretti circoli intellettuali in cui era stato incubato fino a quel momento.

Qualche anno addietro, in occasione del Centocinquantesimo dell'Unità d'Italia, la Regione Piemonte ebbe la meritoria idea di allestire una mostra di libretti d'opera appartenenti a quella stagione: scoprimmo un novero di titoli sorprendente¹⁴.

Chi maggiormente si distinse nell'impegno a favore della causa nazionale fu Verdi, per la caratura della sua arte, per la risonanza anche internazionale della sua figura.

3. Verdi e la causa nazionale

Verdi produsse l'effetto, col suo contributo, di ripensare l'opera in senso patriottico e nazionalistico, facendola diventare uno strumento politico. Ciò fu possibile grazie anche alla diffusione dei suoi lavori nelle sale teatrali che sin dal 1815 si erano andate moltiplicando sul territorio del paese. Il sistema teatrale pre-unitario poté avvalersi di sovvenzioni provenienti dai Governi e Municipi dei vari stati italiani, tutti impegnati a fregiarsi di prestigiose sale e di valide stagioni operistiche. Tra il 1825 e il 1846 il numero

¹³ Il coro dell'atto primo "Aspra del militar" divenne un canto patriottico grazie ad un aggiustamento dei versi "Chi per la gloria muor / Vissuto è assai", con sostituzione alla parola "gloria" la parola "patria". Quest'inno fu in bocca ad Attilio e Emilio Bandiera davanti al plotone d'esecuzione, nel Vallone di Rovito in Calabria, il 25 luglio 1844.

¹⁴ C.Rampone (a cura di), *Catalogo della Mostra "Melodramma e Risorgimento"*, Consiglio Regionale del Piemonte, 26 aprile - 26 maggio 2011.

delle stagioni d'opera passò da 128 a 270 annue, gli allestimenti fecero un balzo dal 288 a 798 l'anno¹⁵.

Ingegnoso il meccanismo per finanziare la costruzione di spazi teatrali, vista la scarsità di capitali nell'Italia del primo Ottocento: si trattava della cosiddetta "privativa dei palchi". I notabili locali acquistavano i palchi, che usavano come luoghi di rappresentanza: veri e propri salotti privati, manifestavano il loro status. Nei palchi si svolgeva un'intensa vita relazionale, si combinavano affari e si dava sfoggio del proprio essere parte dell'élite locale. La "privativa dei palchi" creava una sorta di doppia proprietà, quella dell'intero edificio, che poteva essere di un imprenditore, dello Stato, del Municipio, di una filarmonica, ect e quella dei singoli palchi, la cui proprietà era della famiglia acquirente. Questo meccanismo aveva garantito il diffondersi delle sale, la cui istituzione non era soggetta a particolari restrizioni amministrative: bastava l'assenso delle autorità di pubblica sicurezza e chiunque poteva aprire un teatro¹⁶. Come possiamo apprendere da numerose testimonianze, soprattutto quelle dei viaggiatori stranieri, il teatro era luogo pulsante di socialità, in piccolo riproduceva la comunità, con le sue gerarchie, rispecchiate dalla rigida distribuzione dei posti allocati in spazi ben differenziati. I palchi nel secondo ordine, il più propizio per godere quanto avveniva sul palcoscenico, ospitavano la nobiltà, nel primo e terzo ordine prendevano posto i professionisti; gli altri assistevano allo spettacolo seduti su panche, ovvero dal loggione, dove trovano i meno abbienti e gli intellettuali, che, più degli altri, esprimevano vivacemente il loro consenso o dissenso rispetto all'opera a cui assistevano. È evidente che questo specchio della comunità rifletteva molto immediatamente le tensioni politiche che l'attraversavano¹⁷.

Il melodramma - come avrà a riconoscere Gramsci - sarà per gli italiani quello che per altri paesi fu il "romanzo popolare"¹⁸, capace di arrivare a diversificate fasce di

¹⁵ R. Del Prete, *L'avventura imprenditoriale della musica nell'Ottocento*, in E. Careri, E. Donisi, *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato sabaudo e Italia Unita (1848-1870)*, Cliopress, Napoli, 2015, pp. 17-66,

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ C. Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari 2015.

¹⁸ "...siccome il popolo italiano non è letterato, e di letteratura conosce solo il libretto dell'opera ottocentesca, avviene che gli uomini melodrammatizzano [...] il melodramma è il gusto nazionale, cioè la

popolazione, accrescendo il consenso verso le istanze di indipendenza e libertà proprie della borghesia e degli intellettuali. Fu così che il Risorgimento si sposò strettamente all'impegno artistico di Verdi.

Dopo l'Unità, venne meno questa funzione sociale e cominciò una ricollocazione del melodramma, fino al punto in cui il teatro musicale da spettacolo popolare diventerà un bene di lusso riservato alle élite. Fu allora che si pose il problema dell'opportunità di finanziare i teatri. Nel 1866 si aprì un significativo dibattito parlamentare che vide opporsi due schieramenti: uno che sosteneva che un passatempo per pochi non dovesse gravare sul bilancio pubblico, l'altro rivendicava il valore culturale e sociale del teatro e perciò riteneva più che lecito finanziarne le attività. Il dibattito esitò in un nulla poiché si ritenne che più gravi problemi interessassero in quel momento il paese, ivi compreso il trasferimento della capitale da Torino a Firenze. Riprenderà l'anno dopo, ma non è di questo contributo l'esigenza di ricostruirlo. Diciamo soltanto che grandi sforzi furono fatti - e a livello parlamentare e a livello di opinione pubblica - per tentare di dimostrare che il teatro costituisse un'attrattiva per gli stranieri e quindi induttore di ricchezza. Sebbene l'atteggiamento prevalente in ambito politico fu l'affidare il teatro musicale alla libera concorrenza, considerandolo alla stregua di qualsiasi altra industria, commercio o arte, il che procurò la chiusura temporanea o definitiva di molti teatri di provincia.

4. Mazzini e Verdi: dall'idillio alla rottura

Ma torniamo al sodalizio Mazzini-Verdi. Mazzini intuisce la forza educativa del melodramma, individua la necessità che qualcuno si faccia carico di ridefinire in senso patriottico il melodramma, liberandolo dalla sua natura meramente dilettevole. Trova in Verdi l'alfiere di questo nuovo teatro musicale.

cultura nazionale [...] In Italia il romanzo popolare di produzione nazionale è quello anticlericale, si ha però un primato italiano nel melodramma, che in certo senso è il romanzo popolare musicato". (A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Adelphi, Milano, 2014; *passim*).

Ci sarà un momento in cui Mazzini e Verdi si troveranno estremamente prossimi e sembreranno camminare concordi sulla via della rivoluzione nazionale, ma successivamente le loro strade si separeranno e Verdi metterà la sua opera a disposizione di quell'idea dell'Unità d'Italia, ma sposando la prospettiva liberale di Cavour.

Ricostruisce il rapporto tra i due, con la puntualità dello storico avveduto, che lavora sulle carte e le fa parlare, Carlo Romano in un bel saggio apparso in un volume collettaneo, promosso dalla Fondazione Giacomo Matteotti, dedicato a Verdi e il Risorgimento¹⁹. Siamo all'indomani delle Cinque Giornate del marzo 1848 e Verdi reputa doveroso esprimere le proprie simpatie per i rivoluzionari: mostra di credere nell'idea mazziniana di un'Italia unita e repubblicana. La prossimità a Mazzini è testimoniata dall'aver accettato di comporre, in virtù d'una sua esplicita sollecitazione, un inno patriottico, su versi di Mameli. Terminatolo un po' intempestivamente, Giuseppe Verdi ne farà dono a Mazzini, affinché lo usasse nel modo da lui ritenuto più appropriato.

Seguendo le vicende nel corso del tempo di quest'inno, si scoprirà lo spostamento politico di Verdi, dapprima mazziniano e poi prossimo alle posizioni liberali, che lo indurranno a dissociarsene in qualche modo.

Come si arriva alla committenza dell'inno? Nel 1847 Verdi è a Londra. Vi è giunto per allestire i *Masnadiери*, partecipa alla rappresentazione dei *Foscari* al Covent Garden, ed è qui che il 19 giugno incontra Mazzini. Con ogni probabilità partecipa da spettatore all'annuale concerto che Mazzini organizzava per la Scuola italiana. Il mese dopo lascia Londra per Parigi.

Passano alcuni mesi e Mazzini scrive a Goffredo Mameli, autore, l'anno prima, del fortunato canto che diventerà poi l'inno nazionale. Gli chiede la stesura di versi che possano diventare la *Marsigliese* italiana, anche perché ha intenzione di affidarli al vigore musicale di Verdi, sicuro che sarebbe venuto fuori un inno capace di essere incorporato

¹⁹ C. Romano, *Mazzini visto da Verdi: da modello venerato di patriottismo a profeta esecrato*, in Capuzzo E., Caso A., Sabatini A.G.(a cura di), *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 51-72.

dal popolo, come se gli appartenesse da sempre. Appena ricevuti i versi da Mameli, Mazzini li inviò a Verdi, non senza aver operato qualche taglio e qualche aggiustamento. Verdi, messosi al lavoro, tarderà a completarlo e non potrà essere cantato – com'era nelle intenzioni di Mazzini – nella guerra di Indipendenza, nella quale tante speranze aveva riposto Mazzini quanto Verdi. Quella guerra si concluse troppo rapidamente con la rovinosa sconfitta dei piemontesi. Ciò nonostante i versi dell'inno vennero egualmente pubblicati su "Il Pensiero italiano" il 18 agosto 1848 a cura di Mameli, senza che riscuotessero alcuna attenzione.

Mazzini trasse, dalla sconfitta dei piemontesi, l'idea che la guerra per l'indipendenza nazionale dovesse partire dal popolo e dovesse avere una chiara impronta repubblicana.

Verdi quando completò il lavoro nell'autunno del 1848, gli ardori rivoluzionari si erano alquanto placati. Nato come *Canto di guerra* si trasformò in *Inno militare* e successivamente in *Inno popolare*. Nella lettera con cui lo recapita a Mazzini, Verdi dice di avere fatto ogni sforzo per rendere quanto più popolare possibile il canto, come nelle intenzioni del suo committente. Chiedeva alcuni aggiustamenti nella versificazione.

Il cuore di Verdi tornò a battere in sincronia con quello di Mazzini nel 1849, con la nascita della Repubblica romana. Compose l'opera sua più impegnata a sostegno degli ideali risorgimentali di stampo repubblicano: *La Battaglia di Legnano*. Rappresentata per la prima volta nel gennaio 1849 al Teatro Argentina, in una Roma divenuta repubblicana dopo la cacciata del Papa, quest'opera legò definitivamente Verdi al Risorgimento: ogni volta che veniva rappresentata, il pubblico andava in delirio e richiedeva sistematicamente la ripetizione dell'ultimo atto. Melodramma dichiaratamente politico, attesta l'esplicita adesione di Verdi agli ideali risorgimentali, attraverso la rievocazione della vittoria della Lega Lombarda su Federico Barbarossa nel 1176. In quei mesi pensava anche ad altre opere sulla stessa lunghezza d'onda, un *Cola di Rienzo* e un *Assedio di Firenze*, che però non videro la luce, poiché il suo librettista, che in quel momento era Cammarano, non volle supportarlo.

Ma il 1849 fu anche l'anno di una riflessione politica di Verdi, dopo il fallimento degli ideali repubblicani a seguito della caduta della Repubblica romana, che lo porterà ad allontanarsi progressivamente da Mazzini e ad avvicinarsi alle posizioni liberali.

Le vicende, in apparenza minute del canto patriottico su testi di Mameli sono, a loro modo, emblematiche. L'*Inno*, dunque, consegnato nella mani di Mazzini nel 1848, verrà pubblicato quell'anno stesso a Firenze, con alcuni refusi, senza che s'avesse una grande risonanza. Rimarrà silente per lungo tempo finché Paolo De Giorgi, patriota, ex dipendente di Casa Ricordi, deciderà di mettere su un'impresa editoriale, con l'espresso proposito di pubblicare una serie di spartiti di chiara ispirazione patriottica. Si trattava della collana "Euterpe Patria", in cui ritenne di voler inserire l'inno di Mameli e Verdi. Per realizzare quest'intenzione contattò Mazzini che acconsentì alla pubblicazione, ma ebbe anche l'idea di tentare di coinvolgere lo stesso Verdi nel progetto. Questi, essendosi ormai avvicinato alle posizioni sabaude, ritenendo sconfitta definitivamente l'impostazione mazziniana, non riconoscendosi più nell'ardore politico che aveva ispirato l'*Inno* nel 1848, si mostrò piuttosto ostile alla sua pubblicazione. Cercò di opporvisi senza successo, ottenendo soltanto che non comparisse il nome di Mazzini nella pubblicazione.

Bibliografia

- Aa.Vv., Numero speciale della "Nuova Rivista Musicale Italiana", n. 4/2010, ERI-RAI, Roma.
- Aa. Vv., *Teatro e Risorgimento*, a cura di Federico Doglio, Cappelli, Rocca San Casciano, 1961
- Baldacci L., *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Rizzoli, Milano, 1977
- Bietti G., *La musica e il risorgimento*, in <https://accademiadeglialterati.com/2012/05/30/la-musica-e-il-risorgimento/>
- Celletti R., *Storia del Belcanto*, La Nuova Italia, Firenze, 1983.
- Cento F., «*Chi per la patria muor / Alma sì rea non ha*». *Il patriottismo in musica da Rossini a Verdi*, inEdition, Bologna 2009.

Mazzini e il valore politico della musica. Per una lettura di Filosofia della musica

- Del Prete R., *L'avventura imprenditoriale della musica nell'Ottocento*, in Careri E., Donisi, E. *Prima e dopo Cavour. La musica tra Stato sabaudo e Italia Unita (1848-1870)*, Cliopress, Napoli, 2015, pp. 17-66.
- Gramsci A., *Quaderni dal carcere*, a cura di Gerratana V., Adelphi, Milano, 2014.
- La Puma L., *Giuseppe Mazzini democratico e riformista europeo*, Leo Olschki, Firenze, 2008.
- Mazzini G., *Filosofia della musica*, Liber Liber, 2011 (pubblicazione online), reperibile all'indirizzo: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-m/giuseppe-mazzini/filosofia-della-musica/>
- Rampone C. (a cura di), *Catalogo della Mostra "Melodramma e Risorgimento"*, Consiglio Regionale del Piemonte, 26 aprile - 26 maggio 2011.
- Rolandi U., *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1951.
- Romano C., *Mazzini visto da Verdi: da modello venerato di patriottismo a profeta esecrato*, in Capuzzo E., Caso A., Sabatini A.G. (a cura di), *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 51-72.
- Rosselli J., *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, il Mulino, Bologna, 1992.
- Smith P. J., *La Decima Musa. Storia del libretto d'opera*, Sansoni, Bologna, 1981.
- Sorba C., *L'Italia nel Melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- Sorba C., *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari, 2015.
- Tanti A. M., *Miti e simboli della rivoluzione nazionale*, in *Enciclopedia Treccani*, 2011 (online), all'indirizzo: https://www.treccani.it/enciclopedia/miti-e-simboli-della-rivoluzione-nazionale_%28L%27Unificazione%29/

