

Motivi risorgimentali nelle opere di  
Giuseppe Verdi: *Attila* e *La battaglia  
di Legnano*

Magdalena Teresa Hebda



Masteroppgave

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2019

# **Motivi risorgimentali nelle opere di Giuseppe Verdi: *Attila* e *La battaglia di Legnano***

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk.

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Masteroppgave i italiensk ITA4090, 60 studiepoeng.

Student: Magdalena Teresa Hebda

Veileder: Francesco Venturi

Våren 2019

© Forfatter: Magdalena Teresa Hebda

2019

Motivi risorgimentali nelle opere di Giuseppe Verdi: *Attila* e *La battaglia di Legnano*

Magdalena Teresa Hebda

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo



# Riassunto

Con la seguente tesi si intende analizzare il ruolo svolto da Giuseppe Verdi nel campo politico-culturale durante gli anni cruciali del Risorgimento Italiano. L'analisi prende spunto dalla comparazione delle opere patriottiche *l'Attila* e *La battaglia di Legnano*. Particolare attenzione viene data al rapporto tra le opere verdiane ed i testi d'ispirazione. Grazie a questa comparazione è possibile notare le aggiunte e le modifiche introdotte da Verdi e dai due librettisti: Temistocle Solera e Salvatore Cammarano, al fine di trasformare due tesi romantici privi di toni politici in quelli che saranno considerati manifesti delle aspirazioni indipendentiste ed unitarie risorgimentali.

# Ringraziamenti

Prima di tutto vorrei ringraziare il mio relatore Francesco Venturi per avermi istruito nel processo della scrittura della presente tesi.

Ringrazio anche i miei professori dell'*Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk (ILOS)* dell'Università di Oslo per i fruttuosi anni di studio.

Inoltre mi piacerebbe ringraziare l'*Istituto norvegese a Roma* per avermi dato la possibilità di realizzare una ricerca dei libri e materiali nelle biblioteche romane. Ringrazio specialmente la bibliotecaria Manuela Michelloni per il suo aiuto.

# Indice

<b>Riassunto</b> .....	<b>V</b>
<b>Ringraziamenti</b> .....	<b>VI</b>
<b>Indice</b> .....	<b>VII</b>
<b>Introduzione</b> .....	<b>1</b>
Lo sfondo storico.....	1
Il materiale dell'analisi.....	3
Lo scopo e il metodo .....	3
La struttura della tesi .....	5
<b>1 Primo capitolo</b> .....	<b>6</b>
1.1 L'opera nell'Ottocento .....	6
1.1.1 L'opera come genere nazional – popolare .....	6
1.1.2 Il ruolo dell'opera nell'unificazione del paese .....	8
1.1.3 La rivoluzione teatrale del 1848 e il ruolo dei teatri nell'Ottocento .....	10
1.1.4 I motivi risorgimentali nelle opere prima di Verdi .....	12
1.2 Giuseppe Verdi: presentazione del compositore .....	14
1.2.1 La vita e le composizioni .....	14
1.2.2 Le fasi della composizione .....	19
1.2.3 Le caratteristiche comuni delle opere di Verdi (lo stile) .....	20
1.2.4 Il patriottismo di Verdi non-operista .....	23
1.2.5 Gli elementi patriottici nelle opere di Verdi.....	28
1.3 Il libretto e il librettista .....	31
1.3.1 Il compositore / il librettista .....	31
1.3.2 La struttura drammatica, poetica e letteraria nei libretti verdiani .....	33
1.3.3 Verdi e i suoi librettisti .....	35
<b>2 Secondo capitolo: L'Attila</b> .....	<b>37</b>
2.1 La scelta del soggetto e del librettista – fase iniziale del lavoro .....	37
2.2 Il testo fonte .....	39
2.3 Il testo fonte vs il libretto.....	40
2.4 La prima, i personaggi e i primi interpreti.....	43

2.5	La struttura formale del libretto.....	46
2.6	I luoghi.....	48
2.7	La trama.....	48
2.8	Gli elementi risorgimentali nell' <i>Attila</i> .....	50
2.9	Censura.....	56
<b>3</b>	<b>Terzo capitolo <i>La battaglia di Legnano</i>.....</b>	<b>59</b>
3.1	Lo sfondo storico e la scelta del soggetto.....	59
3.2	Il testo fonte.....	62
3.3	Il testo fonte vs il libretto.....	63
3.4	La prima e la ricezione dell'opera.....	66
3.5	I personaggi e i primi interpreti.....	68
3.6	La struttura formale del libretto.....	70
3.7	I luoghi.....	72
3.8	La trama.....	72
3.9	Gli elementi risorgimentali nella <i>Battaglia di Legnano</i> .....	75
3.10	Censura.....	78
	<b>Conclusion</b> .....	<b>81</b>
	<b>Bibliografia</b> .....	<b>84</b>



# Introduzione

## Lo sfondo storico

Il termine “Risorgimento” non si riferisce soltanto al movimento che portò l’Italia all’unità, ma è riferibile a tre progetti: l’unificazione nazionale, la modernizzazione sociale ed economica e la costruzione dell’identità nazionale. Il primo progetto si riferisce alla sequenza degli eventi politici che hanno il loro culmine nel raggiungimento dell’indipendenza dagli Austriaci e nell’unificazione del paese tra gli anni 1859 e 1861. In tale prospettiva, il Risorgimento rappresenta il momento determinante nella nascita del paese come uno stato unico, con confini precisi e una struttura istituzionale comune. Da un altro punto di vista si può usare il termine “Risorgimento” per descrivere un processo più ampio, che riguarda la modernizzazione sociale, economica e politica negli anni dopo il 1815, cioè il periodo in cui si è osservato il declino graduale della società rurale tradizionale e lo sviluppo della vita urbana moderna, assieme alla trasformazione dell’economia agraria a quella industriale e la creazione del nuovo sistema politico. Lo scopo del risorgimento visto in questo modo era di mettere la nuova Italia al livello dei paesi più sviluppati in Europa. Il terzo ruolo del Risorgimento, visto in questo caso come il movimento ideologico e culturale, e allo stesso tempo il più importante per il tema della presente tesi, è stato di formare e diffondere l’idea dell’Italia come “comunità nazionale immaginata”. I protagonisti del movimento, come scrittori, pittori, compositori e propagandisti nazionali come Giuseppe Mazzini hanno fornito immagini, metafore e narrative patriottiche, che hanno influenzato il pensiero degli Italiani.<sup>1</sup> La realizzazione dei tre progetti del Risorgimento si rivela problematica dopo la raggiunta unità.

In campo politico, il progetto risorgimentale alla fine ha dovuto far fronte alla necessità di difendere l’indipendenza del nuovo stato in ambito internazionale e di risolvere i problemi economici immediati, ma è stato anche reso difficile dai radicati attaccamenti e rivalità regionali, nell’obiettivo di creare un nuovo legame tra lo stato italiano e la società e

---

<sup>1</sup> Lucy Riall, *Risorgimento: The History of Italy from Napoleon to Nation-State* (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 37-39

stabilizzare i rapporti con la Chiesa Cattolica. Il secondo progetto del Risorgimento affronta pure qualche difficoltà. Dopo che l'Italia è diventata uno stato basato sul sistema parlamentario, si cercò di fare investimenti infrastrutturali (trasporti, comunicazione e sistema educativo). Nonostante questi sforzi, la dipendenza del paese sull'industria tessile ha limitato l'espansione sostenibile del paese.<sup>2</sup>

Il terzo progetto del Risorgimento – quello culturale – ha ricevuto attenzione solo recentemente: si è cominciato a indagare l'origine del fragile senso d'identità nazionale degli italiani. In questa prospettiva, il Risorgimento viene visto meno come un movimento politico e più come una collezione dei temi, simboli, delle metafore e immagini articolati dagli artisti, scrittori e propagandisti patriottici, che hanno il compito di dare un significato a e promuovere l'idea della nazione e gli italiani, sia nel paese che all'estero. Le persone che hanno contribuito alla creazione dell'idea della nazione italiana, hanno provato a mescolare le idee religiose e laiche dell'essere italiano con la retorica della Rivoluzione Francese e il linguaggio del Romanticismo. Il risultato che si è ottenuto includeva una nostalgia romantica della gloria del passato, una disapprovazione della decadenza del presente e una visione del futuro splendore della comunità nazionale italiana. Si sottolineava la gloria della civilizzazione dell'Antica Roma e le conquiste del Rinascimento, cioè i tempi in cui la penisola era forte nei campi economici e culturale rispetto agli altri paesi in Europa. C'era poi l'altro lato della storia della penisola, quello nei secoli dopo il Cinquecento, con la dominazione straniera, il dominio clericale e le divisioni domestiche. Il paese quindi, entrando nel XIX secolo, si trova ancora in questa situazione di degrado collettivo e frammentazione, e la disapprovazione che il Risorgimento mostrava non si riferiva solo alla vita istituzionale del paese, ma anche ai tratti caratteriali degli italiani, descritti come troppo subordinati e indisciplinati. In tale contesto, l'unificazione dell'Italia veniva vista non solo come un modo di ripristinare la gloria del passato, ma anche come la spinta per la rinascita morale della gente.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Anthony L. Cardoza, "The Risorgimento". In *The Oxford Handbook of Italian Politics*, ed. Eric Jones e Gianfranco Pasquino (Oxford: Oxford University Press, 2015), 16-19

<sup>3</sup> Ibid, 18-19

## Il materiale dell'analisi

Per il materiale che verrà analizzato nella presente tesi si sono scelti due libretti delle opere di Giuseppe Verdi, scritti da due librettisti diversi. La prima analisi tratterà del libretto dell'opera *Attila* del 1846, scritto da Temistocle Solera. Poi si procederà con l'analisi del libretto dell'opera *La battaglia di Legnano* del 1849, scritto da Salvatore Cammarano. Entrambe le opere provengono dal periodo iniziale della fase compositiva di Verdi, oppure, seguendo un'altra periodizzazione, possiamo dire che appartengono alla fase patriottico-risorgimentale che si conclude proprio con la rappresentazione della *Battaglia di Legnano* nel 1849.

I testi dei libretti analizzati sono presi dall'edizione del 1992 della raccolta *Tutti i libretti di Verdi*, con l'introduzione e le note di Luigi Baldacci. Si utilizzano anche i testi che possono essere trovati sul sito internet [www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it), e le citazioni che appaiono in questa tesi sono appunto tratte da questo sito. I testi mostrano differenze stilistiche minori rispetto ai testi raccolti nel libro *Tutti i libretti di Verdi*, senza però cambiare il senso del testo. Infine, un'altra fonte importante per l'analisi delle opere sono le registrazioni delle rappresentazioni complete delle opere analizzate, disponibili sull'internet: l'*Attila* rappresentata al Teatro Mariinsky a St. Petersburg nel 2012, sotto la direzione di Arturo Gama, e *La Battaglia di Legnano* rappresentata al Teatro Giuseppe Verdi di Trieste, sotto la direzione di Boris Brott.

## Lo scopo e il metodo

Va subito sottolineato che l'analisi si concentrerà sugli elementi patriottici presenti nel testo, e il lavoro non intende analizzare la relazione complicata tra testo, musica e drammaturgia. L'obiettivo è invece quello di esaminare le caratteristiche tipiche dei librettisti Solera e Cammarano, e le caratteristiche specifiche della loro collaborazione con Giuseppe Verdi.

I libretti saranno dunque analizzati dal punto di vista testuale. Si partirà dal rapporto del libretto con la fonte, che è un parametro fondamentale per studiare il testo dell'opera.

Secondo Bonomi (2014), un confronto puntuale del libretto con la fonte originale si può rivelare molto produttivo.<sup>4</sup> In questo lavoro però ci si limiterà a una comparazione tra i due testi per quanto riguarda la loro lunghezza, il numero dei personaggi, l'omissione degli elementi o scene oppure gli elementi che vengono aggiunti nel libretto rispetto all'originale. Si tratterà anche brevemente delle circostanze in cui il soggetto del libretto è stato scelto dal compositore, insieme alla analisi della sua collaborazione con il librettista. Successivamente si guarderà la struttura formale del libretto, ovvero il numero di atti e scene, arie, recitativi e frammenti corali, con il riassunto breve della trama e l'elenco e la descrizione dei personaggi.

La parte più rilevante per il tema della presente tesi, cioè la presenza degli elementi patriottici o risorgimentali nel testo, sarà realizzata attraverso l'analisi della linea stilistica dei librettisti, sia a livello lessicale che metrico. Si cercherà di trovare le parole-chiave patriottiche e risorgimentali, le combinazioni delle parole, ma anche le allusioni dirette alla situazione del paese. Saranno anche analizzate alcune scene scelte dai libretti, che hanno importanza nel processo della creazione del carattere patriottico dell'opera.

Alla fine dell'analisi si tratterà il problema della censura presente nella prima e all'inizio della seconda metà dell'Ottocento. Verranno presentati alcuni esempi dei cambiamenti cruciali nei libretti delle opere, cioè la versione iniziale del testo sarà messa a confronto con il testo censurato.

Dopo aver analizzato entrambi i libretti, si procederà con la breve comparazione dei testi delle due opere, con attenzione particolare posta per le differenze.

---

<sup>4</sup> Ilaria Bonomi, "Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani". In *L'Italia e la cultura europea*, ed. Anna Klimkiewicz, Maria Malinowska, Alicja Paleta e Magdalena Wrana (Firenze: Cesati, 2014), 135

## La struttura della tesi

La presente tesi è divisa in tre capitoli. Il primo capitolo tratta del ruolo dell'opera e del teatro nell'Ottocento, insieme al loro contributo all'unificazione del paese. Successivamente viene presentato il personaggio di Giuseppe Verdi, sia la sua vita sia le sue composizioni e i periodi della produzione artistica. Si parla brevemente dello stile che il compositore usa nelle sue opere, e dello sviluppo delle caratteristiche presenti nelle sue composizioni. Per quanto riguarda gli elementi patriottici, si è fatta la distinzione tra la vita privata del compositore con il suo coinvolgimento nella causa nazionale, e la presenza degli elementi patriottici da Verdi nelle sue composizioni. Alla fine del capitolo viene descritto il libretto come un genere letterario, e anche il rapporto specifico tra il compositore e il librettista che cambia nel corso degli anni. Gli ultimi paragrafi del capitolo analizzano la collaborazione di Verdi con i diversi librettisti, e il modo in cui il compositore interviene nel processo della scrittura del libretto.

I successivi due capitoli affrontano l'analisi delle due opere, rispettivamente *l'Attila* e *La battaglia di Legnano*, usando il metodo descritto nei paragrafi precedenti.

# 1 Primo capitolo

## 1.1 L'opera nell'Ottocento

### 1.1.1 L'opera come genere nazional – popolare

Già ai tempi di Verdi erano vivaci i dibattiti tra gli accademici sull'opera come genere: in particolare si prova a stabilire se oltre a occupare un ruolo importante nella cultura italiana ottocentesca, l'opera sia più nello specifico la forma d'arte capace di unire i sentimenti nazionali. Tali dibattiti parlano tra l'altro del fatto che la comunicazione musicale sia stata più effettiva in un paese con i valori letterari più alti. Un'altra ricerca si è concentrata verso il fatto che l'opera sia assai teatrale, estroversa e ovviamente musicale, e perciò incorporata nella cultura cattolica, che è più inclina alla spettacolarità che all'interiorità. Per di più, il genere dell'opera è più in concordanza con un carattere nazionale che preferisce le canzoni alle forme musicali più astratte.<sup>5</sup> In questo primo capitolo della tesi si proverà a presentare i diversi punti di vista sulla funzione dell'opera nel Risorgimento, le teorie, e i fenomeni collegati alla vita operistica nel campo culturale.

Secondo tanti accademici, esiste indubbiamente un collegamento “interno” tra l'opera e l'italianità, ma non si è raggiunto un accordo se tale collegamento sia una situazione positiva o negativa e in quale contesto dovrebbe essere considerato. Per iniziare questa discussione, si può partire da due punti di vista diversi, cioè la posizione di Giuseppe Mazzini nella *Filosofia della Musica* pubblicata nel 1836, e i pensieri di Antonio Gramsci nei *Quaderni del Carcere*. Secondo il primo autore, la formazione della cultura nazionale è interamente connessa all'opera; il saggio di Mazzini finisce con l'appello al liberatore della nazione che dovrebbe apparire nella forma di un grande compositore operistico – *il Genio* come lo chiama l'autore.<sup>6</sup> Si cita solo un frammento da questo importante scritto:

“(...) E i giovani artisti s'innalzino collo studio dei canti nazionali, delle storie patrie, dei misteri della poesia, dei misteri della natura, a più vasto orizzonte che non è quello dei libri di

---

<sup>5</sup> Suzanne Stewart-Steinberg. “Introduction”. In *Journal of Modern Italian Studies*, 18, no. 2 (2013): 173. <http://dx.doi.org/10.1080/1354571X.2012.753010> (disponibile il 21.02.2019)

<sup>6</sup> *Ibid.*, 173

regole e dei vecchi canoni d'arte. (...) Si accostino alle opere dei grandi nella musica, non d'un paese, d'una scuola, o d'un tempo, ma di tutti i paesi, di tutte scuole e di tutti i tempi: non per anatomizzarli e disseccarli colle fredde e vecchie dottrine di professori di musica, ma per accogliere in sé stessi lo spirito creatore e unitario che muove da quei lavori.”<sup>7</sup>

Su una posizione opposta troviamo Antonio Gramsci. Per capire il suo punto di vista sull'opera come genere nazional-popolare, bisogna partire dal passo di Gramsci dal libro *Quaderni del Carcere*, dove l'autore descrive la situazione della musica in Italia rispetto alla letteratura popolare. Secondo Gramsci, in Italia la musica ha la stessa funzione nella cultura popolare che in altri paesi è data dal romanzo popolare. Inoltre la popolarità dei geni musicali esiste al posto della popolarità dei letterati. L'obiettivo dell'autore è di esaminare due tesi: prima vuole vedere se l'opera in musica e il suo sviluppo, visto come manifestazione storico – culturale, coincide con la fioritura dell'epica popolare rappresentata dal romanzo. Questa tesi gli pare giusta, per il fatto che sia il romanzo sia l'opera hanno le loro origini nello stesso periodo (il Settecento) e si diffondono negli anni Cinquanta dell'Ottocento, il periodo delle forze democratiche popolari – nazionali in tutta l'Europa. Inoltre Gramsci vuole esaminare se la diffusione del romanzo popolare in Inghilterra e Francia è coincisa con la popolarità del melodramma (l'opera) in Italia. Gramsci tenta anche di trovare il motivo per cui la “democrazia” artistica italiana nell'Ottocento abbia una espressione musicale e non “letteraria”. Scrive che mentre sia in Italia sia in altri paesi europei si verifica una stretta nazionalizzazione degli intellettuali indigeni, gli intellettuali italiani continuano la loro funzione europea attraverso la musica e non la letteratura. Anche la trama dei libretti non è “nazionale” ma europea, perché si svolge più spesso nei paesi europei e non in Italia, e perché i sentimenti e le passioni della trama riflettono la particolare sensibilità europea. L'autore conclude con queste parole: “Si può perciò dire che il rapporto melodramma italiano – letteratura popolare anglo – francese non è sfavorevole criticamente al melodramma, poiché il rapporto è storico – popolare e non artistico – critico”. Si legge per di più che non si può paragonare Verdi a Eugenio Sue, anche se i due personaggi hanno ottenuto un successo

---

<sup>7</sup>Giuseppe Mazzini. *Filosofia della Musica*: 48.

[https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/mazzini/filosofia\\_della\\_musica/pdf/mazzini\\_filosofia\\_della\\_musica.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/mazzini/filosofia_della_musica/pdf/mazzini_filosofia_della_musica.pdf) (disponibile il 22.02.2019)

popolare simile, e per alcuni accademici Verdi occupa lo stesso posto nella storia della musica di Sue nella storia della letteratura.<sup>8</sup>

Per riassumere, Gramsci parla della “contagiosa” influenza che Verdi e tutto il genere dell’opera hanno sull’immaginazione italiana, schierandosi contro la creazione della letteratura nazionale – popolare a favore delle tecniche operistiche di “battere gli accenti metrici”. In altre parole, Gramsci percepisce nell’opera innanzitutto la sua retorica e i suoi effetti, e perciò paragona il genere al modo fascista di condurre la politica come se fosse spettacolo.<sup>9</sup>

A questo punto si deve aggiungere che il pensiero di Gramsci è considerato equivoco, e gli accademici lo definiscono spesso come il “sogno di prigioniero”. Secondo Gramsci, in Italia non è mai esistita una letteratura popolare in senso moderno, per il semplice fatto che non è esistito un popolo in Italia in senso moderno. Per presupporre la prima occorrerebbe postulare l’esistenza del popolo.<sup>10</sup>

### **1.1.2 Il ruolo dell’opera nell’unificazione del paese**

Il prossimo argomento che si intende discutere in questo capitolo sono le direzioni della ricerca negli anni Novanta del Novecento sull’opera e la sua influenza e il suo contributo al processo dell’unificazione. Accanto agli altri approcci (storico e musicale), esiste un approccio culturale, ed è appunto questo criterio che mostra il maggior interesse per il Risorgimento come movimento nazionalista. Inoltre è in questo contesto che il ruolo della musica, specialmente nell’opera, si è posto al centro degli studi risorgimentali, perché si è riconosciuta l’importanza nell’impatto della narrativa operistica che ha contribuito nella definizione dell’immagine della nazione. Esistono tre maggiori direzioni della ricerca svolta negli anni Novanta del XX secolo. Si inizia a esaminare il teatro dell’opera come un luogo cruciale per la socializzazione in Italia nella prima parte dell’Ottocento e anche il genere d’opera come circuito culturale che presto ha ottenuto un profilo nazionale. La seconda

---

<sup>8</sup>Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, *Storia dell’opera italiana, Vol 6: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi* (Torino: Edt, Musica, 1988), 246

<sup>9</sup> Stewart-Steinberg, *Introduction*, 173

<sup>10</sup> Bianconi e Pestelli, *Storia dell’opera italiana*, 244



direzione si occupa dell'analisi della ricezione dei testi e i loro margini di autonomia nel processo della loro produzione. Alla fine si prova a rispondere alla domanda se l'opera come genere ha avuto un ruolo attivo nella costruzione e diffusione delle narrazioni nazionali, sia a livello discorsivo (la narrazione della storia del paese per quanto riguarda i suoi episodi con l'oppressione straniera) sia a livello simbolico, che appare man mano che il movimento risorgimentale si sviluppa. Esiste però un punto di avvicinamento tra queste direzioni di ricerca – si cerca di esaminare la relazione tra il pubblico e la scena, che nel periodo dell'unificazione d'Italia è caratterizzato del continuo scambio tra realtà e rappresentazione. Fino agli ultimi anni del secolo, il teatro rimane uno spazio aperto che unisce un pubblico abbastanza incontrollato, e la scena invece è un posto dove un interprete riceve un certo margine di libertà per quanto riguarda l'interpretazione del testo originale. Come si legge nei giornali contemporanei, la gente comune discute ovunque le opere presenti nei teatri locali.<sup>11</sup>

Prendendo in considerazione tutti questi approcci, si può arrivare alla conclusione che l'opera nell'Ottocento ha uno statuto particolare, e che si rivolge ad un pubblico più ampio di quello dei romanzi o della poesia. Alcuni intellettuali contemporanei, già menzionati prima (Mazzini e Gramsci), offrono le osservazioni che ci aiutano a chiarire e identificare il ruolo dell'opera all'inizio dell'Ottocento. A questo punto si vuole menzionare un altro intellettuale – il critico letterario Carlo Tenca, che dieci anni dopo la pubblicazione della *Filosofia della Musica* di Mazzini, cioè nel 1846 nell'articolo *Delle condizioni della odierna letteratura*, propone una critica molto accurata delle condizioni subalterne della produzione letteraria italiana del tempo, paragonandola alla popolarità straordinaria dell'opera e dicendo che la letteratura dovrebbe imparare dall'opera se vuole superare la sua condizione povera. Secondo Tenca, la maggiore differenza tra i due modi (quello letterario e quello operistico) è la loro relazione con il pubblico, o meglio l'abilità del teatro della musica di attirare il pubblico, e la letteratura dovrebbe poter fare lo stesso. La conclusione del pensiero di Tenca si concentra attorno la convinzione che finché la letteratura non sarà in grado di coinvolgere il pubblico in modo più significativo, la musica continuerà ad attirare l'attenzione universale.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>Carlotta Sorba. "Ernani Hats: Italian Opera as a Repertoire of Political Symbols during the Risorgimento". In *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, ed. Jane F. Fulcher. (Oxford, Oxford University Press: 2011), 431

<sup>12</sup> Ibid., 431

Tra gli altri fattori che rendono l'opera il genere eccezionalmente popolare nella prima metà dell'Ottocento si possono elencare la presenza di numerosi teatri dell'opera nell'intera penisola e la circolazione veloce delle opere, possibile grazie all'attività degli impresari.<sup>13</sup>

### **1.1.3 La rivoluzione teatrale del 1848 e il ruolo dei teatri nell'Ottocento**

Per capire meglio il fenomeno della popolarità del genere operistico occorre ripercorrere brevemente il fenomeno della rivoluzione teatrale del 1848.

All'inizio dell'Ottocento in tutta Europa inizia un rapporto particolare tra politica e teatro, connesso con i cambiamenti nel campo della comunicazione cominciate durante la Rivoluzione Francese. Il pubblico assume la funzione di un attore politico collettivo in tanti paesi Europei, grazie alla presenza dei teatri nelle città. Così anche il teatro diventa ambientazione per insurrezioni e manifestazioni, caratterizzato dalla cosciente trasposizione delle opere spettacolari dalla scena nell'azione politica. La combinazione dei diversi modelli dell'espressione (narrazione, musica e spettacolo) con l'interazione particolare tra gli attori rappresentanti classi sociali diverse, rende la scena un posto dove la discussione politica può emergere. Negli anni '20 e '30 dell'Ottocento i teatri servono inoltre come punto di riferimento nel processo della creazione delle nuove pratiche comunicative, cioè quelle con un ruolo maggiore dei gesti e dell'aspetto visuale (il testo è spesso sottoposto alla censura e non può svilupparsi in modo libero).

La situazione in Italia è ancora più particolare perché qui i teatri della musica hanno un posto centrale, e l'interazione tra politica e teatro diventa particolarmente visibile negli anni 1846 – 1849, quando hanno luogo una serie di eventi rilevanti per la successiva unificazione del paese. Mi riferisco, per esempio, all'elezione del nuovo Papa, all'inizio delle manifestazioni patriottiche, alle insurrezioni a Milano e a Venezia e, finalmente, alla guerra contro gli austriaci. Le varie fonti, sia italiane sia straniere, descrivono la situazione di questi anni come un vero e proprio spettacolo, e gli eventi politici come se fossero presentati sulla scena. Inoltre in quello che si osserva sulla scena, sono presenti anche elementi di norma non

---

<sup>13</sup> Ibid., 431

utilizzati in ambito teatrale. I patrioti indossano i costumi storici prelati dal teatro, segnando l'atmosfera unica delle rivolte. Leggiamo per esempio che il giorno della liberazione di Milano (23 marzo 1848) è come una scena teatrale, si incontrava la gente vestita per esempio da cavaliere medioevale. Detto questo, non è strano che l'opera subisca un blocco maggiore nella stagione del 1848: i teatri chiudono, o servono come posti che diffondono i racconti delle battaglie. Nella rivista *Teatri, arte e letteratura* si legge: "Adesso che siamo circondati da tantissimi Attila, perché andare a vedere *Attila* sulla scena?" Il testo fa ovviamente un riferimento all'*Attila* di Verdi.<sup>14</sup>

Un altro fenomeno di cui Sorba parla nel suo articolo, rilevante per questa tesi, riguarda i costumi che gli italiani indossano sia per confermare la propria percezione come patrioti, sia per sfidare gli austriaci. Questa pratica permette anche agli Italiani all'estero di supportare il movimento Risorgimentale, e di indentificarsi con la nazione.

Un altro elemento che influenza il pensiero patriottico sono i figurini (i disegni preparatori dei costumi di scena), la cui storia comincia nel 1846. Il prototipo è il costume del cavaliere-cospiratore, vestito in mantello e cappello piumato invece dell'armatura. L'elemento più popolare tra i patrioti era il cappello all'Ernani, che alludeva al protagonista di una delle opere verdiane. Cappelli di questo tipo furono anche usati durante le celebrazioni patriottiche tra il 1846 ed il 1847 in Liguria, Toscana ed Emilia-Romagna. In seguito viene anche introdotto il cappello calabrese.

Il cappello all'Ernani era un elemento fondamentale per il cosiddetto abito italiano, di origine Piemontese. Un giornalista italiano che pubblica l'articolo con figurini nel 1848, dice che negli anni precedenti, un abito simile sarebbe appartenuto ad un ballo in maschera. Adesso però è diventato un simbolo sentimentale, un abito dimostrativo. Il modo di vestirsi all'italiana fu proibito dagli austriaci nel febbraio 1848, e il divieto incluse anche l'uso di cappelli patriottici.<sup>15</sup>

A questo punto bisogna domandarsi perché è proprio *Ernani* che diventa l'ispirazione per i figurini. A partire dalla prima del 1844, l'opera di Verdi raggiunge una popolarità enorme. Già nel 1846 ha lo statuto dell'opera rappresentata più spesso. I giornali contemporanei

---

<sup>14</sup> Ibid., 433 - 435

<sup>15</sup> Ibid., 437 - 442

forniscono descrizioni accurate della situazione, scrivendo che la gente cantava le arie dall'*Ernani* dappertutto.<sup>16</sup>

L'espressione delle emozioni patriottiche è attiva in Italia anche tramite i gesti. Si possono almeno citare questi due esempi: l'abbraccio emozionale con i baci, non spontaneo ma piuttosto rituale; e i giuramenti collettivi per la causa nazionale, con le spade tirate. Oltre ai gesti, sono popolari le processioni e i pellegrinaggi, che richiamano un periodo particolare della storia italiana, di solito il Medioevo. Anche in questo caso è visibile il collegamento tra la realtà e il teatro d'opera (la processione a Torino nel 1848 che simbolizzava *La Lega Lombarda*, e l'opera di Verdi *La battaglia di Legnano*).<sup>17</sup>

#### **1.1.4 I motivi risorgimentali nelle opere prima di Verdi**

Mazzini, Garibaldi, Cavour e il re Vittorio Emanuele II sono i nomi spesso riportati quando si parla del Risorgimento. Accanto a questi eroi dell'epoca si parla degli scrittori o dei poeti che hanno incluso gli elementi patriottici nei propri scritti, ma esistono anche altri nomi, che pur non avendo la stessa funzione politica o storica, hanno contribuito alla nascita del sentimento patriottico, così importante per il Risorgimento. Specialmente, si intende menzionare i nomi degli artisti, nello specifico i musicisti, che nella loro produzione artistica presentano dei motivi patriottici. In questa parte si parlerà dei compositori del periodo prima di Verdi che già mostrano l'interesse per il sentimento patriottico.

La scena musicale in Italia nel XIX secolo mostra qualche differenza rispetto alla tradizione romantica presente nel resto dell'Europa. Il romanticismo tedesco con l'oratorio profano *Szenen aus Goethes Faust* di Robert Schuman del 1844, rivela ad esempio la visione romantica della libertà, dove la gente si riunisce per costruire il futuro insieme e per lottare contro gli ostacoli. In Italia però non esiste una dimensione politica piuttosto idealistica. In un

---

<sup>16</sup> Ibid., 442

<sup>17</sup> Ibid., 446 - 447

paese dove le differenze tra le classi sono tanto visibili, la popolarità dell'opera è dovuta al fatto che il genere unisce le emozioni della gente e le richieste dell'impresa teatrale.<sup>18</sup>

Già alla fine del secolo precedente si nota il bisogno di libertà e di ricostruzione del paese, visibile particolarmente nell'opera neoclassica di Cimarosa – *Oriazi e Curiazi*, basata sul libretto di Sografi, che poi diventerà il modello per l'opera seria. La stessa necessità è da notare nei coreodrammi di Salvatore Viganò, che lavorò nel teatro *La Scala* tra 1813 e 1821, creando balletti tanto ammirati da Foscolo, Rossini e Stendhal.<sup>19</sup> Bisogna ricordare che le venature patriottiche nelle opere liriche italiane prima del *Nabucco* di Verdi hanno un carattere letterario: si riferiscono a una patria che stentava a incarnarsi. Rossini include appunto qualche elemento patriottico nelle sue opere. Nel coro dell'*Italiana in Algeri* del 1813 possiamo ascoltare: “Quanto valgan g'Italiani / al cimento si vedrà; / Abbiam tutti e ferri mani / per riporci in libertà”. Anche nel *Turco in Italia* (1814) corre lo stesso pensiero patriottico: “Bella Italia, alfin ti miro, / vi saluto amiche sponde; / l'aria, il suolo, i fiori e l'onda / tutto ride, e parla al cuor”. Perfino l'opera semiseria di Rossini – *La gazza ladra* – ha alcuni elementi che si possono interpretare in un contesto politico (il tormento della vittima, marginalizzata e capita male, distrutta dall'ingiustizia solo perché è una donna povera). Nel *Guglielmo Tell* (1829) si può ascoltare invece l'eroe d'indipendenza con il coro dei congiurati: “Giuriam, giuriamo / per nostri danni / per gli avi nostri / pei nostri affanni... / di tutti abbattere / gli empî oppressor”.<sup>20</sup> Due anni dopo *Guglielmo Tell*, Bellini compone e presenta *Norma* alla Scala. Nonostante lo stile belcanto dell'opera e la sua scenografia classica, le avventure amorose dei protagonisti sono calati in un'atmosfera drammatica pervasa da conflitti, guerre, e conquistatori. Nell'altra opera di Bellini, *Puritani* (1835), c'è il famoso duetto, il cui testo può essere interpretato in modo simile: “Suoni la tromba, e intrepido / io pugnerò da forte. / Bello è affrontar la morte / gridando: libertà!”. Prima delle opere già citate di Bellini, un altro maestro preverdiano, Saverio Mercadante, nell'opera *Donna Caritea* (1826), usa in uno dei cori le parole: “Chi per patria muor / vissuto è assai; / la foglia dell'allor / non muore mai. / Piuttosto che languir / sotto i tiranni, / è meglio di morir / sul fior degli anni”.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Simonetta Chiappini, “From the People to the Masses: Political Developments in Italian Opera from Rossini to Mascagni”. In *The Risorgimento Revisited. Nationalism and Culture in Nineteenth – Century Italy*, ed. Silvana Patriarca, Lucy Riall (Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2012), 56

<sup>19</sup> Ibid., 58

<sup>20</sup> Franco Della Peruta. “Verdi e il Risorgimento”. In *Rassegna Storica del Risorgimento* (2001), 5

<sup>21</sup> Ibid., 5

Anche nella produzione artistica di Donizetti si trovano alcuni buoni esempi di episodi che suscitano sentimenti patriottici tra gli italiani. Si ricorda l'episodio dalla rappresentazione dell'opera *Gemma de Vergy* al *Teatro Carolino* a Palermo nel 1848, quando le parole di uno dei personaggi – Tamas – “mi togliesti e core, e mente, / patria, nome, e libertà!”, infiammarono il pubblico. Altrimenti il compositore basa le sue opere sui temi tipici per i romanzi europei, usando come ispirazione gli scritti di Scott, Schiller, Byron, Hugo, Scribe e Dumas. Donizetti crea un effetto di brevità, e appunto questo effetto rende il pubblico così affascinato dalle trame. Mazzini nel libro *Filosofia della Musica* sottolinea inoltre l'abilità di Donizetti di rappresentare i personaggi nel contesto storico, anche se nel processo della produzione questa caratteristica viene spesso limitata. Attraverso tale processo, il Romanticismo popolare di Donizetti forma un modo di rappresentare la complessità del movimento risorgimentale.<sup>22</sup>

Nel melodramma, che nell'Ottocento è il principale linguaggio artistico dell'Italia risorgimentale, la voce di Verdi, più di quella di Donizetti, Bellini o degli altri compositori menzionati sopra, mostra il bisogno di identificarsi in una passione comunitaria.

## **1.2 Giuseppe Verdi: presentazione del compositore**

### **1.2.1 La vita e le composizioni**

In questo passaggio si propone un approccio cronologico che presenta la vita e la produzione artistica di Giuseppe Verdi. Gli avvenimenti della vita del compositore saranno quindi trattati insieme a quelli che hanno contribuito alla produzione delle opere, perché c'è, come si vedrà in seguito, uno stretto legame tra la vita, i trasferimenti, le amicizie e l'attività politica del maestro e il processo della composizione delle opere nuove. La maggiore attenzione però si dedicherà alla produzione artistica di Verdi e il suo collegamento con i diversi librettisti, perché sono i fatti più rilevanti per il tema del presente lavoro.

---

<sup>22</sup> Chiappini, *From the people to the masses*, 66 - 67

Giuseppe Verdi nasce il 10 ottobre 1813 a Roncole vicino a Busseto, da Carlo Verdi e Luigia Uttini. Verdi mostra interesse per la musica già dai primi anni della sua vita, e il suo talento musicale viene presto riconosciuto – il giovane musicista ha la possibilità di studiare con un organista e un prete a Roncole, dove inizierà poco dopo a lavorare come organista della chiesa. Nel 1823 viene mandato al ginnasio a Busseto, dove riceve l’educazione classica e gli viene offerta l’opportunità di lavorare con un gruppo di musicisti amatori della locale Società Filarmonica. All’inizio Verdi ha la funzione di copista e trascrittore musicale, poi diviene direttore d’orchestra e compositore, imparando nello stesso tempo come comporre sia per un gruppo musicale, l’orchestra che per la voce.

Il 1830 è un anno importante, poiché Verdi fu coinvolto nella vita politica, parzialmente contro la sua volontà. Busseto, come le altre città in Italia, si divise in fazioni: una che sosteneva la Francia, essendo allo stesso tempo contro gli Austriaci (la maggior parte dei musicisti della Filarmonica stava da questa parte), ed un’altra che supportava l’Austria e lo status quo. Verdi fu considerato un frequentatore del primo gruppo, dato il suo legame con la Società Filarmonica.

Nel 1832 Verdi tenta di entrare nel Conservatorio di Milano, ma dopo l’insuccesso decide di continuare l’educazione musicale con Vincenzo Lavigna, l’insegnante del conservatorio attivo anche nel Teatro alla *Scala*. Il giovane Verdi collabora a Milano con La Società Filarmonica Milanese, il gruppo che gli permette di fare un’esperienza importante nel campo musicale, prima che debba lasciare la città per tornare a Busseto, dove compone la sua prima opera – *Oberto, conte di San Bonifacio*. L’insuccesso della messa in scena a Parma lo spinge a trasferirsi con la famiglia a Milano. Il rapporto vitale e tormentato del compositore con Milano dura quasi settant’anni (1832 – 1901), dal trasferimento a 18 anni, attraverso la propria formazione artistica, fino alla morte al Grand Hotel et de Milan (il 27 gennaio 1901), a pochi passi dalla Scala ed alla dimora definitiva in piazza Buonarroti, dove il compositore stesso volle essere sepolto: “vivo desiderio di essere sepolto in Milano con mia moglie nell’oratorio che verrà costruito nella Casa di Riposo dei musicisti da me fondata”.<sup>23</sup> È a Milano che, con l’aiuto di Lavigna e altri amici, convince Bartolomeo Merelli, l’impresario della Scala, di rappresentare l’*Oberto* nel 1839. Dopo l’esito soddisfacente di *Oberto, conte di San Bonifacio*, Merelli assume Verdi per scrivere le opere per *la Scala*, ma purtroppo il

---

<sup>23</sup> Raffaella Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi* (Roma: Carocci editore, 2013), 35

compositore è costretto a ritornare a Busseto ancora una volta (dopo la morte dei bambini e della moglie), e non vuole più scrivere le opere. Convinto da Merelli, scrive il *Nabucco*, l'opera che dopo alcuni problemi iniziali per metterla in scena alla *Scala*, diventa un grande trionfo (il merito di questo successo è di Giuseppina Strepponi, la prima donna e la futura amante e moglie del compositore, che lo aiuterà più volte durante la sua carriera).<sup>24</sup> Sul *Nabucco* Verdi stesso dice: "Con quest'opera si può dire veramente che ebbe principio la mia carriera artistica".<sup>25</sup> Alla composizione del *Nabucco* è collegato un celebre aneddoto, scritto dallo stesso Verdi nel suo schizzo autobiografico del 1879, dove il compositore descrive come il coro "Va pensiero" diventa il generatore dell'intera opera e, successivamente, la svolta di tutta la sua carriera. Il compositore scrive che dopo aver ricevuto il libretto manoscritto del *Nabucco*, non aveva voglia di leggerlo, ma il manoscritto si è accidentalmente aperto sulla pagina con le parole "Va, pensiero, sull'ali dorate". Quando le vede, Verdi decide di leggere tutto il libretto e gli viene l'ispirazione maggiore di scrivere l'opera *Nabucco*.<sup>26</sup>

Dal 1842 (*Nabucco*) al 1851 (*Rigoletto*) Verdi scrive tredici opere (*I Lombardi alla prima crociata* 1843, *Ernani* 1844, *I due Foscari* 1844, *Giovanna d'Arco* 1845, *Alzira* 1845, *Attila* 1846, *Macbeth* 1847, *I Masnadieri* 1847, *Jerusalem* 1847, *Il Corsaro* 1848, *La battaglia di Legnano* 1849, *Luisa Miller* 1849, *Stiffelio* 1850), mettendole in scena da Milano a Roma, a Napoli, a Londra ed a Parigi. È evidente che la fama del compositore è diventata in pochi anni non solo nazionale ma europea. Tra gli anni 1851 - 62 nascono ancora sette opere: *Rigoletto* – 1851, *Il Trovatore* – 1853, *La Traviata* – 1853, *I Vespri Siciliani* – 1855, *Simon Boccanegra* – 1857, *Un ballo in maschera* – 1859 e *La forza del destino* dal 1861.<sup>27</sup> È importante aggiungere che entro l'anno 1847 (con la sola eccezione di Genova) Verdi stabilisce la mappa dei luoghi con cui avrà il rapporto per tutta la sua vita artistica. Oltre che coi posti della sua nascita e della prima formazione, rimane in contatto con Milano e il teatro La Scala, Venezia e la Fenice e Napoli con il teatro San Carlo.<sup>28</sup>

Verso l'anno 1850 Verdi diventa il più famoso compositore europeo, le cui opere vengono rappresentate il più spesso. Il compositore può quindi scegliere con chi vuole collaborare, sia

---

<sup>24</sup>Mary Jane Phillips-Matz, "Verdi's life: a thematic biography". In *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. Scott L. Balthazar (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 3-7

<sup>25</sup>"Verdi, Giuseppe". In *Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani di Scienze, Lettere ed Arti*, Vol. 35, 151 – 157. (Milano: Rizzoli & C.,1937), 152

<sup>26</sup> Mellace, *Con moltissima passione*, 78

<sup>27</sup> Verdi, *Enciclopedia Italiana*, 152 - 153

<sup>28</sup> Mellace, *Con moltissima passione*, 28



per quanto riguarda i librettisti ed i cantanti, che i teatri dell'opera. Pur ricevendo qualche critica da parte della stampa negli anni '40 e reazioni varie da parte del pubblico (l'insuccesso iniziale della *Traviata*), il nemico più grande dell'artista è la censura, che a Milano e a Napoli attende alle prove generali per decidere se lo spettacolo sia appropriato o meno. La censura diventa ancora più severa dopo le insurrezioni del 1848-49. Per esempio, le opere come *Rigoletto*, *La Traviata*, *Stiffelio* e *I vespri siciliani* vengo rimesse in scena ma nella forma priva di liberalismo morale, religioso o politico. La musica rimane la stessa, ma i testi cambiati modificano la trama, i personaggi e la scenografia.<sup>29</sup> Della censura si parlerà nel prossimo capitolo di questa tesi, quando saranno analizzate due delle opere di Giuseppe Verdi.

Un avvenimento importante che influenza la progressione artistica di Verdi, spingendolo a cambiare la residenza, è un litigio che il compositore ha con i direttori della Scala nel 1845. La discussione riguardava le norme della produzione delle sue opere. Dopo questo incidente, Verdi si allontana da Milano per 20 anni, perdendo anche i contatti con i suoi amici milanesi - ritornerà solo nel 1868 per incontrare Alessandro Manzini. Un anno dopo ristabilisce il contatto con *La Scala* e sorveglia la prima dell'opera *Forza del destino* nella versione rivista.

Come mostrano le date, dopo la prima della *Traviata* nel 1853, la velocità con cui il compositore scrive le nuove opere rallenta. Essendo una persona riconosciuta e abbiente, Verdi ha la possibilità di comporre anche per le istituzioni straniere, e siccome non lo fa più innanzitutto per la commissione, lo può fare senza fretta. Verdi trascorre un tempo abbastanza lungo all'estero, lavorando sui *Vespri Siciliani* (1854-55) a Parigi, mentre *La forza del destino* richiede la sua presenza in Russia, a Parigi e a Madrid, infine la produzione dell'opera *Don Carlos* lo trattiene a Parigi per quasi due anni (1866-67).<sup>30</sup>

Nel 1870 Verdi accetta l'invito a scrivere un'opera nuova per il Teatro khedivale del Cairo, e durante lo stesso anno scrive l'*Aida*, che però per vari motivi viene rappresentata, con esito trionfale, solo un anno dopo, nel 1871. Dopo aver composto l'*Aida*, Verdi annuncia la volontà di andare in pensione come compositore. Nonostante ciò, compone il *Quartetto per Archi* e la messa di *Requiem* dedicate a Manzoni. Le persuasioni dalla parte della moglie Strepponi e di

---

<sup>29</sup> Alessandro Roccatagliati, "The Italian theatre of Verdi's day". In *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. Scott L. Balthazar (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 21

<sup>30</sup> Roger Parker, "Verdi, Giuseppe". In *Grove Music Online*. (2002).

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uio.no/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000008177> (disponibile il 18.01.2019)

Giulio Ricordi, insieme al talento e al genio del librettista Arrigo Boito, portano Verdi a riprendere a comporre. Nei trent'anni successivi l'*Aida* (Verdi muore nel 1901), il compositore scrive solo due opere: *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Quando le ultime due opere del compositore vengono messe in scena, Verdi è già diventato un monumento nazionale. Le rappresentazioni dell'*Otello* e del *Falstaff* sono quindi una specie di evento culturale, con un pubblico proveniente da tutta l'Europa.<sup>31</sup>

Per facilitare un orientamento cronologico, si inserisce qui di seguito una tabella con i titoli messi in ordine cronologico, assieme alle date della prima rappresentazione e il nome del librettista:<sup>32</sup>

<b>Titolo</b>	<b>Librettista</b>	<b>Data</b>
<i>Oberto, Conte di San Bonifacio</i>	T. Solera	1839
<i>Un giorno di regno</i>	F. Romani	1840
<i>Nabucco</i>	T. Solera	1842
<i>I lombardi alla prima crociata</i>	T. Solera	1843
<i>Ernani</i>	F. M. Piave	1844
<i>I due Foscari</i>	F. M. Piave	1844
<i>Giovanna d'Arco</i>	T. Solera	1844
<i>Alzira</i>	S. Cammarano	1845
<i>Attila</i>	T. Solera	1846
<i>Mabceeth</i>	F. M. Piave e A. Maffei	1847
<i>I masnadieri</i>	A. Maffei	1847
<i>Jérusalem (I lombardi alla prima crociata)</i>	A. Royer e G. Vaez	1847
<i>Il corsaro</i>	F. M. Piave	1848
<i>La battaglia di Legnano</i>	S. Cammarano	1849
<i>Luisa Miller</i>	S. Cammarano	1849
<i>Stiffelio</i>	F. M. Piave	1850
<i>Rigoletto</i>	F. M. Piave	1851
<i>Il trovatore</i>	S. Cammarano	1852

<sup>31</sup> Parker, *Verdi, Giuseppe*

<sup>32</sup>Scott L. Balthazar, *The Cambridge Companion to Verdi*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 309 – 310

<i>La traviata</i>	F. M. Piave	1853
<i>I vespri siciliani</i>	E. Scribe e C. Duveyrier	1855
<i>Simon Boccanegra</i>	F. M. Piave	1857
<i>Aroldo</i>	F. M. Piave	1857
<i>Un ballo in maschera</i>	A. Somma	1859
<i>La forza del destino</i>	F. M. Piave	1862
<i>Don Carlos</i>	Méry e C. Du Locle	1867
<i>Aida</i>	Ghislanzoni	1871
<i>Otello</i>	Boito	1887
<i>Falstaff</i>	Boito	1893

Per quanto riguarda lo stile delle opere di Verdi, la maggior parte rientrano nel genere dell'opera seria, cioè quello che tratta di temi storici o mitologici, con profondi significati. Si trovano solo due opere buffe, cioè quelle comiche, con lieto fine e con situazioni della vita quotidiana: la seconda opera del compositore - *Un giorno di regno*, e l'ultima - *Falstaff*. Negli ultimi anni del XIX secolo i generi delle opere si mescolano, come mostra per esempio il personaggio Fra Melitone, il monaco dall'opera *La forza del destino*.<sup>33</sup>

### 1.2.2 Le fasi della composizione

Esistono diversi approcci per raggruppare le opere verdiane in periodi. Secondo Luke Jensen, partendo dalla prospettiva dei metodi e delle condizioni di lavoro, le opere di Verdi possono essere divise in quattro gruppi principali:

1. La fase iniziale: *Oberto* (1839) – *La battaglia di Legnano* (1849)
2. La fase media: *Luisa Miller* (1849) – *Un ballo in Maschera* (1859)
3. La fase “moderna”: *La forza del destino* (1862) – *Aida* (1871)

<sup>33</sup> Danièle Pistone, *Nineteenth – Century Italian Opera from Rossini to Puccini* (Portland: Amadeus Press, 1995), 6

#### 4. L'ultima fase: *Simon Boccanegra* (revisione dal 1881) – *Falstaff* (1893)

Tale divisione sottolinea l'importanza dei diversi fattori presenti nella vita del compositore. Ci si riferisce in particolare alla velocità della composizione, ai trasferimenti da una città all'altra, alla collaborazione con i diversi librettisti, cantanti, teatri d'opera, al livello dell'influenza della censura, ai cambiamenti nella vita politica, ed infine, alla maturazione del compositore stesso.<sup>34</sup>

Un'altra periodizzazione delle opere verdiane prende come punto di riferimento l'impegno politico attivo di Verdi. Per il presente lavoro tale divisione è la più rilevante, perciò si procederà usando questo modello nelle parti successive. Le opere particolarmente importanti, che contribuiscono alla causa risorgimentale, sono essenzialmente quelle rappresentate per la prima volta nel periodo 1842-1849, cioè dal *Nabucco* alla *Battaglia di Legnano*. Si può dire che con *La Battaglia* si compie la stagione dell'opera verdiana legata alle fedi e alle passioni risorgimentali, anche se i miti fondanti dell'identità nazionale italiana torneranno nei *Vespri Siciliani*, e in *Simon Boccanegra* il compositore tratterà dei drammi legati ai conflitti politici per il potere.<sup>35</sup>

### 1.2.3 Le caratteristiche comuni delle opere di Verdi (lo stile)

A questo punto è opportuno discutere le caratteristiche comuni delle opere verdiane, particolarmente dal punto di vista formale, che ci daranno uno sfondo generale dello stile del compositore. Si è scelto di trattare solo alcuni elementi formali del genere, quelli che hanno più importanza per la successiva analisi dei libretti, e che sono innovativi rispetto alle altre opere dell'epoca contemporanea a Verdi o alle epoche precedenti.

Le tradizioni operistiche cambiano rapidamente nel corso dell'Ottocento. Le donne, che non avevano il permesso di apparire sulla scena nei secoli precedenti, iniziano a farlo nelle opere già alla fine del XVIII secolo. Più o meno allo stesso tempo gli uomini castrati, che prima erano un elemento tipico per le opere, scompaiono, e al loro posto entrano le voci femminili.

---

<sup>34</sup> Luke Jensen, "An introduction to Verdi's working methods". In *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. Scott L. Balthazar (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 257

<sup>35</sup>Della Peruta, *Verdi e il Risorgimento*, 10

Anche i ruoli tradizionali delle voci si modificano. Il basso, per esempio, era prima dell'Ottocento una voce riservata alle parti buffe, mentre ora diventa una parte lirica e virtuosa, spesso usata per rappresentare un carattere nobile e serio (da Verdi lo osserviamo per esempio nella *Battaglia di Legnano* – con il personaggio di Federico Barbarossa, o in *Don Carlo* – con Philippe II e Il Grande Inquisitore). In particolare le parti composte da Verdi per il ruolo di Zaccaria in *Nabucco*, considerate le parti più belle per il basso, sono “Sperate o figli” dall’Atto I e “Tu sul labbro” dall’Atto II. Nonostante questi cambiamenti, la voce della prima donna (soprano) e del primo uomo (tenore) sono i ruoli più importanti nella produzione operistica dell’Ottocento, incluse le opere di Verdi (*Nabucco* è l’unica opera senza l’aria di un tenore).<sup>36</sup>

Già prima dell’Ottocento esistevano tre modi di adattare il testo per la musica, cioè di cantare: il declamato (recitativo), spianato (cantabile) e fiorito (decorato, melismatico). All’inizio del secolo le opere erano una serie di arie, con recitativi secchi nel mezzo (cioè con l’accompagnamento del clavicembalo, e non dell’orchestra). Nel corso dell’Ottocento si sono inoltre sviluppati più tipi di arie, che adesso sono divise secondo il carattere o il contenuto espressivo, non più secondo la loro forma. Si possono distinguere i seguenti tipi: l’aria di sentimento, l’aria di mezzo carattere, l’aria di bravura e l’aria d’agilità. Nelle opere dei compositori ottocenteschi, specialmente Verdi, si nota la riduzione del numero delle fioriture nelle arie (oltre alle sue opere dei primi periodi della composizione) – nelle opere verdiane dello stile tardo non esiste praticamente l’ornamentazione. Nelle sue opere Verdi ha inoltre sviluppato un altro tipo di terminologia per chiamare le arie, innanzitutto la cavatina e la romanza, ma anche la ballata, la canzone, la canzonetta, il notturno e la preghiera.<sup>37</sup>

Accanto al ruolo maggiore dei pezzi d’insieme (duetti, terzetti, quartetti etc.) nelle opere ottocentesche, il coro ha una funzione totalmente diversa da quella che aveva nelle epoche precedenti. I frammenti corali non sono più statici, ma assumono la funzione di narrare, annunciare e commentare l’azione (per esempio nelle opere di Donizetti). In Verdi questa attenzione maggiore ai cori è ancora più visibile: diciannove delle sue ventisei opere cominciano con un coro (con queste eccezioni: *I masnadieri*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La forza del destino*, *Aida*, *Simon Boccanegra* e *Falstaff*). Per di più, quindici delle opere verdiane finiscono con un coro. Sono varie le funzioni dei cori di Verdi: possono introdurre l’atmosfera

---

<sup>36</sup> Pistone, *Nineteenth – Century Italian Opera*, 45 - 47

<sup>37</sup> *Ibid.*, 51

della scena (per esempio il coro nel primo atto di *Ernani*), fornire l'intera reazione finale ("Notte d'orror" alla fine del *Ballo in maschera*), o commentare gli avvenimenti della trama. Per quanto riguarda le opere con i libretti di Solera, il coro è messo nel centro della trama, e con il suo vigore ritmico, combinato con i temi patriottici trattati, assume una funzione pari a quella di personaggi. Come esempi di tale modo di trattare il coro si possono menzionare "Va pensiero" del III Atto del *Nabucco*, il coro dei pellegrini del II Atto dei *Lombardi alla prima crociata*, oppure il coro degli scozzesi esiliati nell'ultimo atto di *Macbeth*. Nell'opera *Falstaff*, il coro diventa perfino l'elemento strutturale. In termini formali, la maggior parte dei cori ottocenteschi in Italia è omofonico.<sup>38</sup>

Siccome l'analisi dello strato musicale non sarà oggetto dell'analisi, si parlerà qui solo brevemente dell'orchestrazione nelle opere verdiane. Esiste una convinzione comune che nell'Ottocento l'orchestra nelle opere sia solo un elemento che accompagna i cantanti. Questa opinione però non è interamente fondata e bisogna inserirla in una prospettiva più ampia. È vero che all'inizio del secolo non si dava tanta importanza agli strumenti e che una delle funzioni essenziali dell'orchestra nel teatro è stata sempre quella di introdurre il canto seguente. Perciò le opere iniziano con l'*overture*, chiamate da Verdi nelle sue composizioni "sinfonia" o "preludio".<sup>39</sup> Anche su questo campo si trovano delle eccezioni – nelle tre opere verdiane (*I masnadieri*, *Attila* e *Rigoletto*) il compositore non usa nessun motivo musicale della opera stessa nell'*overture*. Inoltre nella sua orchestrazione Verdi dà spazio agli strumenti utilizzati meno spesso nell'Ottocento, come per esempio arpe, chitarra, mandolino e cornamusa. Tutti questi elementi chiariscono come uno dei compiti principali della musica orchestrale nelle opere è quello di creare un'atmosfera psicologica adatta o di prolungare l'effetto emozionale della scena particolare.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Ibid., 56

<sup>39</sup> Ibid., 61

<sup>40</sup> Ibid., 67

## 1.2.4 Il patriottismo di Verdi non-operista

In questi paragrafi si intende delineare i comportamenti, le opinioni e le posizioni che definiscono Verdi come “uomo italiano” di fronte alla situazione politica molto variabile nei decenni risorgimentali e postrisorgimentali.

Già prima del 1848, l'anno delle rivoluzioni, in parte a la causa degli obiettivi civili e in parte per l'impegno artistico, Verdi mostra il suo pensiero politico e l'atteggiamento per la causa nazionale attraverso le sue amicizie e frequentazioni. Si parla specialmente della contessa Clara Maffei (un rapporto che spesso sottopone Verdi al controllo della polizia<sup>41</sup>) e del suo salotto che è al centro dell'opposizione all'Austria, e di Andrea Maffei, Giulio Carcano e Temistocle Solera – tutte persone di sicura fede liberale. Il compositore mostra anche ammirazione per le idee di Manzoni, che conosce soltanto nel 1868, ma per cui compone negli anni '40 la musica per le tragedie e l'ode *Il cinque maggio*.

L'anno 1848 è il momento in cui Verdi manifesta i suoi sentimenti patriottici e unitari nel modo più evidente. Dopo aver ricevuto notizie dell'insurrezione milanese del 18-22 marzo, il compositore decide di lasciare Parigi (dove si trovava al momento dello scoppio della guerra d'indipendenza) per recarsi a Milano. Nella lettera che Verdi manda poco dopo a Piave (uno dei suoi librettisti) esprime il suo stato d'animo in queste settimane, spiegando allo stesso tempo il suo appoggio per una soluzione repubblicana della questione italiana. Il compositore scrive:

“Figurati s'io voleva restare a Parigi sentendo una rivoluzione a Milano. Sono di là partito immediatamente sentita la notizia (...) Sì, sì ancora pochi anni, forse pochi mesi e l'Italia sarà libera, una, repubblicana (...)”<sup>42</sup>

Nella stessa lettera Verdi esprime il suo interesse per l'attività artistica e l'ispirazione che ha:

“Tu mi parli di musica! Cosa ti passa in corpo? (...) Tu credi che io voglia ora occuparmi di note, di suoni? Non c'è, né ci deve essere che una musica grata alle orecchie degli italiani del

---

<sup>41</sup>Angelo G. Sabatini, “Il contributo di Verdi alla formazione del mito del Risorgimento”. In *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, ed. Ester Capuzzo, Antonio Casu, Angelo G. Sabatini (Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2004), 12

<sup>42</sup>Franco Della Peruta, “Giuseppe Verdi e il Risorgimento”. In *Suona la tromba. Verdi, la musica e il Risorgimento*, ed. Franco Della Peruta, Maurizio Benedetti, Chiara Sillitti (Genova: Celebrazioni Verdiane, 2001), 24

1848. La musica del cannone! (...) Io non scriverei una nota per tutto l'oro del mondo: ne avrei un rimorso immenso, consumare della carta da musica, ch'è sì buona a fare cartucce.”

È una lettera scritta in tono eroico-sarcastico, in cui Verdi dice di non aver voglia, a nessun costo, di scrivere anche solo una nota, che potrebbe mettere da parte l'attività artistica, mostrando allo stesso tempo il suo profondo interesse per gli avvenimenti politici. Verdi allude anche al “rimorso”, il sentimento che gli viene dal non aver partecipato al risorgimento nel campo militare, che lo accompagnerà negli anni successivi. Il compositore sente infatti un dilemma che riguarda il rapporto tra arte e impegno politico, il sentimento tipico per l'epoca del romanticismo.<sup>43</sup>

Un altro episodio che mette in luce le speranze del compositore è la collaborazione con Mazzini, incontrato di persona a Londra nel 1847, il quale chiede a Verdi di musicare un inno patriottico scritto da testo di Mameli, il testo che Mazzini vuole che “diventi la Marsigliese italiana”. L'inno “militare” ha i seguenti versi:

“Suona la tromba, ondeggiando / le insegne gialle e nere / fuoco per Dio sui barbari, / sulle  
vendute schiere / Non deporrem la spada / finché sia schiavo un angolo / dell'itala contrada, /  
finché non sia l'Italia / una dell'Alpi al mar”.

Anche se l'inno non diventa la Marsigliese italiana, viene più volte ristampato e cantato dai combattenti durante le difese delle repubbliche di Roma e di Venezia.<sup>44</sup>

Alla fine del maggio dello stesso anno, Verdi torna in Francia per seguire gli avvenimenti italiani in loco. Pur essendo lontano dalla patria, partecipa alle vicende che riguardano la questione italiana: quando Radetzky e il suo esercito entrano a Milano, Verdi, insieme con gli altri italiani a Parigi, sottoscrive l'indirizzo per chiedere l'aiuto delle armi francesi. Qualche mese dopo però confida alla contessa Maffei che sia deluso dalla posizione dei francesi nei confronti degli affari italiani e che non abbia speranza per la collaborazione militare della Francia. A questo punto crede che ci si debba affidare solo a una “guerra di insurrezione” anziché far affidamento sulle promesse straniere e sugli “intrighi diplomatici”. Verdi conclude il prolungamento dell'armistizio fra Carlo Albero e Radetzky nella lettera alla contessa Maffei con le parole: “Intanto la Lombardia diventerà un deserto, un cimitero. Dopo si dirà che la

---

<sup>43</sup> Sabatini, *Il contributo di Verdi*, 18 -19

<sup>44</sup> Della Peruta, *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, 26



Nazione, estenuata di tutti i mezzi, può chiamarsi felice di appartenere al paterno governo austriaco”.<sup>45</sup>

All’inizio del 1849 i sentimenti del compositore cambiano, grazie alle notizie da Venezia e da Roma. Le nuove speranze però svaniscono ben presto, dopo il fallimento della Repubblica Romana. Dopo le sconfitte delle rivoluzioni degli anni 1848-1849 Verdi cambia il suo atteggiamento verso la repubblica, rendendosi conto del carattere utopico dell’impresa mazziniana e accettando man mano la soluzione del problema nazionale proposta da Cavour e di Vittorio Emanuele (cosiddetta “soluzione piemontese”). Non è più il seguace del programma mazziniano, secondo il quale le forze di matrice popolare sono sufficienti per uscire dalla dominazione austriaca. Nel 1859 quindi sostiene l’idea della guerra regia e apprezza l’aiuto militare di Napoleone III – una cosa che non avrebbe potuto accettare 10 anni prima.

L’armistizio di Villafranca dell’11 luglio 1859 con il conseguente sacrificio di Venezia rimasta all’Austria insinua i dubbi nelle convinzioni di Verdi, che adesso mette in discussione la possibilità di raggiungere l’indipendenza, sostenendo addirittura che Garibaldi ha sacrificato inutilmente le sue antiche idee repubblicane:

“Quanto sangue per nulla! Quanta povera gioventù delusa! E Garibaldi che ha perfino fatto il sacrificio delle sue antiche e costanti opinioni in favore di un Re senza ottenere lo scopo desiderato... È dunque ben vero che noi non avremo mai nulla a sperare dallo straniero di qualunque nazione sia!”<sup>46</sup>

L’amarezza del compositore verso Napoleone III è ancora più forte, perché prima dell’armistizio Verdi ha avuto sentimenti completamente opposti per l’imperatore francese, chiamandolo “quel Grande che con tanto eroismo e disinteresse (...) sparge il suo sangue per la nostra redenzione”.

Tuttavia il compositore decide di assumere impegni politici diretti, accettando il 4 settembre 1859 di essere eletto dai concittadini di Busseto a loro delegato nell’Assemblea delle Province Parmensi. Dopo l’annessione del ducato di Parma al Piemonte, votata il 12 settembre, Verdi entra a far parte della delegazione che a Torino presenta al re Vittorio Emanuele i voti del plebiscito. Subito dopo questa visita, il compositore si reca a incontrare Cavour, e questo

---

<sup>45</sup> Ibid., 27

<sup>46</sup> Ibid., 29

incontro suscita l'ammirazione del maestro verso Cavour, che verrà chiamato da Verdi "Prometeo della nostra nazionalità" e "Padre della Patria".<sup>47</sup>

Nel 1860 il compositore, come tanti altri italiani, si entusiasma per le imprese di Garibaldi e del suo esercito, descrivendolo nella lettera ad Angelo Mariani come "un uomo veramente da inginocchiarglisi", e sperando che l'iniziativa del generale porti alla liberazione del paese, Venezia e Roma incluse. Nello stesso anno, inoltre, tornato alla presidenza del consiglio, Cavour annuncia le elezioni per il primo Parlamento nazionale e suggerisce il nome di Verdi come il candidato del collegio di Borgo San Dominio, di cui fa parte Busseto. All'inizio Verdi si oppone a questa idea, ma dopo aver ricevuto una lettera da Cavour nel gennaio 1861, nella quale il conte prova a convincere il compositore ad accettare la candidatura per allontanare il rischio di "le opinioni superlative, le idee avvenate, i propositi rivoluzionari" che potrebbero prevalere nel Parlamento, e dopo l'incontro a Torino sia con Cavour che con l'ambasciatore inglese James Hudson, il maestro accetta di presentarsi come candidato. Successivamente (il 3 febbraio 1861) Verdi viene eletto nel suo collegio di Borgo San Dominio con 339 voti contro i 206 andati ad un altro candidato, e il musicista può entrare così nel primo Parlamento italiano, che si apre il 18 febbraio con musiche verdiane eseguite dalla banda della Guardia nazionale di Torino. Dopo l'elezione Verdi partecipa alle assemblee, è tra l'altro presente alla seduta del 14 marzo 1861, quando Vittorio Emanuele II viene dichiarato il re d'Italia, e del 27 marzo 1861, quando Roma viene proclamata capitale del Regno d'Italia. Insieme a queste aspirazioni unitarie e nazionali, Verdi mostra anche una fiducia incondizionata in Cavour, esprimendola in numerose lettere agli amici.<sup>48</sup>

Dopo la morte di Cavour Verdi perde il suo punto di riferimento politico. Finché Cavour era in vita, il compositore si appoggiava a lui e alle sue opinioni alla Camera. Adesso, come scrive Verdi stesso, "ora con questi altri signori, che saranno di certo valentissimi, non mi raccapezzerei più, e avrei paura di commettere qualche sproposito"<sup>49</sup>. In conseguenza della morte del conte piemontese, Verdi perde ogni interesse per il Parlamento ed è spesso assente dell'assemblea. Declina quindi ogni candidatura per le elezioni di fine 1865 e da ora in poi non interviene più in forma attiva nella vita politica del paese, ma si limita a commentare le vicende postunitarie in modo critico e pessimistico. Infatti il compositore ha già cominciato tale critica ed a esprimere preoccupazione per il paese nel 1862, esclamando le parole:

---

<sup>47</sup> Ibid., 31

<sup>48</sup> Ibid., 33 - 34

<sup>49</sup> Ibid., 34

“Povera Italia! Ma che fu questo ministero così invisibile a tutti che non si dimette?”, aggiungendo poi due anni dopo “Povera Italia! Son molti i suoi figli, ma gli italiani ben pochi”. Anche le sconfitte della guerra contro l’Austria nel 1866, con la retrocessione di Venezia all’Italia da parte di Napoleone III, Verdi considera come disonore e critica in modo esplicito: “La nostra situazione è... orribile, esternamente e internamente”.<sup>50</sup>

Lo scoppio della guerra franco-prussiana del 1870-71 rafforza le inquietudini di Verdi, che non cambia il suo atteggiamento neanche dopo l’entrata degli italiani a Roma. Il maestro, laico e anticlericale, non riesce a capire come si possano conciliare Parlamento e Collegio dei cardinali. Verdi mostra un atteggiamento critico anche dopo la “rivoluzione parlamentare” del 1876, quando cade la Destra Storica e raggiunge il potere la Sinistra, commentando i ministeri di Depretis come “grosse vanità e poche teste”. Qualche anno dopo, nel 1881 Verdi descrive le caratteristiche ideali dell’uomo di governo, rivelando nello stesso tempo il suo atteggiamento verso la politica, nel modo seguente:

“Io non parlo di Rossi, di Bianchi, di Neri... Poco mi importa la forma, il colore. Guardo la storia, e leggo grandi fatti, grandi delitti, grandi virtù nei governi dei re, dei preti, delle repubbliche! (...) ma quello che domando si è che quelli che reggono la cosa pubblica siano cittadini di grande impegno e di specchiata onestà.”<sup>51</sup>

Va ricordato inoltre che il compositore è molto attento alla, e consapevole della, “questione sociale”. Secondo Verdi, si dovrebbe intervenire dall’alto al basso, con un governo che pensa non agli interessi di parte ma al problema dei poveri, per migliorare la situazione. Tale pensiero è un segno della modernità progressista del compositore.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Ibid., 36

<sup>51</sup> Ibid., 37 - 38

<sup>52</sup> Ibid., 39

## 1.2.5 Gli elementi patriottici nelle opere di Verdi

Dopo aver descritto il coinvolgimento di Verdi non-operista nella vita politica, si intende ora descrivere brevemente le allusioni politiche che Giuseppe Verdi dissemina nelle sue opere durante tutto il periodo della sua produzione artistica. Tale sfondo è necessario per capire meglio come il compositore sia coinvolto nella vita patriottica senza svolgere una parte attiva, ma usando solo la sua musica e sottili allusioni testuali.

Già nel 1881, quando esce il libro di Arthur Pougin *la Vita aneddotica di Verdi*, ampliato da Jacopo Caponi, gli accademici notano l'impatto del compositore sul pensiero patriottico degli italiani a lui contemporanei. Nel libro si legge che con le prime due opere del compositore che hanno ricevuto un grande successo, cioè *Nabucco* e *I Lombardi alla prima crociata*, Verdi comincia "ad esercitare una azione politica con la sua musica".<sup>53</sup>

Nel 1846 termina la prima fase, ancora indiretta, dell'impegno politico verdiano, in cui il compositore è diventato "la voce del Risorgimento", come scrive Massimo Bontemperelli. È importante notare che in questo periodo il compositore segue probabilmente il suo istinto teatrale, e non mostra ancora un preciso desiderio di collaborare con la politica del tempo. I titoli che fanno la parte di questa fase e che allo stesso tempo mostrano il collegamento con la politica contemporanea sono *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani* e *Attila*.<sup>54</sup> Siccome *Attila* sarà un oggetto della ricerca nella parte successiva di questa tesi, si procederà adesso soltanto con una breve descrizione degli elementi patriottici nelle altre opere di questo periodo.

*Nabucco*, l'opera rappresentata per la prima volta il 9 marzo 1842 alla Scala, con il libretto di Temistocle Solera, è un gran successo del compositore, con 52 repliche. Tale trionfo è dovuto al fatto che il compositore riesce a combinare un antico soggetto religioso con la sensibilità nazionale e popolare dell'epoca. La trama dell'opera si svolge nel VI secolo a Gerusalemme e a Babilonia. Incontriamo sia i protagonisti individuali (Nabucco, Abigaille, Fenena, Ismaele) sia il personaggio collettivo – il popolo ebreo. La caratteristica principale della vicenda del *Nabucco* è l'intreccio della vicenda del popolo d'Israele con la vicenda privata di Fenena, figlia di Nabucco e prigioniera, innamorata di Ismaele. Un personaggio che non vuole che i

---

<sup>53</sup> Mellace, *Con moltissima passione*, 78

<sup>54</sup> *Ibid.*, 79

due amanti stiano insieme è Abigaille, che crede di essere lei la figlia di Nabucco (dopo scopriamo infatti che non lo è, ma che invece è una schiava), innamorata di Ismaele. Nella vicenda il re di Babilonia, Nabucco, conquista Gerusalemme e ordina di bruciare il Tempio di Salomone. Il personaggio viene colpito da improvvisa follia, e Abigaille sfrutta la situazione proclamandosi regina, decidendo anche di mandare a morte gli ebrei, tra i quali si trova anche Fenena, la vera figlia di Nabucco. Nabucco, non volendo perdere l'unica figlia, riprende a ragionare e libera gli ebrei, e Abigaille si suicida.<sup>55</sup>

Con l'opera *Nabucco* Verdi risponde alle sollecitazioni che Giuseppe Mazzini esprime nel saggio *Filosofia della Musica*. Secondo Mazzini, nelle opere italiane si deve rafforzare il ruolo del coro e del recitativo, e sviluppare la strumentazione, le cose che i predecessori romantici di Verdi (Rossini e Donizetti) non sono riusciti a realizzare. Nel *Nabucco* Verdi sviluppa inoltre il nuovo stile operistico, con il linguaggio più accessibile alla gente comune:

“Occorreva un linguaggio comune che non fosse quello troppo maestoso del Rossini spirituale, né quello celestialmente dilatato di Bellini, e neanche quello così ben misto di Donizetti. Verdi lo inventò o scoprì: e questa fu opera d'arte.”<sup>56</sup>

D'importanza maggiore per il movimento risorgimentale è la presenza nel *Nabucco* del popolo come protagonista. Tale protagonista collettivo esprime la nostalgia dalla patria perduta, e la volontà della liberazione, riferendosi alla situazione nella quale l'Italia si trova in questo periodo. Oltre che sviluppare il ruolo e l'importanza del coro (e includere i pezzi corali memorabili, come per esempio il famoso coro d'apertura *Va pensiero sull'ali dorate*, con la melodia “liberatrice”, che ricorda dei luoghi natali), Verdi, attraverso la sua musica, trasmette una visione positiva della vita: nelle sue opere (*Nabucco* incluso) si nota spesso che gli ideali di giustizia e pace, pur essendo continuamente traditi, alla fine appaiono di nuovo.<sup>57</sup>

L'opera *I Lombardi alla prima crociata*, anche questa con il libretto di Solera, rappresentata nel febbraio 1843 al Teatro alla Scala, è un trionfo analogo a quello del *Nabucco*. Il libretto è basato sul poema di Tommaso Grossi, con lo stesso titolo, e la trama è ambientata al tempo della prima crociata, a Milano e ad Antiochia. Senza entrare nei dettagli della complessa trama dell'opera, occorre notare che l'opera precedente – *Nabucco* - e *I Lombardi alla prima crociata* sono simili dal punto di vista compositivo. Entrambe rappresentano la stessa

---

<sup>55</sup> Paola Ruminelli, “Verdi e il Risorgimento”. In *Il Tempietto* (2009)  
<http://www.iltempietto.it/rivista/2009/verdi.pdf> (disponibile il 14/04/2019), 160

<sup>56</sup> Ibid., 161

<sup>57</sup> Ibid., 161

sequenza di brani (Verdi riprende la divisione in quattro parti del *Nabucco*, ogni una con il titolo separato), e anche il coro ha un ruolo drammatico simile: funziona come il protagonista. *I Lombardi alla prima crociata* è, come era nel caso del *Nabucco*, l'opera delle masse, dei grandi temi popolari. In effetti, il coro *O Signor che dal tettiio natio* e il grido dei Lombardi nell'ultimo atto *La santa terra oggi nostra sarà* suscitano sentimenti patriottici negli italiani. Anche questa opera fa allusioni alla situazione politica contemporanea, paragonando la situazione dei Lombardi con la situazione dell'Italia della metà dell'Ottocento, e la loro volontà di liberazione.<sup>58</sup>

L'opera successiva di Verdi, *Ernani*, basata su *Hernani* di Victor Hugo con il libretto di Francesco Maria Piave, viene accolta entusiasticamente alla prima del 1844 nel Teatro la Fenice di Venezia. A prima vista l'opera non è tipicamente patriottica: è una storia d'amore e di morte, ambientata in Spagna ai tempi di Carlo I. La gente però trova i motivi risorgimentali anche in questa opera. Le reazioni sono diverse in diverse città italiane. A Venezia per esempio, il pubblico canta insieme al coro *Si ridesti il leon di Castiglia*. In Liguria e in Piemonte si ripetono le parole "a Carlo Magno sia gloria ed onor" cambiandole con "a Carlo Albero sia gloria ed onor".<sup>59</sup>

Anche dopo la composizione dell'*Attila*, Verdi scrive opere patriottiche, ma, come vedremo nel terzo capitolo quando si analizzerà l'opera *La Battaglia di Legnano*, è più diretto nelle allusioni politiche.

---

<sup>58</sup> Ibid., 162 - 163

<sup>59</sup> Ibid., 163

## 1.3 Il libretto e il librettista

### 1.3.1 Il compositore / il librettista

Nella coscienza comune la figura del librettista ha un ruolo secondario rispetto al ruolo del compositore. Se si domandasse a uno studioso o un appassionato d'opera chi è l'autore dell'*Aida* o del *Nabucco*, risponderebbe senza dubbi Giuseppe Verdi, ovvero richiamando il nome del compositore della musica. Tale situazione è dovuta al fatto che nel corso dell'Ottocento, secondo la tradizione, sulle locandine, manifesti, frontespizi e perfino sulle copertine dei libretti era riservato il fonte e lo spazio più piccolo al nome di librettista rispetto a quello del compositore della musica. Anche ai nostri tempi le raccolte di libretti ottocenteschi si concentrano sul compositore e non sul letterato. Esiste inoltre un altro motivo per la subalternità del ruolo dei librettisti: il paragone con il secolo precedente evidenzia un grande squilibrio tra il livello letterario dei libretti. Nel Settecento si ricordano i nomi di Pietro Metastasio e Apostolo Zeno, e i loro testi sono posti a pari livello con la musica.<sup>60</sup> Infatti, fino alla metà del Settecento, un dramma per musica (che vuol dire libretto) era considerato un testo letterario, giudicato in corrispondenza ai canoni del teatro parlato. Il testo era piuttosto autonomo, la musica era solo un'aggiunta al libretto, e si poteva cambiarla con il passare del tempo. Nell'Ottocento questa situazione cambia interamente: il compositore assume il ruolo di "drammaturgo musicale", intervenendo nel processo di scrittura dei libretti. Tale tendenza ha il suo culmine in Germania con Wagner, ed in Italia con Verdi, che pur non scrivendo i libretti personalmente, influenza la loro genesi in modo profondo. Attraverso questo processo ottocentesco della produzione dei libretti, il ruolo dei librettisti perde importanza come genere letterario. Come si è detto prima, i libretti di epoche precedenti (Sei-, Settecento) subiscono ovviamente delle critiche, ma sempre al livello letterario. Al contrario, il libretto ottocentesco viene paragonato con la sua fonte (specialmente nel caso dei libretti basati sui grandi esempi drammaturgici di Shakespeare, Schiller ed altri), e in tale comparazione viene criticato per la trama irrealistica o il linguaggio pretenzioso e antiquato.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, (Milano: Francoangeli, 2010), 115

<sup>61</sup>Fabrizio Della Seta, "New currents in the libretto". In *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. Scott L. Balthazar. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 69

Per capire però in quale situazione si trovano i librettisti ottocenteschi, è necessario tenere presente la situazione dell'opera come genere nel XIX secolo. Ci si riferisce in particolare al contesto sociale, culturale e politico del secolo che influenza la produzione operistica. Il declino dell'*ancien régime*, lo sviluppo della classe media, i moti nazionalistici, la diffusione dell'ideologia del romanticismo culturale e lo sviluppo del capitalismo sono i fattori che contribuiscono alla diffusione del genere dell'opera tra un circolo più ampio di spettatori. Il librettista ottocentesco deve quindi fornire un testo drammaturgicamente efficace, con scelte linguistiche intenzionali; in testo inoltre deve soddisfare le esigenze e la volontà dei compositori. Non si può neanche dimenticare che la censura colpisce prima di tutto l'autore delle parole, ritenendolo responsabile di eventuali passi non "politicamente corretti" – la musica non è esplicita in ciò che comunica, perciò è più libera per quanto riguarda tale trattamento. Come conseguenza di tale situazione, spesso i librettisti non sono considerati come letterati di più alto calibro, ma come semplici parolieri al servizio del compositore. Al contempo, il compositore stesso subisce l'ascesa nella scala del prestigio sociale e culturale.<sup>62</sup>

Al contrario, nell'opera del Sei- e Settecento è il cantante, e non il compositore, ad essere considerato il rivale del librettista. È proprio questa professione che è il maggiore beneficiario (economicamente) dell' "affare opera". Questa rivalità è però particolarmente collegata alla singola rappresentazione: dopo quella, l'autore del libretto ha la libertà di pubblicare la propria opera, possiede quindi l'autonomia artistica. Quando il compositore ottiene il ruolo maggiore nella produzione delle opere, per il librettista comincia un periodo di alienazione al proprio lavoro, che diventa un elemento soltanto funzionale in un prodotto artistico. Anche nel campo economico, il miglioramento del ruolo del compositore rispetto al librettista ha le sue conseguenze. L'autore del testo non ha più la libertà di pubblicare il testo, perciò si diffonde un nuovo sistema secondo il quale l'onere del libretto è a carico del compositore, che inoltre è l'unico proprietario del testo. In altre parole, nell'Ottocento il libretto perde quasi interamente la qualifica di prodotto intellettuale per diventare merce.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Bonomi e Buroni, *Il magnifico parassita*, 117

<sup>63</sup> Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, *Storia dell'opera italiana. Vol. 4. Il sistema produttivo e le sue competenze* (Torino: Edt Musica, 1987), 259



### 1.3.2 La struttura drammatica, poetica e letteraria nei libretti verdiani

Adesso si intende descrivere i tre diversi strati del libretto: la sua struttura drammatica, quella poetica e quella letteraria. Tale descrizione è necessaria per comprendere il processo della produzione del libretto, nel quale Verdi stesso interviene molto spesso, specialmente nel progetto drammatico.

Quasi tutti i libretti nella letteratura operistica si basano su modelli già esistenti. Come fonte può essere usato un dramma parlato, un altro libretto, o un romanzo. Per quanto riguarda la scelta del soggetto e del testo fonte, è importante sottolineare la precisa preferenza di Verdi (e degli altri compositori dell'Ottocento) per autori drammaturgici stranieri, come Shakespeare, Schiller, Byron e Victor Hugo. Tale pratica è coerente con la *Filosofia della Musica* di Mazzini, che sollecita proprio a scegliere per le opere autori come Schiller e Byron. Alcuni dei libretti verdiani sono basati su fonti francesi e spagnole, e soltanto un'opera si basa sulla fonte italiana (il poema di Tomaso Grossi *Lombardi alla prima crociata*). La scelta del soggetto del libretto può essere influenzata dai fattori diversi: il teatro può avere le sue preferenze, possono essere importanti suggerimenti e sollecitazioni esterne, o si vuole impiegare determinati cantanti e ruoli vocali. Nel caso delle opere di Verdi, l'impresario ha tanta importanza all'inizio della carriera del compositore, ma dopo il successo di *Ernani* nel 1844 Verdi sceglie i soggetti da solo.<sup>64</sup> Dicendo che *Rigoletto* è stato il soggetto migliore che Verdi aveva mai combinato con la musica, e non riferendosi al suo livello letterario o poetico, ma all'effetto drammatico, il compositore suggerisce che per lui l'aspetto letterario del libretto è meno importante che l'effetto teatrale che il libretto fornisce insieme alla musica. I libretti delle sue opere rappresentano inoltre il risultato della collaborazione con tanti poeti di diverse generazioni e con diverse personalità, e lo sviluppo del gusto di Verdi attraverso gli anni della sua produzione artistica. Per i librettisti stessi, con l'educazione tradizionale italiana, è praticamente impossibile resistere all'influenza di Petrarca, Ariosto, Tasso, Metastasio etc. – neanche i letterati italiani del XIX secolo (come Foscolo e Leopardi) si distaccano dalla loro eredità. Per tale motivo si è diffusa nell'Ottocento la tendenza a rendere il testo più "classico". Per di più, i libretti italiani ottocenteschi rappresentano il gusto letterario che si diffonde nelle

---

<sup>64</sup>Bonomi, *Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani*, 135

tradizioni sociali e nei modi di parlare generali. Soltanto qualche decennio fa si potevano ancora sentire frasi familiari prese dai libretti ottocenteschi, specialmente quelli verdiani, usate nella lingua quotidiana degli italiani della classe media.<sup>65</sup>

Di regola però, il libretto è molto più breve che il testo fonte, lasciando spazio all'espressione musicale di svilupparsi. Nel processo di scrittura del libretto, vengono usate le tecniche di alterazione e selezione: l'autore può ridurre il numero di personaggi, cambiare il numero di atti, omettere, mescolare o aggiungere scene – tutto ciò perché l'opera abbia un effetto drammatico maggiore. Atti e scene vengono riconfigurati nella serie dei pezzi musicali, seguendo un abbozzo della divisione principale delle scene, stagioni della trama e dialoghi – tutto questo è chiamato “programma” o “selve”. Di maggiore importanza è il fatto che Verdi partecipa attivamente nel processo di preparazione di tali “selve”, sia facendo un abbozzo da solo, sia discutendolo con il librettista. Nell'articolo di Fabrizio Della Seta (2004) si legge addirittura che il compositore dedica più tempo a questo processo che a comporre la musica stessa, poiché si rende conto che l'effetto drammatico dipende soprattutto dall'organizzazione dell'azione.<sup>66</sup>

Per quanto riguarda la struttura poetica, i libretti delle opere italiane sono scritte in versi. Tale scelta e organizzazione delle forme poetiche contribuisce all'organizzazione musicale e drammaturgica. La messa delle parole in versi è abbastanza complicato, perciò non si intende entrare nei dettagli. Basta notare che esistono diversi metri: il quadrisillabo, il quinario, il senario, il settenario, l'ottonario, il decasillabo e l'endecasillabo. Nelle opere ottocentesche in Italia si nota inoltre la distinzione tra recitativi e gli altri elementi (aria, duetto etc.) per quanto riguarda la loro struttura formale. La scelta dei metri però non solo contribuisce alla struttura formale dell'opera, ma determina anche le frasi musicali e le melodie intere. Per esempio, la frase musicale di solito è composta da due versi di poesia, la lunghezza dei versi influenza la larghezza della melodia. Un altro elemento nel campo musicale determinato dalla scelta della sistema metrico è il ritmo. Tradizionalmente certi metri vengono addirittura associati con i particolari stati d'animo o situazioni (per esempio si usa abitualmente un altro sistema metrico per i cori patriottici e religiosi e per le situazioni narrative o sublimi).<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Della Seta, *New currents*, 72

<sup>66</sup> *Ibid.*, 70

<sup>67</sup> *Ibid.*, 70 - 72

Per riassumere si può sottolineare il fatto che Verdi non intervenne sulle strutture dei libretti nello stesso modo. Si coinvolse di più nel disegno drammatico, e di meno per quanto riguarda l'aspetto letterario. Questo ci può suggerire che gli elementi descritti sopra vengono considerati d'importanza decrescente, almeno secondo il compositore stesso.

### 1.3.3 Verdi e i suoi librettisti

Come è stato già notato, Verdi collabora con otto diversi librettisti: Romani, Solera, Maffei, Somma, Ghislanzoni, Cammarano, Boito e Piave. Non con tutti loro il maestro sviluppa un rapporto stretto, perciò non sarebbe utile un'analisi dei loro testi e l'influenza di Verdi su di loro. Da un punto di vista generale però, si può dire che il compositore collabora in modo intenso con i suoi librettisti. Il suo atteggiamento muta nel corso del tempo: all'inizio Verdi crea meno pressione sull'autore del testo, ma progressivamente interviene sulla composizione del libretto, entrando alla fine della sua carriera nei livelli più alti ed intensi della collaborazione (con Boito). Verdi è inoltre sempre preoccupato della ricezione e della comprensione del pubblico, e questi sentimenti lo spingono a intervenire nel processo della produzione del testo in modo ancora più incisivo e preciso.<sup>68</sup>

Le variazioni che il compositore introduce sono visibili soprattutto nella collaborazione con Maffei, Somma e Piave. Per dare solo alcuni esempi dei cambiamenti che Verdi effettua, si possono elencare quelli nel campo delle consonanti e vocali, oppure del lessico. I cambiamenti delle consonanti e vocali hanno lo scopo facilitare la pronuncia, migliorare la cantabilità, facilitare la declamazione del testo e rendere la voce più udibile, e anche evitare le combinazioni fonetiche sgradevoli. Per quanto riguarda il lessico, Verdi prova a introdurre parole con particolare sonorità, oppure le parole che hanno delle connessioni simboliche.<sup>69</sup> Ogni tanto Verdi introduce cambiamenti che determinano una riduzione della letterarietà – tale effetto lo osserviamo per esempio nella *Traviata*, dove dati il soggetto e l'ambientazione, il compositore cambia il libretto di Piave. Nella successiva analisi della tesi, verranno discussi gli elementi tipici della scrittura dei due librettisti verdiani – Solera e Cammarano, insieme

---

<sup>68</sup> Bonomi, *Lingua e drammaturgia*, 138

<sup>69</sup> *Ibid.*, 142

all'influenza di Verdi sui loro testi. Perciò non ci soffermiamo in questo punto sulla relazione particolare che il compositore ha con i suddetti librettisti.

Seguendo la linea dei cambiamenti che Verdi fa nei libretti scritti per le sue opere, vengono sottolineati ancora due elementi importanti: la punteggiatura e le didascalie. I cambiamenti interpuntivi entrano sia nel campo drammaturgico che linguistico. Per dare qualche esempio, i punti esclamativi diventano interrogativi e viceversa, i puntini di sospensione separano i segmenti della frase. Le didascalie vengono modificate in modo radicale, aumentando la forza drammatica del testo e della messa in scena.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Ibid., 147

## 2 Secondo capitolo: L'Attila

### 2.1 La scelta del soggetto e del librettista – fase iniziale del lavoro

Dopo aver terminato la composizione della sua opera precedente, *Alzira*, Verdi torna a Milano nel 1845, e comincia ad occuparsi degli impegni più pressanti. I suoi affari in questo tempo sono piuttosto complicati. Oltre a dover scrivere un'opera dopo l'altra, inizia ad avere problemi con editori ed impresari. Verdi scrive quindi qualche melodia che manda al Lucca, e allo stesso tempo inizia a lavorare a un'opera che ha già promesso al Teatro la Fenice di Venezia. L'idea del soggetto del libretto dell'opera era già stata introdotta al compositore nella primavera del 1845 da Andrea Maffei. Siccome Verdi non parla tedesco, Maffei aveva scritto per lui un riassunto del dramma teatrale di Zacharias Werner *Attila, König der Hunnen*. Verdi manda il riassunto a Francesco Maria Piave, un librettista con cui ha già collaborato in precedenza, scrivendo per esempio *I due Foscari* o *Ernani*, e chiede al librettista di verseggiare il testo. Nella sua lettera a Piave (uno dei suoi librettisti) del 12 aprile 1845 il compositore scrive inoltre che la sua intenzione è di mantenere la vicinanza tra il libretto della nuova opera e la trama originale del dramma teatrale. Alla fine della stessa lettera il compositore raccomanda a Piave di guardare con attenzione i cori eccezionali presenti nel testo di Werner, e anche di leggere *De l'Allemagne* della M.me De Staël, nella quale è contenuto il riassunto del dramma di Werner. Bisogna anche aggiungere che Verdi non è l'unico compositore che mostra interesse per il soggetto di *Attila, König der Hunnen*. Nella stessa stagione in cui Verdi scrive l'*Attila*, viene anche rappresentata un'altra opera di un compositore italiano (Malipiero), con il titolo *Ildegonda di Borgogna*, con il libretto basato sullo stesso testo fonte.<sup>71</sup>

Tuttavia, col passare del tempo, il compositore si rende conto che il soggetto della sua nuova opera richiede al librettista uno stile più forte ed eccezionale di quello che Piave ha da offrire. Di conseguenza Verdi si rivolge al librettista precedente, Temistocle Solera. Piave viene convinto a rinunciare al progetto veneziano e a lavorare invece su altri progetti. Solera

---

<sup>71</sup> Julian Budden, *The operas of Verdi. Volume 1. From Oberto to Rigoletto* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 246 - 247

sostituisce quindi Piave e collabora con Verdi e il Teatro la Fenice di Venezia, ma come si rivela dopo, anche Piave infine ha il suo ruolo nella produzione del libretto. Nonostante gli ostacoli iniziali, come per esempio la lentezza di Solera e poi la situazione personale stressante del compositore (che si trova in una specie di crisi creativa), Verdi riesce a ritrovare l'ottimismo che gli permette di iniziare il lavoro di collegare il testo alla musica. Al suo amico Giuseppe Demaldé nella lettera del 5 novembre 1845 esprime la sua soddisfazione per il libretto:

“Sono occupatissimo per l'*Attila*! Oh, il bel soggetto! Ed i critici potran dire quel che vorranno, ma io dirò: Oh, il bel libretto musicabile!”<sup>72</sup>

A questo punto bisogna fermare l'attenzione sul personaggio di Solera, il librettista con cui Verdi collabora per numerose opere. Il fatto saliente della sua vita è che lo scrittore proviene da una famiglia rivoluzionaria, e le idee anti-assolutiste e anti-asburgiche che Solera impara a casa sono visibili nella sua scrittura. Anche lui è un musicista e compositore, le sue competenze in questo campo sono quindi notevoli. Solera scrive cinque libretti per Verdi nella fase iniziale della produzione artistica del compositore: *Oberto*, *Conte di San Bonifacio*, *Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco* e appunto *Attila*. Le ultime quattro opere citate appartengono tutte alla fase politico-risorgimentale.<sup>73</sup> La collaborazione tra il maestro e Solera termina dopo la composizione dell'*Attila*, e per capire il perché del loro litigio è necessario considerare il ruolo di Piave nel processo della produzione del libretto. Nell'autunno del 1845 Solera segue la sua moglie prima donna a Madrid, ma prima di partire autorizza Verdi ad assumere Piave affinché lo aiuti con l'ultimo atto, di cui Solera aveva scritto solo uno schizzo. Il compositore, che lavora sotto la pressione di tempo, lo completa in poco tempo. L'intenzione di Solera per la scena finale è di usare il coro, Verdi però da gli istruzioni a Piave di non usarlo e di concentrarsi invece sui principi. Quando Verdi finalmente manda una copia delle idee di Piave a Solera, dicendogli che può intervenire con qualsiasi cambiamento lui desidera, ma che la musica è già pronta: Solera rimane sconvolto. Scrive infatti nella risposta che il finale gli sembra nient'altro che una parodia. L'incidente segna la fine della collaborazione tra Verdi e Solera, che fino a questo punto non era mai stata un

---

<sup>72</sup> Charles Osborne, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica* (Milano: U. Mursia Editore, 1989), 127

<sup>73</sup> Paolo E. Balboni, *Il Melodramma (in) Italiano* (Torino: Loescher Editore, 2016), 12

fallimento. Perfino quindici anni più tardi, quando il librettista approccia Verdi e gli offre di collaborare di nuovo, il compositore rifiuta la proposta.<sup>74</sup>

## 2.2 Il testo fonte

Per quanto riguarda il testo fonte, l'*Attila, König der Hunnen* è un testo scritto nel 1808, che entra nella categoria del romanticismo tedesco, un genere specifico che non ha equivalente in Inghilterra o in Italia. Le radici del testo possono essere trovate parzialmente nel misticismo cristiano, e parzialmente nell'ultima fase della saga nordica. L'*Attila* di Zacharias Werner è una tragedia di cinque atti e prologo, ma la sua tematica la rende più adatta allo stile operistico di Wagner che a quello di Verdi, visto che ci si trovano tutti gli elementi che Wagner usa nei suoi drammi musicali (tra l'altro la spada di Wodan, dèi di luce e oscurità). Non sono però questi argomenti ad interessare Verdi: il maestro di Busseto è particolarmente affascinato del personaggio di Attila e dall'uso quasi operistico che Werner fa del coro sulla scena.<sup>75</sup> Per capire che cosa esattamente Verdi vuole trovare nel testo fonte e trasmettere al pubblico, occorre riflettere su un precedente importante, ovvero il lavoro sul libretto di Piave *Lorenzino de' Medici*. Anche se questo libretto non viene mai musicato, tocca gli argomenti che sono interessanti per Verdi negli anni 1844-46, cioè il tirannicidio, legato al problema più grande dell'anti-cesarismo e nella cospirazione che può anche essere considerata come uno strumento di coalizione. Nel *Lorenzino* l'anti-cesarismo è però il tema centrale, al rischio di essere troppo esposto alla censura. Verdi e Solera sono interessati allo stesso tema nell'*Attila*, e lo si vede particolarmente nella scena quando Attila muore, ucciso da Odabella con i congiurati, e recita la frase: "E tu pure, Odabella", facendo riferimento alla frase famosa di Cesare.<sup>76</sup>

La trama della tragedia si concentra attorno ad Attila – il personaggio storico reale - che scende in Italia per conquistarla nel 452, ma viene fermato alle porte di Roma da papa Leone

---

<sup>74</sup> Budden, *The operas of Verdi*, 248

<sup>75</sup> Osborne, *Tutte le opere*, 128

<sup>76</sup>Antonio Rostagno, "Verdi fra Gioberti e Manin. Dal liberalismo moderato alla Società nazionale italiana". In *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, ed. Ester Capuzzo, Antonio Casu, Angelo G. Sabatini (Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2014), 31 - 32

Magno (questa è una delle scene presentate negli affreschi di Raffaello in una delle Stanze Vaticane). In realtà però, Attila, uomo estremamente superstizioso, è costretto a fermarsi per la paura del contagio malarico – malattia che sarà infatti causa della sua morte appena un anno dopo. Anche l'altro protagonista, presente sia nella tragedia di Werner sia nell'opera verdiana, Ezio Flavio, è una figura storica reale. Nel melodramma di Verdi però anche questo personaggio si distacca dalla realtà storica in modo significativo. Dal punto di vista storico, Ezio non è un italiano come lo rappresentano Verdi e Solera, ma è di origine illirica, nato a Durostorum. Per quanto riguarda gli altri personaggi che fanno parte dell'opera, sono sia inventati dal compositore sia dal librettista (i personaggi creati *ex novo*), sia parzialmente ispirati dalle figure presenti nella tragedia di Werner. Detto questo, è inoltre necessario prendere in considerazione la polemica sul romanzo e sul dramma storico, che sebbene cominciata decenni prima per esempio da Manzoni, Berchet, Hayez, rimane ancora attuale negli anni Quaranta dell'Ottocento, quando la situazione politica della Penisola sta per svilupparsi. Si discute se l'arte abbia diritto di modificare e reinventare la storia per influenzare la moralità della gente o per mostrare la situazione politica attuale, o se la storia vada rispettata come unità integrale.<sup>77</sup>

## 2.3 Il testo fonte vs il libretto

In questo paragrafo si intende mettere a confronto il testo fonte con il libretto dell'*Attila*. L'interesse di Solera e Verdi è innanzitutto di attrarre il patriottismo italiano, particolarmente quello veneziano, dato che la trama della tragedia si svolge parzialmente a Venezia. Per ottenere questo effetto il librettista conserva le due grandi scene drammatiche, ma nell'ordine inverso (la prima quando Attila viene fermato davanti alle porte di Roma, la seconda quando Hildegonde, o il suo personaggio equivalente con il nome di Odabella, impedisce al re di bere il vino avvelenato). Al secondo episodio il librettista aggiunge un'incidente preso dalla parte successiva della trama, quando durante la celebrazione del matrimonio tra Attila e Hildegonde, le candele si spengono in modo misterioso. Alla prima scena, che si svolge a

---

<sup>77</sup> Ibid., 27



Aquileia, ne viene aggiunta un'altra, dove si mostra la fondazione di Venezia.<sup>78</sup> Va notato anche il fatto che Verdi, Piave e Solera semplificano considerevolmente il dramma, facendo cambiamenti nel campo della trama, nel numero dei personaggi e, a volte, anche come già detto in precedenza, con aggiunte di elementi particolari. Il risultato di tutti questi cambiamenti è l'incremento della chiarezza e verosimiglianza.

La prima questione di cui si vuole parlare è la scelta dei personaggi. Per capire meglio i motivi per cui il compositore e i librettisti hanno scelto sia di ridurre il loro numero sia di cambiare il carattere dei personaggi, bisogna considerare il pensiero di Gioberti sull'origine storica del ceppo italiano, espresso nel *Primato morale e civile degli italiani* dal 1843. In questo ampio saggio Gioberti descrive una sua immagine del popolo italiano, della sua storia e cultura. Secondo l'autore, l'Italia si trova in una posizione debole a causa del suo separatismo e dell'autonomia dei piccoli Stati non confederati. La divisione è inoltre dettata non in modo "naturale", ma "culturale". Tale degenerazione comincia già ai tempi dell'Impero romano, quando gli imperatori barbarici permettono ai gruppi egemoni non indigeni di entrare nel territorio romano, iniziando una commistione dei popoli sulle terre italiane. Seguendo il pensiero di Gioberti, sono i *pelasgi* a essere i veri depositari del carattere italiano, non i romani che sono in pratica una mescolanza di popoli diversi.<sup>79</sup> Siccome Verdi e Solera non trovano nessun personaggio nel testo originale che potrebbe rappresentare questa "razza italica", sono costretti a fare dei cambiamenti. Odabella, "donna italica" come si definisce sé stessa nel libretto dell'Attila, è infatti Hildegonde di Borgogna, e Foresto è un personaggio inventato per volontà di Verdi, come scrive nella lettera a Piave (a questo punto, 12 aprile 1845 è ancora lui assunto come il librettista):

"ci sarebbe d'inventare un quarto carattere d'effetto, e mi pare che quel Gualtiero (dopo Foresto) che crede morta Ildegonda (Odabella) fosse scampato e potresti farlo figurare o tra gli Unni, o tra gli Romani (...) ma soprattutto nel quarto atto d'intelligenza con Ildegonda per far morire Attila."

Guardando questi esempi, si vede quindi che in realtà i due personaggi "pelasgi" nell'Attila di Verdi, cioè Odabella e Foresto, non esistono nel testo fonte di Werner, e sono creati per modificare la geometria drammatica. D'altronde la voglia di Verdi di mantenere la presenza dei quattro personaggi principali (Attila – Ezio – Odabella – Foresto) può ascriversi a motivi

---

<sup>78</sup> Budden, *The operas of Verdi*, 247

<sup>79</sup> Rostagno, *Verdi fra Gioberti e Manin*, 30

materiali, dato che il teatro a Venezia per cui scrive l'opera ha a disposizione quattro grandi cantanti, ma tale pratica è comune tra i grandi artisti e compositori.<sup>80</sup>

Accanto alla posizione di Gioberti, si può cercare l'ispirazione di Verdi nell'altro trattato dello stesso periodo, che parla dei problemi simili a quelli discussi nel saggio di Gioberti. È il libro *Storia degli stati italiani dalla caduta dell'Impero Romano fino all'anno 1840* di Heinrich Leo del 1842, che non solo parla della rinascita dell'italiani da un lungo periodo di degenerazione morale e civile, ma cerca anche di trovare una giustificazione a questa situazione, molto vicina a quella rappresentata nell'*Attila* verdiano. Nel libro viene discussa la condizione dell'Italia e degli italiani, specialmente la loro diversità regionale e frammentazione etnica, che porta all'indipendenza individuale, come la chiama l'autore. Secondo Leo, è appunto l'individualismo l'ostacolo alla costruzione di un'unità nazionale (la tesi opposta agli argomenti precedenti è di Jakob Burkhardt). L'individualismo non permette agli italiani di mantenere i patti e di sottomettersi ai contratti sociali e alle leggi. Questo stato è dovuto solo parzialmente alla mitezza del clima, che non richiede agli uomini di unirsi, ma il fattore che contribuisce nel grado maggiore a tale situazione è la storia, particolarmente gli avvenimenti del periodo del tardo Impero romano e gli anni di anarchia seguenti la caduta dell'Impero. La vicenda dell'*Attila*, *König der Hunnen* si svolge proprio in questo momento importante (nel 452). Verdi, decidendo di usare la tragedia di Werner come soggetto del suo melodramma, ne capovolge il carattere. Nella sua opera sono proprio i due personaggi a rappresentare i due opposti etnotipi: coraggiosi e pronti a qualsiasi sacrificio, senza distinzioni tra uomini e donne. L'individualismo e l'individuo al centro del mondo sociale diventano poi i temi attorno a cui riflettono le varie forme del liberalismo italiano. Anche l'*Attila* di Verdi può essere inserito al centro di questo panorama, essendo allo stesso tempo un esempio di opera patriottica.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Ibid., 33

<sup>81</sup> Ibid., 34

## 2.4 La prima, i personaggi e i primi interpreti

L'opera *Attila* fu rappresentata per la prima volta il 17 marzo 1846 al Teatro la Fenice di Venezia. La prima dell'opera però, come si può leggere nella stampa d'allora, non fu un gran successo. La ricezione mediocre però non fu colpa del compositore o del librettista. Si racconta che i cantanti non erano nella loro forma migliore quella sera, e sfortunatamente le candele usate per mettere in scena la festa di Attila erano state fatte con un materiale maleodorante, e durante la rappresentazione il pubblico sentiva un odore disturbante. I giornalisti ottocenteschi scrissero inoltre che l'applauso che l'opera riceve dopo la prima fu dovuto più a Verdi stesso che alla musica appena presentata. Tuttavia, queste critiche si rivelano sbagliate con il passare del tempo, perché l'*Attila* diventa infatti una delle opere preferite degli italiani.<sup>82</sup>

È utile iniziare l'analisi più dettagliata del libretto fornendo l'elenco e le caratteristiche essenziali dei personaggi che fanno parte della vicenda. Tale descrizione renderà la comprensione sia della trama sia della struttura del testo dell'opera analizzata più facile.

Nell'*Attila* verdiano troviamo, come menzionato prima, quattro personaggi principali: Attila (re degli Unni), Ezio (generale romano), Odabella (figlia del signore d'Aquileia) e Foresto (cavaliere aquileiese). In più ci sono Uldino (giovane bretone, schiavo d'Attila) e Leone (vecchio romano). Per quanto riguarda i personaggi collettivi, che vengono presentati nella forma del coro, abbiamo Duci, Re e Soldati, Unni, Gepidi, Ostrogoti, Eruli, Turingi, Quadri, Druidi, Sacerdotesse, Popolo di Aquileia, Vergini di Aquileia in abito guerriero, Ufficiali e Soldati romani, Vergini e Fanciulli di Roma, Eremiti e Schiavi. La tabella sotto fornisce inoltre informazioni sulle voci che i rispettivi personaggi rappresentano, e i primi interpreti (i cantanti dalla prima del marzo 1846):<sup>83</sup>

ATTILA	primo basso	Ignazio Marini
EZIO	primo basso (baritono)	Natale Costantini
ODABELLA	prima donna (soprano)	Sofia Loewe
FORESTO	primo tenore	Carlo Guasco

<sup>82</sup> Budden, *The operas of Verdi*, 248

<sup>83</sup> Marcello Conati, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere* (Pisa: Pisa Edizioni, 1999), 255

ULDINO	secondo tenore	Ettore Profili
LEONE	secondo basso	Giuseppe Romanelli

Si intende ora fornire la descrizione dei personaggi importanti, che influenzano la ricezione dell'opera e i suoi echi patriottici. Si è già detto in precedenza che Attila e Ezio sono i personaggi storici reali, presenti nella tragedia di Werner e nell'opera di Verdi. Gli altri quattro (Odabella, Foresto, Uldino, Leone) sono inventati dal compositore e dal librettista. Sarà utile riflettere specialmente su due di questi personaggi inventati, che entrano allo stesso tempo nel gruppo dei quattro cantanti principali: Odabella e Foresto. Inoltre si parlerà brevemente della figura di Leone, che ha un forte significato patriottico.

Odabella rappresenta una figura femminile del tipo che non appare spesso nel melodramma italiano, è infatti l'unico personaggio di questo tipo nella produzione artistica di Giuseppe Verdi. Di solito le figure femminili sono rappresentate come vittime o carnefici, Odabella invece è l'incarnazione del coraggio e della capacità di realizzare le azioni, a volte anche violente. Verdi mette il personaggio di Odabella sullo stesso livello dei personaggi maschili per quanto riguarda l'abilità di prendere decisioni. Al contrario delle donne presenti nelle altre opere italiane, che semplicemente subiscono gli avvenimenti e le decisioni presi dai maschi, l'eroina di Verdi contribuisce alla giusta causa in modo attivo. Nella terza scena del prologo Odabella descrive se stessa (e le altre donne italiche):

“Ma noi, noi donne italiche

Cinte di ferro il seno

Sul fumido terreno

Sempre vedrai pagnar.”

Oltre a essere una donna italica e pelasgica, è anche una guerriera preparata a combattere in qualsiasi momento è per la libertà del proprio popolo.<sup>84</sup>

L'Odabella verdiana, anche se ispirata al personaggio di Hildegonde presente nella tragedia di Werner, è completamente diversa. Hildegonde viene rappresentata come una donna con problemi di natura psichica, maniacale e impetuosa, nel solco della tradizione dei personaggi femminili operistici dell'Ottocento. Odabella, al contrario, non solo si distacca da questo

---

<sup>84</sup> Rostagno, *Verdi fra Gioberti e Manin*, 34-35

modello, ma diventa anche il nuovo personaggio simbolico dello spirito liberale italico, inventato completamente da Verdi e Solera. Questo ruolo della donna italica che il compositore e il librettista assegnano a Odabella è un'altra conferma dell'ipotesi per la quale il nazionalismo di Gioberti è stato usato in modo consapevole da Verdi e Solera. Per di più, è possibile che la presenza della “donna attiva” nell'opera verdiana sia una proiezione scenica di un passaggio della *Corinne ou l'Italie* di M.dme de Staël, testo sicuramente conosciuto da Verdi (si è già detto che il compositore suggerisce a Piave di leggere *De l'Allemagne* per il soggetto di *Attila* di Werner). Nel testo si legge: “In Italia gli uomini valgono molto meno delle donne, perché hanno sia i difetti delle donne che i propri.”<sup>85</sup>

Il prossimo personaggio principale, inventato dal compositore e dal librettista è Foresto, cavaliere aquileiese. L'aggiunta di questo personaggio positivo, che è la guida del suo popolo sbandato da Aquileia, è un altro elemento che contribuisce al rispecchiamento della nuova tendenza politica italiana-giobertiana.<sup>86</sup>

L'ultimo personaggio di cui trattiamo è Leone, la figura che all'inizio dovrebbe rappresentare papa Leone Magno, ma per motivi di censura diventa “Leone, vecchio romano”. Leone è anche molto rilevante per quanto riguarda il legame con il patriottismo italiano. Il suo significato si rivela nel tema del potere politico del Papa. Come si legge nell'articolo di Rostagno (2014):

“(Il Papa), indipendente da belligeranze alla Giulio II, ma garante *super partes* della concordia sotto la comune fede, alla quale anche il monarca nordico Attila (per simbolo: l'Austria?) si piega con timore reverenziale.”<sup>87</sup>

L'autore in seguito spiega che è precisamente questo che dà il senso alla famosa scena sesta del primo atto, quando secondo la storia papa Leone Magno ferma Attila alle porte di Roma con il solo potere della autorità spirituale:

LEONE (circondato di vergini e fanciulli)

“Di flagellar l'incarco

Contro i mortali hai sol

T'arretra... or chiuso è il vvarco

Questo de' Numi è il suol”<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Ibid., 35

<sup>86</sup> Ibid., 35

<sup>87</sup> Ibid., 36

## 2.5 La struttura formale del libretto

L'opera *Attila* è composta da un prologo e tre atti. L'azione scenica è preceduta da un preludio strumentale, ispirato dalla semplicità di Beethoven, la forma a cui Verdi ritorna dopo due vaste *overture* presenti nelle opere che precedono la composizione dell'*Attila*.<sup>89</sup> Il preludio è piuttosto breve, quasi laconico, e inizia con il tema sul quale i Druidi, nel finale del secondo atto, pronunciano le loro profezie. La melodia finale del preludio è caratterizzata dalla figura musicale del lamento (formata come la curva, cioè che va dalle note basse verso quelle alte, e poi torna di nuovo ai registri bassi. È una pratica tipica tra compositori per ottenere l'effetto dolente).<sup>90</sup>

Ciascun atto dell'opera è composto da sei scene. L'unica eccezione è il prologo, che si articola in sette scene. La struttura schematica del libretto dell'*Attila*, sia riferendosi alla divisione formale, sia analizzando gli elementi musicali che fanno parte delle scene, sia includendo i personaggi che appaiono nelle scene dati, si presenta nel modo seguente (i numeri I, II, III etc. indicano il numero della scena):

- Prologo (con preludio strumentale)
  - I. Coro d'apertura
  - II. Recitativo e cavatina: Attila; Coro
  - III. Aria di Odabella; Attila, Uldino e Coro (recitativo)
  - IV. Recitativo: Attila e Ezio
  - V. Duetto: Attila e Ezio
  - VI. Recitativo e cavatina: Eremiti
  - VII. Aria di Foresto; Eremiti, Aquilejesi, Coro
- Atto primo
  - I. Romanza di Odabella
  - II. Duetto: Foresto e Odabella
  - III. Uldino e Attila; Aria di Attila
  - IV. Aria di Attila (Attila solo)
  - V. Finale: Coro, Attila

---

<sup>88</sup> Ibid., 36

<sup>89</sup> Budden, *The operas of Verdi*, 248

<sup>90</sup> Conati, *Giuseppe Verdi*, 256

- VI. Attila, Coro e Uldino, Odabella, Leone, Foresto e Vergini, Coro: un pezzo d'insieme
- Atto secondo
  - I. Recitativo e aria di Ezio
  - II. Coro e Ezio
  - III. Recitativo: Ezio, Foresto
  - IV. Aria di Ezio (Ezio solo)
  - V. Finale: Coro
  - VI. Attila, Ezio, Druidi; Foresto, Odabella, Ezio, Attila, Uldino, Coro – pezzo d'insieme
- Atto terzo
  - I. Recitativo: Foresto, Uldino
  - II. Romanza di Foresto
  - III. Ezio, Foresto, Coro
  - IV. Terzetto: Ezio, Foresto, Odabella
  - V. Quartetto finale: Attila, Odabella, Foresto, Ezio
  - VI. Tutti

Una cosa da notare riguardo la struttura dell'*Attila* è il modo in cui il librettista e il compositore costruiscono il finale degli atti. Si vede nello schema sopra che ogni atto ha un finale che è diviso in due scene. Una delle scene finali consiste dal coro, un'altra è un frammento dove i personaggi cantano assieme.

Come abbiamo detto prima, il dramma di Werner è una tragedia molto più lunga rispetto al libretto che Solera scrive per Verdi: include cinque atti e un prologo. Si osserva qui la prima differenza tra il testo fonte e il libretto.

## 2.6 I luoghi

Per quanto riguarda i luoghi in cui si svolge l'azione, ce ne sono pochi e sono tutti concentrati più o meno attorno due luoghi. Sulla copertina del libretto si legge: “La scena durante il prologo è in Aquileja e nelle lagune adriatiche; durante i tre atti è presso a Roma”. Per essere più specifici, però, si può dividere questa descrizione generale ed elencare i diversi luoghi in cui si svolge la trama dell'*Attila*.

Il primo quadro del prologo, che corrisponde al primo atto della tragedia di Werner, avviene nella piazza principale di Aquileia. Il secondo quadro dello stesso atto è ambientato nella laguna adriatica dove nascerà Venezia. Nel primo atto siamo già vicino a Roma, come detto in precedenza, più specificamente in una foresta illuminata. Il secondo quadro si svolge nella tenda di Attila. L'azione del primo quadro del secondo atto si svolge nel campo di Ezio fuori Roma, per poi, nella scena quinta, trasferirsi di nuovo nel campo di Attila, più specificamente al suo banchetto. Nell'atto terzo ci troviamo nuovamente nel medesimo bosco dell'atto primo, “il quale divide il campo di Attila da quello di Ezio”.<sup>91</sup>

## 2.7 La trama

Per capire meglio gli elementi risorgimentali presenti nell'*Attila* verdiano, bisogna concentrarsi sulla descrizione della trama del libretto. Si è già discusso il testo fonte e le sue somiglianze con il libretto di Solera, con attenzione particolare per la sua struttura formale, personaggi e luoghi. Presentiamo ora brevemente gli avvenimenti dell'*Attila*.

### Prologo:

L'azione dell'*Attila* si svolge verso la metà del V secolo, quando gli Unni, con il loro re Attila, saccheggiano la città. Attila entra sulla scena e loda le sue truppe, che hanno ucciso quasi tutti i cittadini di Aquileia. Un gruppo di donne, che combatte sotto la guida di

---

<sup>91</sup> Osborne, *Tutte le opere*, 131 -133



Odeballa, il cui padre è stato ucciso dallo stesso re degli Unni, riesce a salvarsi con l'aiuto di Uldino, schiavo di Attila. Attila ammira il coraggio di Odabella e, dopo la sua richiesta, le dà la sua spada, che Odabella userà successivamente per vendicare il padre. Ezio entra in scena e richiede un colloquio privato con Attila e propone al re un patto segreto: dividere l'Italia con lui ("Tardo per gli anni e tremulo"). Attila rifiuta l'offerta, chiamando Ezio traditore del proprio paese, e si prepara ad avanzare verso Roma. La seconda scena del prologo è ambientata nella laguna adriatica, dopo la tempesta. Arriva la barca che porta Foresto e gli altri sopravvissuti da Aquileia. Foresto stesso è addolorato sapendo che la sua amata, Odabella, è prigioniera di Attila ("Ella in poter del barbaro").

#### Atto primo:

Odabella piange il padre e Foresto che crede morto. Foresto arriva e rivela la sua identità a Odabella, ma all'inizio crede che essa l'abbia tradito con Attila. Odabella risponde che segue l'invasore solo perché lo vuole uccidere con la sua spada. Nella tenda di Attila, il re degli Unni sogna di esser fermato alle porte di Roma da un vecchio. Dopo aver raccontato il sogno a Uldino, questo lo convince a non avere paura, e quindi Attila si prepara ad invadere Roma. Mentre cammina con le sue truppe verso la città, arriva contro di loro una processione di religiosi, tra i cui Attila riconosce il vecchio del suo sogno, che ripete perfino le parole del vecchio immaginario. Questo uomo rivela di essere Leone.

#### Atto secondo:

Arrabbiato Ezio scopre che l'imperatore Valentino ha firmato un trattato di pace tra gli unni e i romani. Giunge Foresto, che gli propone un accordo per condurre Attila alla rovina, che Ezio accetta. Nella seconda scena dell'atto l'azione si svolge al banchetto. Dai tanti avvenimenti che succedono si capisce che Uldino, corrotto da Foresto, prova ad avvelenare Attila. Questo tentativo è fermato da Odabella, che segretamente desidera soltanto poter compiere la propria vendetta sull'imperatore, non di altri. Foresto confessa il suo piano, e Attila lo perdona, mettendolo sotto il suo controllo. Il re degli Unni, grato a Odebella che gli ha salvato la vita, decide di sposarla.

#### Atto terzo:

Foresto accusa di nuovo Odabella di tradirlo (a causa dei piani per il matrimonio con Atilla), ma la donna dichiara di amarlo ("Te sol quest'anima"). I tre traditori (Foresto, Ezio e

Odabella) affrontano Attila, che adesso capisce che tutti lo vogliono uccidere. Attila ricorda a Ezio la salvezza di Roma, a Foresto la grazia ed a Odabella di volerla sposare, ma è troppo tardi per lui: Odabella lo uccide con la spada che ricevette da lui nel prologo, e il re prima di morire mormora: “E tu pure Odabella?”. Nello stesso tempo i romani combattono i barbari.

## 2.8 Gli elementi risorgimentali nell'*Attila*

I prossimi paragrafi hanno lo scopo di presentare gli elementi risorgimentali e patriottici nell'opera *Attila*. Si intende presentarli in due parti. Prima saranno discusse e analizzate le scene che si crede abbiano un significato particolare per i sentimenti dei patrioti italiani. Successivamente si procederà con la descrizione dello stile e del linguaggio del librettista, Temistocle Solera, cercando di trovare gli esempi nel libretto *Attila*.

Di solito il significato risorgimentale di maggiore importanza viene assegnato nella storiografia verdiana ad una scena unica dell'opera, cioè il duetto fra le due voci maschili, il tenore Attila e il baritono Ezio, della scena V del Prologo, quando il re degli Unni incontra il generale romano. In questo momento dell'azione, Ezio propone ad Attila di dividere l'Impero romano in decadenza, così che Attila potrà espandere i propri confini, ma senza entrare nel territorio italiano che rimarrà “libero” sotto Ezio stesso.<sup>92</sup> Nel libretto le parole di Ezio si presentano nel modo seguente:

EZIO

“Tardo per gli anni, e tremulo,

È il regnator d'oriente;

siede un imbelle giovine

sul trono d'occidente;

tutto sarà disperso

quand'io mi unisca a te...

---

<sup>92</sup> Rostagno, *Verdi fra Gioberti e Manini* 27

Avrai tu l'universo,  
resti l'Italia a me."<sup>93</sup>

L'ultima riga viene ripetuta numerose volte durante il duetto, sia da Ezio solo, sia da Ezio e Attila all'unisono.

Secondo i racconti, l'ultima frase – “resti l'Italia a me” – suscitò forti sentimenti alle rappresentazioni dell'opera vicine al biennio rivoluzionario. Uno dei tanti aneddoti racconta che la gente aggiungeva perfino le parole “resti l'Italia a noi”. Questi aneddoti però non possono restituire a pieno il senso patriottico all'opera, siccome la scena è solo un puntino nell'intera opera, che rappresenta tante altre situazioni forse ancora più memorabili. Già nelle prime recensioni dell'*Attila* si può leggere del significato patriottico dell'opera, che non è però dovuto alla famosa frase. Il frammento della citazione sottostante (pubblicata nella *Gazzetta privilegiata di Venezia* il 26 marzo 1846) parla infatti della cabaletta di Foresto dalla scena VII del prologo:

Il duetto fra i due bassi tanto più piacque quanto più udissi, come la cabaletta del Guasco, che s'è già fatta popolare, e si cantava più o men dolcemente all'uscir del teatro ogni sera. La facile e soave melodia ha qualche cosa che ti tocca, massime quand'entra il coro a ripetere la nota di que'bei versi rivolti alla patria: *Rivivrai più superba, più bella/ della terra e dell'onde stupor;* dove la larga e piena armonia, che seconda la parola, par che t'allarghi e innondi l'anima, come la speranza da'versi cantata.<sup>94</sup>

Parlando delle parole che “toccano” il pubblico, la recensione fa ovviamente riferimento a quelle cantate dall'italico Foresto (Guasco è, come ricordiamo, il tenore che impersona Foresto alla prima in Venezia), non a quelle del traditore Ezio. Le parole di Foresto in questa aria si riferiscono inoltre al mare (“ognun d'incontro / levi un tugurio fra quest'incanto / di cielo e mar”, “ma dall'alghe di questi marosi”, “dell'onde stupor”), cioè un elemento che caratterizza i pelasgi di cui parla Gioberti nel suo libro già citato (*Italici - il popolo del mare*).<sup>95</sup>

Tornando alla scena quinta del prologo, bisogna analizzare il significato profondo delle parole di Ezio. Il generale romano suggerisce ad Attila una soluzione politica, promette di non fare guerra contro il re degli Unni se gli si lascerà il governo dell'Italia. In tale gesto mancano però

---

<sup>93</sup> Temistocle Solera e Giuseppe Verdi, *Attila*, Prologo, scena V (1846)

<sup>94</sup> Rostagno, *Verdi fra Gioberti e Manin*, 28

<sup>95</sup> *Ibid.*, 28

la dichiarazione dell'indipendenza e la volontà di emancipazione e libertà dai poteri stranieri, elementi cruciali per lo spirito risorgimentale e patriottico. Ezio non può quindi essere una figura che rappresenta il patriottismo italiano in questa opera di Verdi. Inoltre sono le parole pronunciate da Attila subito dopo la proposta di Ezio che negano il significato risorgimentale della famosa scena quinta:

ATTILA

Dove l'eroe più valido

è traditor, spergiuro,

ivi perduto è il popolo,

e l'aer stesso impuro.<sup>96</sup>

È molto probabile che il significato politico dell'*Attila* sia connesso al libro già menzionato in questo lavoro, *Il primato morale e civile degli italiani* di Vincenzo Gioberti, ricco di molti elementi risorgimentali. Sicuramente il librettista di Verdi, Solera, conosce il saggio di Gioberti, perché lui stesso è un cattolico liberale e ne condivide gli ideali. Quasi sicuramente anche Verdi ha familiarità con il libro, siccome il *Primato* rimane per anni il libro del pensiero politico italiano più letto. Si è già parlato della tematica del saggio (le origini del popolo italiano, che proviene dai pelasgi e non dai romani), e la creazione del personaggio di Odabella – la donna italica che rappresenta quest'idea. È stata anche menzionata la degenerazione cominciata già ai tempi dell'Impero Romano (una commistione di popoli sulle terre della penisola), ma Gioberti propone una via per uscire da tale indebolimento e arrivare alla rigenerazione dell'Italiano e dell'Italia. Il libro successivo dell'autore è infatti chiamato *Del rinnovamento civile d'Italia*. Finalmente, Gioberti è di un'opinione talmente opposta a quella di Mazzini: secondo l'autore, il popolo da solo non è capace della suddetta rigenerazione, e non può avere una volontà propria. Se guardiamo all'*Attila* di Verdi, vediamo che è un'opera privata più che collettiva, lontana dalle opere corali come, per esempio, *Lombardi alla prima crociata* o *La battaglia di Legnano*. Gioberti propone quindi due elementi che hanno lo scopo di portare alla rigenerazione del primato degli Italiani. Il primo, che è l'affermazione che in Italia esiste un ceppo etnico (gli Italici), suggerisce di considerare

---

<sup>96</sup> Ibid., 29

la storia, cioè guardare indietro. Il secondo elemento si concentra sull'ordine politico e suggerisce di guardare avanti, e qui Gioberti propone di recuperare il naturale primato perduto. Lo si può fare attraverso la presenza del Papa, che ha l'autorità investita da Dio e può quindi guidare i regnanti locali. Entrambi gli elementi di cui parla Gioberti si trovano nella vicenda dell'*Attila* di Verdi.<sup>97</sup>

\*\*\*

Presentiamo ora gli elementi stilistici nella scrittura del librettista Temistocle Solera. Le due linee in cui è particolarmente visibile la tematica risorgimentale sono il lessico e la metrica. Si procederà quindi con l'analisi di questi due elementi.

Nel campo lessicale sono particolarmente visibili parole chiave patriottiche e risorgimentali. Si inserisce qui sotto l'elenco di queste parole, insieme agli esempi presi dall'opera e all'indicazione della frequenza del loro uso:

- *Patria/patrio*, che nell'*Attila* viene usato 9 volte. Nella scena terza del prologo la sentiamo pronunciata da Odabella (“Santo di patria indefinito amor!”, “Oh patria!... oh padre! Oh sposo mio perduto!”), poi anche nel prologo nella scena settima Foresto nella sua aria canta: “Cara patria, già madre e reina, / di possenti magnanimi figli”. Qui il librettista fa anche riferimento a *madre/figli*, le altre parole chiave con significato patriottico;
- *Italia*, la parola usata due volte: nella famosa scena quinta del prologo Ezio dice “resti l'Italia a me”; la seconda volta è anche lui che pronuncia la parola, questa volta nella scena quarta del secondo atto (“Non vedrò l'amata terra / svenir lenta e farsi a brano... / spora l'ultimo romano / tutta l'Italia piangerà.”);
- *Straniero – stranio*, entrambe usate una volta nell'opera;
- *Barbaro*, usata 6 volte dal librettista, per esempio nella scena terza dell'atto terzo, pronunciata da Foresto: “Sposa è Odabella al barbaro!”;
- *Giustizia, odio, oppresso*, nella terza scena del prologo Odabella dice: “Da te questo or m'è concesso, / o giustizia alta, divina! / L'odio armasti dell'oppresso / coll'acciar dell'oppressor”.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Ibid., 29-31

<sup>98</sup> Bonomi, *Lingua e drammaturgia*, 149

L'altra caratteristica dei libretti di Solera è collegata al romanticismo e all'intensità espressiva. Tipicamente, l'immaginario romantico si appoggia su voci che riguardano la natura, e Solera è fedele a questa idea nei suoi libretti. Nel testo dell'Attila si trovano numerosi voci caratteristiche del melodramma. Per cominciare si inserisce qui l'elenco di aggettivi e sostantivi che hanno lo scopo di descrivere la natura, spesso cupa e tempestosa:

- *Deserto, marosi, macerie, ruina*, usate nella scena settima del prologo da Foresto:

Cara patria, già madre e reina  
 Di possenti magnanimi figli,  
 or macerie, deserto, ruina,  
 su cui regna silenzio e squallor;  
 ma dall'alghe di questi marosi,  
 qual risorta fenice novella,  
 rivivrai più superba, più bella  
 della terra, dell'onde stupor!

Nella stessa scena appare anche la parola *turbine*, pronunciata da Eremiti: “Cessato alfine il turbine, / più il sole brillerà”.

- *Fulmine*, nella scena seconda del prologo, pronunciato da Attila: “Non è sì rapido solco di fulmine, / d'aquila il vol.”, o nell'ultima scena del secondo atto da Uldino: “Me dal fulmine, dall'angue, / tu salvasti, o pro' guerrier...”
- *Nembo*, nella scena quinta del prologo Attila canta: “È van! – Chi frena or l'impeto / del nembo struggitor?”
- *Fumido*, dalla scena terza del prologo, le righe di Odabella già citate in questo lavoro. Qui il librettista usa anche il verbo caratteristico *pugnar*.

Un altro gruppo delle voci caratteristiche sono i sostantivi e aggettivi collegati a sentimenti, stati d'animo e giudizi morali:

- *Furore, empio*, nella prima scena del terzo atto pronunciate da Foresto: “Oh, mio furore!”, “Ezio a te attende sol, perché sull'empio / piombino tutte”
- *Furente*, dal primo atto, la seconda scena: Foresto: “Per te d'amore, furente, insano”
- *Orrendo, possente*, dall'ultima scena del secondo atto, il coro canta: “L'orrenda procella / qual lampo sparì.” e “Oh re possente, il cor riscuoti...”<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Ibid., 149

Nel processo della scrittura del libretto Solera mostra anche creatività nel campo delle combinazioni delle parole (*iuncturae*), coppie aggettivo + sostantivo e sostantivo + aggettivo o nei sintagmi più complessi. La presenza di tale combinazioni di parole e la loro analisi rivela che Solera preso ispirazione dal Tasso epico, dalla tradizione tragica e melodrammatica, dalla narrativa primo-ottocentesca e dalla poesia romantica e patriottica. Le *iuncturae* nell'*Attila* appaiono soprattutto nei cori e nei pezzi chiusi, con versi lunghi. Alcuni esempi di loro, che sono le coppie descrittive e naturali, sono i seguenti:

- *Fuggente nuvolo*, dalla prima scena del primo atto, Odabella canta: “Oh! Nel fuggente nuvolo / non sei tu, padre, impresso?”
- *Fumido terreno*, ancora pronunciato da Odebella nella scena terza del prologo, già citata
- *Nembo struggitor*, le parole già citate di Attila
- *Infausto grido*, pronunciato dai Druidi nelle scena sesta dell’atto secondo
- *Quercie fumanti*, nell’ultima scena dell’atto secondo, il coro canta: “Lo spirito de’ monti / ne rugge alle fronti, / le quercie fumanti / sua mano copri...”<sup>100</sup>

L’analisi metrica è un altro campo in cui si rivela l’ispirazione patriottico-risorgimentale nei libretti di Solera. A differenza delle epoche precedenti, Solera preferisce usare nei pezzi chiusi i versi parisillabi (ottonari, decasillabi, e doppi quinari, doppi senari), che hanno quasi il valore di “metro patriottico”. Un altro elemento, che ha la funzione di segnare un ritmo scandito e facile, in sinergia con la sintassi e con la musica, è l’uso dei versi sdrucchioli, alternati spesso a piani o tronchi nei settenari. Questo metodo appare molto chiaramente nell'*Attila*.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Ibid., 150

<sup>101</sup> Ibid., 150-151

## 2.9 Censura

Analizzando le opere ottocentesche dal punto di vista patriottico-risorgimentale, non ci si può dimenticare della censura, molto attiva in questo periodo. La censura è negli anni preunitari dell'Ottocento un processo comune, e ogni tanto anche assurdo, che crea confusione nella testa dello spettatore che assiste per la prima volta ad un'opera censurata e non riesce a concentrarsi, trovando spesso le scelte del censore incomprensibili. La censura è quindi una forma di controllo presente in tutti gli Stati preunitari, che condiziona l'opera nell'intero processo della sua produzione, fino alla prima rappresentazione.<sup>102</sup> Il processo di censurare un'opera è il risultato di una combinazione di idee personali, influenze dell'ambiente di lavoro, regolamenti introdotti dalle autorità superiori, come per esempio la polizia o il ministero. Negli anni preunitari si possono distinguere due tipi della censura: “la censura preventiva”, che controlla e autorizza l'opera prima che questa venga pubblicata, e “la censura repressiva” che interviene dopo che l'opera è pubblicata se non sono state rispettate le regole dello Stato.<sup>103</sup>

Di solito sono le opere più conosciute e amate dal pubblico che subiscono gli interventi più pesanti della censura, perché includono spesso elementi di carattere politico o sacro. I primi soggetti che subiscono la censura sono le preghiere, anche i titoli stessi delle opere devono cambiare il nome per poter essere rappresentati. Tuttavia bisogna ricordare che ogni capitale operistica nella penisola può giudicare i libretti in modo diverso, e il compositore, se gli viene rifiutato il diritto di rappresentare un'opera in una città, ha la possibilità di provare a metterla in scena in un'altra. Roma è la città più difficile da soddisfare per quanto riguarda la censura, perché ha tre livelli di censura: l'Austria, il Vaticano e l'Episcopato.<sup>104</sup>

Nel caso dell'*Attila*, il compositore è costretto a cambiare il titolo per poter rappresentare l'opera a Palermo. Invece di *Attila*, il melodramma deve cambiare il nome in *Gli unni e i romani*. L'opera subisce anche una serie di ulteriori cambiamenti (la versione originale è riportata a sinistra, i cambiamenti a destra):

---

<sup>102</sup>Gabriele Moroni, *La censura sulle opere di Verdi* (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015), 7-8

<sup>103</sup> *Ibid.*, 18

<sup>104</sup> Pistone, *Nineteenth-Century Italian Opera*, 29-31



<b>Prologo, scena I</b>	
Gemiti, sangue, <u>stupri</u> , rovine terra <u>beata</u> tu sei per noi.	Gemiti, sangue, <u>morti</u> , rovine Terra <u>diletta</u> tu sei per noi.
<b>Prologo, scena III</b>	
Di <u>Vergini</u> straniere	Di <u>giovani</u> straniere
<b>Prologo, scena VI</b>	
turbo che <u>Dio d'un soffio</u> suscitò. <u>Lode al Signor – Lode al Signor!</u>	turbo che <u>l'ira d'Austro</u> suscitò. <u>E un riso il dì – L'aura è d'april.</u>
<b>Atto I, scena II</b>	
<u>rammenti</u> di Giuditta che salva Israel?	<u>possenti</u> Sono i voti d'un alma fedel.
<b>Atto I, scena III</b>	
<u>M'apparve immane un veglio</u> <u>che mi afferrò la chioma:</u> <u>Di flagellar l'incarco</u> <u>contro ai mortali hai sol;</u> <u>t'arretra! or chiuso è il varco;</u> <u>questo dei numi è il suol.</u> <u>Roma iniqua io muovo a te.</u>	<u>Donna s'appar terribile</u> <u>con la turrita chioma:</u> <u>Roma son' io; l'orgoglio</u> <u>a me distante è insano;</u> <u>t'arretra! il Campidoglio</u> <u>vietato è a pie' profano.</u> <u>O superba, io muovo a te.</u>
<b>Atto I, scena V</b>	
<u>Vieni, le menti visita</u> <u>o spirito creator,</u> <u>dalla tua fronte piovere</u> <u>fanne il vital tesor...</u>	<u>Pace, di tua bell'irride</u> <u>deh spandasi il seren,</u> <u>placa lo spirito turgido</u> <u>piovi la calma in sen...</u>
<b>Atto I, scena VI</b>	
<u>I guasti sensi illumina</u> <u>spirane amore in sen,</u> <u>l'oste debella e spandasi</u> <u>di pace il ben seren.</u>	<u>Taccia lo spirito bellico</u> <u>Ovunque olezzi amor.</u> <u>Torni a brillar sul cespide,</u> <u>dopo tant'ire, il fior.</u>

\*\*\*

A conclusione dell'analisi tra il libretto e gli echi risorgimentali e patriottici dell'*Attila*, si può senza dubbio dire che l'*Attila* è un melodramma che possiede una riflessione politica profonda, ma non nella forma dell'ingenuo patriottismo espresso soltanto in belle frasi senza contenuti concreti. L'opera è il riflesso del confronto attuale tra il rivoluzionarismo democratico di Mazzini e il liberalismo moderato e riformista italiano. È vero che i motivi della congiura e del tirannicidio sono più vicini all'ideologia mazziniana, ma anche i liberali moderati come Gioberti accettano questi mezzi più estremi.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Rostagno, *Verdi fra Gioberti e Manin*, 26

# 3 Terzo capitolo *La battaglia di Legnano*

## 3.1 Lo sfondo storico e la scelta del soggetto

Per capire i motivi per cui Verdi decide di rivolgersi nuovamente alla tematica patriottica (dopo l'opera patriottica *Attila*, dedica l'anno 1847 per scrivere le opere prive di motivi risorgimentali: *Macbeth*, *I masnadieri* e *Il corsaro*), è necessario ripercorrere brevemente gli eventi storici di un anno fondamentale per la storia del Risorgimento italiano, che precede la composizione dell'opera *La battaglia di Legnano*. Il 1848 è un momento cruciale per il Risorgimento in Italia. È l'anno in cui si verifica una serie d'eventi che portano il nome della prima guerra di indipendenza. Prima dello scoppio della guerra sono pure cruciali le vicende nel Regno di Sardegna e Piemonte, lo stato che ha avuto il ruolo principale nell'indipendenza, sotto il re Carlo Alberto. Questo, seguendo il consiglio del Conte Ottavio di Revel, ministro della finanza, decise di introdurre qualche concessione nello Stato, la più importante delle quali riguardava la censura della stampa. Da allora si dava il permesso alla stampa di scrivere sui argomenti che riguardavano l'amministrazione pubblica a condizione che non offendesse il Governo, la Chiesa e la monarchia. Questa riforma della stampa ha dato inizio alla richiesta pubblica per altre riforme, per esempio quella di ricevere una costituzione. Alla fine, l'8 febbraio 1848 il re concesse una costituzione, denominata *Statuto*, trasformando il Regno di Sardegna e Piemonte in una monarchia costituzionale, con due camere del parlamento: una eletta dal re, l'altra dalla gente<sup>106</sup>.

Il 1848 è anche un anno in cui scoppiano rivoluzioni in tanti paesi europei, tra le quali una a Vienna che ha come conseguenza la dimissione di Metternich (Marzo 1848), un grande oppositore all'unità d'Italia, e l'indebolimento dell'esercito austriaco. Questi sconvolgimenti incoraggiano i milanesi ad entrare in rivolta contro gli austriaci, e danno il via alle battaglie contro l'esercito del Radetzky. I giorni tra il 17 e il 22 Marzo sono chiamati "le cinque giornate di Milano", e risultano nella ritirata di Radetzky da Milano. Carlo Albero aveva

---

<sup>106</sup> Harry Hearder, *Italy in the Age of the Risorgimento. 1790 – 1870* (London and New York: Longman, 1983), 59 - 60

paura che la rivoluzione si diffondesse al Piemonte, e nel marzo 1848 dichiara guerra contro l’Austria. Sempre nel 1848, dopo la rivoluzione, Venezia diventa una repubblica indipendente il 22 marzo, con Manin come presidente.<sup>107</sup> In questo periodo quindi vi sono tutte le condizioni perché l’Italia possa essere liberata dagli stranieri, ma Papa Pio IX si oppone all’idea di entrare in guerra con l’Austria, le truppe austriache vengono rafforzate, e Radetzky entra di nuovo a Milano. Secondo Mazzini, la guerra dei principi è finita e ora inizia la guerra dei popoli.<sup>108</sup> Lui stesso si reca a Milano dopo le rivolte delle cinque giornate, e poi a Roma (il 5 marzo), dove assiste anche la rivoluzione che trasforma Roma in una repubblica per tre mesi (1848 – 1849), governata in modo liberale e democratico da Mazzini stesso. È l’intervento delle truppe Francesi a Roma a distruggere la repubblica. Il personaggio principale durante questa difesa è Giuseppe Garibaldi, un altro eroe del Risorgimento.<sup>109</sup>

Verdi ha una forte reazione soprattutto nei confronti degli avvenimenti delle Cinque Giornate di Milano. Si è già citata nella prima parte del presente lavoro la lettera che il compositore manda a Piave, esprimendo il suo stato d’animo in queste settimane. Successivamente Verdi decide di ritornare in Italia, non solo per motivi patriottici (vuole aiutare i patrioti italiani), ma anche per motivi personali – intende infatti comprare Villa S. Agata vicino a Busseto. Dopo essersi reso conto che non può fare niente per assistere gli italiani combattenti, e dopo aver concluso i suoi affari, Verdi torna a Parigi, tentando d’intervenire da lontano, firmando la petizione che chiede al generale Cavaignac, capo dell’esercito francese di aiutare gli italiani.<sup>110</sup>

Inoltre, già prima degli eventi del ’48, Verdi è in contatto con varie persone collegate al movimento politico liberale e nazionalista. Tra questi è Giuseppe Giusti, poeta italiano, che vede in Verdi il compositore in grado di trasmettere gli ideali politici. Deluso dal ritorno del compositore, che dopo aver scritto le grandi opere patriottiche, torna ai temi senza allusioni politiche (*Macbeth* di Shakespeare, l’opera composta dopo fortemente patriottico *l’Attila*), scrive una lettera a Verdi, in cui prova a riportare il compositore sulla “retta via”:

---

<sup>107</sup> Ibid., 200 – 202

<sup>108</sup> Ibid., 204

<sup>109</sup> Ibid., 117 - 119

<sup>110</sup> Ibid., 390

“(…) La specie di dolore che occupa ora gli animi di noi Italiani, è il dolore d’una gente che si sente bisognosa di destini migliori; (…) Accompaña, Verdi mio, colle tue nobili armonie, questo dolore alto e solenne; fa di nutrirlo, di fortificarlo, d’indirizzarlo al suo scopo.”<sup>111</sup>

Nella risposta Verdi scrive che è difficile trovare giovani poeti in grado di scrivere libretti: “Oh se avessimo un poeta che ci sapesse ordire un dramma come tu l’intendi!”. Allo stesso tempo, Verdi è già impegnato con la composizione di altre due opere: *I masnadieri* per Londra e *Il corsaro* per Lucca. Dopo essersi liberato da questi impegni, nasce nel compositore l’idea di comporre un’opera tipicamente patriottica. Per raggiungere questo scopo, però, Verdi deve trovare il librettista giusto, che sia in grado di produrre un testo libero dalle convenzioni, vario e nuovo. Il compositore stesso si sente adatto a creare la musica per un soggetto del genere, e spiega le sue convinzioni in una lettera a Giuseppina Appiani:

“L’artista deve abbandonarsi alle proprie ispirazioni, e se l’artista ha talento vero, nessuno meglio di lui sente e capisce quello che gli si conviene. Io musicherei colla massima sicurea un soggetto che mi andasse a sangue, fosse anche condannato da tutti gli artisti come immusicabile.”<sup>112</sup>

Presi in considerazione tutti questi elementi, si può affermare che Verdi inizia a considerare la composizione di una nuova opera patriottica con la funzione di “tribuna” per la nuova Italia. Nel 1843 lavora assieme a Cammarano sul *Cola di Rienzi*, basato su *The Last of the Tribunes* di Bulwer Lytton, ma l’idea viene presto abbandonata, perché Cammarano non riesce trovare un modo efficace di trattare l’argomento. L’idea di Cammarano è infatti quella di tornare ai grandi giorni dell’Italia Medievale, alla Lega Lombarda che difende Federico Barbarossa nel 1175. Il libretto della nuova opera può inoltre fondarsi su un altro testo già esistente – *La Bataille de Toulouse* di Joseph Méry, scritto nel 1828.<sup>113</sup> Siccome l’opera di Méry ottiene un certo successo, nel 1838 esce la traduzione italiana del testo, “liberamente ridotto in italiano dall’artista drammatico Luigi Bellisario”, con il titolo di *La battaglia di Tolosa ossia La colpa del cuore*, rendendola accessibile agli italiani, e attirando anche l’attenzione di Cammarano. Il poeta comunica a Verdi il proposito di lavorare sulla versione già rielaborata del testo, cioè mettendo la vicenda sette secoli fa rispetto all’originale. Nella lettera del 20 aprile 1848, scrive al compositore:

---

<sup>111</sup> Osborne, *Tutte le opere*, 182

<sup>112</sup> *Ibid.*, 183

<sup>113</sup> Budden, *The operas of Verdi*, 390

“Voi conoscerete, o vi sarà facile conoscere un Dramma di Mery, bello di calde passioni, e di scenici momenti, La battaglia di Tolosa: io intendo avvalermi delle più energiche situazioni di quel Dramma, facendone rimontare gli avvenimenti all’epoca disegnata (quella della Lega Lombarda)”.<sup>114</sup>

Il progetto di Cammarano è di allontanarsi dalla stilistica donizettiana a favore di un modello di “dramma patriottico”, date le circostanze storiche. Nella stessa lettera a Verdi spiega la sua intenzione di creare un’opera che “dovrà scuotere ogni uomo che ha nel petto anima italiana”.<sup>115</sup>

Occorre riflettere brevemente sul personaggio di Salvatore Cammarano. Il poeta è considerato il maggior librettista romantico, che però inizia la sua carriera scrivendo testi teatrali sia in prosa sia in versi. È Cammarano che scrive il libretto per la famosa opera di Donizetti *Lucia di Lammermoor* nel 1835, avviando la fruttuosa collaborazione con il compositore. Nel corso della sua produzione poetica scrive quaranta libretti in cui traccia le linee del melodramma romantico in Italia. Collabora ovviamente anche con Verdi, scrivendo per lui quattro libretti: *Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* e *Il trovatore*. La morte improvvisa del poeta chiude la sua collaborazione con Verdi.<sup>116</sup>

## 3.2 Il testo fonte

Le vicende della *Bataille de Toulouse*, come menzionato prima, sono ammirate e ben conosciute in Italia, forse perché Méry è il seguace di Bonaparte, e in Italia il nome di Napoleone è ancora associato alla libertà del paese. La trama del testo si svolge negli ultimi giorni della Guerra Peninsulare, e segue la tragedia personale di tre persone: Isaura, Gaston e Maggiore Duhoussais. Isaura, una giovane ragazza spagnola, e il suo amante francese Gaston vengono separati, e la donna, convinta che il suo fidanzato sia morto, decide di sposarsi di nuovo, seguendo la richiesta del padre morente. Sposa quindi Maggiore Duhoussais, dandogli

---

<sup>114</sup>Raffaele Mellace, “La battaglia di Legnano. Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all’opera patriottica”. In *Dal libro al libretto. La letteratura per la musica dal’700 al’900*, ed. Mariasilvia Tatti (Roma: Bulzoni Ediotre, 2005), 134

<sup>115</sup> Ibid., 135

<sup>116</sup> Balboni, *Il melodramma*, 13

anche un figlio. Con il passare del tempo, si scopre che Gaston non è morto: dopo aver seguito il suo Imperatore (Bonaparte) in tutta Europa, ritorna adesso per prendere parte all'ultima difesa disperata della Francia. È inoltre l'unico sopravvissuto alla Battaglia di Leipzig. Essendo vecchio amico di Duhoussais e trattandolo come se fosse suo padre, Gaston decide di non distruggere il matrimonio del Maggiore per motivi personali. Isaura ha infatti l'idea di parlare in privato con il suo vecchio amante, perché vuole spiegargli i motivi del tradimento del loro amore. La donna va a trovarlo nel suo alloggio per vederlo per l'ultima volta prima che parta per la battaglia. I vecchi amanti vengono però traditi dal padrone della casa dove abita Gaston, e inaspettatamente per la coppia, entra Duhoussais, che scopre subito Isaura nascosta sul balcone. Molto deluso dal suo amico, Duhoussais impone la punizione più severa e umiliante che può capitare a un patriota – lo chiude a chiave nella stanza, impedendogli così di partecipare alla guerra per il suo paese. Nell'ultima scena Gaston, in un gesto disperato, si getta dal balcone e muore.<sup>117</sup>

Per poter mettere in scena la sconfitta dell'imperatore nella battaglia di Legnano del 1176, l'autore del libretto deve rivolgersi alla vicenda privata dei personaggi presenti nel testo di Méry, concentrato attorno la battaglia di Tolosa del 10 aprile 1814. È però da notare che il legame con la battaglia, che dà anche il titolo al testo, è limitato alla catastrofe e non è il vero soggetto dell'opera.<sup>118</sup>

### 3.3 Il testo fonte vs il libretto

Cammarano trae ispirazione del nucleo drammatico della tragedia di Méry, costruendo il testo patriottico la cui vicenda principale è quella collegata alla Lega Lombarda e il Barbarossa. Tutto questo si svolge ovviamente contemporaneamente alla tragedia privata della coppia di amanti, Lida e Arrigo. La versione finale del libretto viene ottenuta attraverso numerosi interventi drammaturgici e testuali, a cui si deve dedicare un'analisi attenta.

Il motivo patriottico nel testo fonte è implicito e sminuito: i personaggi della vicenda sono piuttosto riservati, e l'unica persona che introduce un elemento sentimentale è Isaura, che è

---

<sup>117</sup> Budden, *The operas of Verdi*, 391

<sup>118</sup> Mellace, *La Battaglia di Legnano*, 136

straniera e perciò non ci si aspetta che sappia controllarsi. Il compito di Cammarano è quindi ancora più difficile: deve portare il patriottismo in primo piano, aggiungendo i vari effetti corali e scenici che non hanno equivalenti nella tragedia di Méry. Per ottenere questo effetto, il librettista aggiunge due dei quattro atti all'opera, che sono realizzati interamente *ex novo*. I nuovi elementi introdotti sono la seconda e la quarta parte (Cammarano insiste che gli atti vengano chiamati "parti"), intitolate rispettivamente *Barbarossa* e *Morire per la patria*. L'ultima parte è già prevista nella lettera di Cammarano a Verdi del 20 aprile 1848: è quindi l'invenzione del librettista stesso. L'atto *Barbarossa* invece è desiderato del compositore, e mal sopportato dal poeta, che scrive infatti a Verdi qualche settimana dopo esprimendo le sue preoccupazioni:

“(…) dopo il mio progetto (…) dovevate attendervi ad un Melodramma fondato sull'amore e sulla gelosia; ed io credeva che l'introduzione, il giuramento dei cavalieri della morte, e tutto l'intero ultimo atto, da me aggiunto, potessero essere a quelle passioni ciò ch'è un bel fondo alle figure d'un quadro: ma il vostro desiderio (...) di presentare il personaggio di Barbarossa mi han chiamato a seria meditazione (...)”<sup>119</sup>

Alla fine, Cammarano si piega ai desideri del compositore, e invia a Verdi la seconda parte nel settembre dell'anno successivo, specificando che oltre agli avvenimenti drammatici, è presente anche il fondamento storico, come voleva il compositore. Verdi influenza in modo significativo anche l'ultima parte del libretto dell'opera, sebbene questa sia invenzione di Cammarano. La scena polifonica che apre l'atto contiene molte delle suggestioni del compositore. Prima di tutto, siccome è la scena polifonica, Verdi richiede di avere tre cantilene diverse, con metri diversi. Un altro desiderio del compositore riguarda i preti, che recitano i versetti latini per ottenere l'effetto desiderato.<sup>120</sup>

Un'altra differenza importante tra il testo fonte e il libretto della *Battaglia di Legnano* è la ridefinizione della drammaturgia. Nella *Bataille de Toulouse* non sono presenti armi o soldati, al di fuori dei tre personaggi maschili (Duhoussais, Gaston, Adrien). Non si sa quanto eroici sono Gaston e Maggiore Duhoussais, perché le loro avventure nella guerra sono solamente raccontate, non vengono presentati i combattimenti reali nell'azione scenica. Siccome la vicenda termina con la morte di Gaston, non vediamo mai la battaglia di cui si parla per l'intera tragedia. La guerra napoleonica non ha importanza dal punto di vista ideologico, è solo una cornice del testo. Nella *Battaglia di Legnano* di Cammarano e Verdi

---

<sup>119</sup> Ibid., 136

<sup>120</sup> Ibid., 137



invece, il personaggio che corrisponde a Gaston di Méry, Arrigo, è fin dall'inizio presentato nel contesto patriottico. Anche il suo primo incontro con Ronaldo è meno importante dal punto di vista drammaturgico, ma è importante la sua corrispondenza con il pensiero della patria. Per di più, il personaggio equivalente a Barbarossa nella *Battaglia di Legnano*, il generale Wellington, non è neppure menzionato nella tragedia di Méry.<sup>121</sup>

Un elemento che deve essere analizzato per sé è il finale della tragedia di Méry e il finale dell'opera verdiana. Quando si mettono a confronto queste due scene, si possono facilmente osservare sia le somiglianze sia le differenze tra le due versioni. La scena finale del testo fonte è conservata nel libretto dell'opera: Arrigo, così come Gaston, si getta dal balcone davanti agli occhi di Lida (Gaston davanti a Isabelle), gridando "Viva Italia" (l'ultima scena del terzo atto). Nella *Battaglia di Legnano* la scena è però assorbita nella trama, ed ha solo la funzione di chiudere una sequenza intermedia. Il guerriero non solo sopravvive alla caduta, ma ha l'energia per combattere eroicamente a Legnano, dove alla fine viene ferito mortalmente. Vediamo quindi che anche se la scena finale del testo di Méry è presente nel libretto di Cammarano, qui ha un significato piuttosto diverso. Nel testo fonte è un simbolo della disperazione del personaggio perdente, che non è riuscito a godere né dei piaceri dell'amore né dell'onore della gloria. La gestualità muta di Isabelle che Méry decide di usare rafforza tale effetto. Nel testo dell'opera si trovano le didascalie che descrivono questa gestualità ("Levando desolata le mani al cielo", "Cade tramorita"), ma nel libretto la scena costituisce solo il finale del terzo atto, non dell'opera intera. Il senso del finale dell'opera tratta invece del trionfo di Arrigo su Barbarossa. È proprio questa la scena polifonica già menzionata, seguendo gli specifici desideri di Verdi: è la scena pubblica, dove la folla saluta i suoi eroi, mentre si sente il *Te Deum* risuonare dal tempio (la Basilica di Sant'Ambrogio). Alla fine dell'atto, Arrigo muore baciando la bandiera, felice di aver contribuito alla gloria del paese: "È salva Italia!... io... spiro... / E... benedico... il... ciel!...". La vittoria non è l'unico motivo del suo sollievo: il protagonista, a differenza di Gaston, riesce anche a riabilitare sé stesso e Lida agli occhi di Rolando. Entrambe le vicende del libretto, quella pubblica e quella privata sono risolte con risultato positivo, mentre nel testo fonte di Méry nessuna di esse si risolve.<sup>122</sup>

Un'altra sfida che Cammarano deve affrontare mentre lavora al libretto è quella di dover cambiare il modo in cui il personaggio equivalente a Gaston, cioè Arrigo, si esprime. La forza

---

<sup>121</sup> Ibid., 138

<sup>122</sup> Ibid., 138 - 139

di Gaston nella tragedia di Méry non giace in quello che il personaggio dice, ma in quello che rifiuta di dire. Una tecnica simile non potrebbe essere usata in un'opera italiana, specialmente non nel caso specifico della *Battaglia di Legnano*, perché la parte di Arrigo deve essere scritta per un famoso tenore drammatico italiano – Gaetano Fraschini. Arrigo deve dunque apparire in egual misura amante e patriota pieno di passione. Per amplificare il carico emotivo del personaggio, e per dargli un motivo per unirsi ai Cavalieri della morte, Cammarano aggiunge una scena sgradevole tra lui e Lida, nella quale Arrigo grida istericamente accusando Lida di aver sposato un altro, non comprendendo gli argomenti della donna, la quale credeva che il suo amante fosse morto quando sposava Rolando. Il modo in cui Cammarano decide di argomentare le ragioni di Arrigo può sembrare ad alcuni egoistico e infantile, però bisogna ricordare che lo scopo di questa scena è di mantenere alta la tensione emotiva, richiesta dai grandi duetti verdiani. Un'altra scena aggiunta da Cammarano rispetto alla trama del testo fonte è l'incontro dei due personaggi maschili (Arrigo e Rolando) con Barbarossa. È un episodio piuttosto particolare: gli uomini sembrano collaborare in perfetta armonia, senza nessuna traccia di imbarazzo tra di loro. Ci sono inoltre altri episodi che Cammarano include nel libretto, e che non fanno parte del testo fonte: un lungo recitativo di Lida che si sente colpevole ed esprime le sue emozioni all'inizio del terzo atto (scena seconda) e il duettino nel quale Rolando benedice suo figlio neonato.<sup>123</sup>

### 3.4 La prima e la ricezione dell'opera

Si decide di rappresentare l'opera *La Battaglia di Legnano* per la prima volta nella stagione lirica del carnevale, il 27 gennaio 1849 nel Teatro Argentina a Roma. La scelta della città in cui rappresentare la nuova opera è basata sul fatto che a Roma nel 1849, la censura non è più così severa come in altri luoghi del paese. La situazione politica romana è divenuta favorevole per mettere in scena il melodramma fortemente patriottico, come *La Battaglia di Legnano*. La città infatti, appena due settimane prima della data scelta per la rappresentazione dell'opera, era diventata una repubblica.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Budden, *The operas of Verdi*, 391-392

<sup>124</sup> *Ibid.*, 392

Date le suddette premesse, non c'è da meravigliarsi che l'opera ottenga un successo straordinario alla sua prima esecuzione. Due dei tre eroi del Risorgimento, Garibaldi e Mazzini, sono a Roma alla sera della prima, e il pubblico del Teatro Argentina è entusiasta già prima dell'esecuzione della nuova opera verdiana. Come ci si aspettava, l'opera suscita forti sentimenti patriottici tra gli spettatori, e la ricezione del melodramma è molto positiva. Secondo i giornali contemporanei, il coro che dà l'avvio al primo atto con le parole "Viva Italia! Sacro un patto / Tutti stringe i figli suoi", è seguito dalle gride dell'eccitazione isterica da parte del pubblico, come per esempio "Viva Verdi" o "Viva l'Italia". La stessa situazione si verifica anche alla fine del terzo atto, quando Arrigo si getta dal balcone e grida "Viva Italia". Un soldato presente all'esecuzione dell'opera al Teatro Argentina si sente così emozionato dalla scena, che getta la sua spada, il cappotto e le spalline sulla scena. Poco dopo lo seguono tutti gli altri spettatori, e probabilmente anche lui stesso si getta sul palcoscenico. Anche il quarto atto della *Battaglia di Legnano* è un grande successo. Dopo il finale, il pubblico richiede il bis. Tale situazione non si verifica solo la sera del 27 gennaio, cioè alla prima, ma anche alle repliche successive.<sup>125</sup>

Tuttavia, bisogna sottolineare che secondo numerose fonti storiografiche, la prima della *Battaglia di Legnano* non può essere considerata come un avvenimento musicale. Uno dei critici dal periodico *Pallade*, presente alla rappresentazione, prova a ignorare le grida isteriche del pubblico ascoltando solo la musica. Secondo le sue osservazioni, la musica di Verdi intende liberarsi dalle limitazioni delle vecchie forme. Il critico scrive inoltre che Verdi è musicalmente lontano dalle vecchie convenzioni perché ricerca appunto la libertà nello stesso modo in cui l'Italia ha bisogno dell'indipendenza.<sup>126</sup>

Riserviamo ancora un cenno alla ricezione dell'opera in altri luoghi. Una reazione del pubblico simile a quella di Roma si osserva undici anni dopo, durante le rappresentazioni a Parma, dove l'opera viene messa in scena con il nuovo titolo— *La Sconfitta degli Austriaci*. Entrambe le città però rimangono dei casi eccezionali, e l'entusiasmo della gente che segue l'opera è collegato direttamente agli avvenimenti politici: la nascita della Repubblica Romana e l'unificazione dell'Italia. In altre città *La battaglia di Legnano* non ottiene un successo simile, viene addirittura considerata come *pièce d'occasion*.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Osborne, *Tutte le opere*, 185

<sup>126</sup> *Ibid.*, 185

<sup>127</sup> Budden, *The operas of Verdi*, 393

### 3.5 I personaggi e i primi interpreti

Per rendere la comprensione del libretto più facile, si intende adesso fornire l'elenco dei personaggi che sono presenti nella *Battaglia di Legnano*. Sarà anche utile mostrare quali voci vengono assegnati ai protagonisti, perché, come si è detto nel primo capitolo del presente lavoro, tradizionalmente la divisione delle voci nel melodramma è importante dal punto di vista drammaturgico.

Tra i protagonisti individuali della *Battaglia di Legnano* di Giuseppe Verdi troviamo: Federico Barbarossa (personaggio storico), il Primo Console di Milano, il Secondo Console di Milano, Il Podestà di Como, Rolando (duce milanese), Lida (la moglie di Rolando), Arrigo (guerriero veronese, ex amante di Lida), Marcovaldo (prigioniero alemanno), Imelda (ancella di Lida), uno Scudiero, un Araldo. Bisogna però sottolineare che i personaggi che appaiono più spesso (quasi in tutte le scene) e che hanno perciò più importanza per lo sviluppo della vicenda sono le persone coinvolte nel triangolo amoroso, cioè Rolando, Lida e Arrigo, ma anche Federico Barbarossa, il quale è importante dal punto di vista storico. Invece, i personaggi collettivi, che di solito vengono chiamati nel libretto come coro, folla o popolo, sono: Cavalieri della morte, Magistrati e Duci comaschi, Ancelle di Lida, Popolo milanese, Senatori di Milano, Guerrieri di Verona, di Brescia, di Novara, di Piacenza e di Milano, Esercito alemanno.

Occorre fermare l'attenzione sul personaggio storico di Federico Barbarossa, che è infatti Federico I di Hohenstaufen, che vive tra gli anni 1123-1190. Federico diventa Imperatore del Sacro Romano Impero dopo aver consegnato l'eretico Arnaldo da Brescia a Papa Adriano V. È famoso per essere il sostenitore della missione universale dell'Impero e della sua sacralità, e per la sua volontà di riprendersi a tutti i costi i diritti usurpati da parte dei comuni del nord d'Italia. Nel 1158 scende in Italia con il suo esercito e distrugge le città ribelli, tra cui Milano nel 1162. La risposta da parte delle popolazioni locali è, secondo una tradizione orale, la celebrazione a Pontida di un giuramento fra i delegati delle varie leghe che si uniscono il 7 aprile 1167 in un'unica Lega Lombarda. Tale corso di eventi spinge Barbarossa a ritirarsi, salvo poi scendere di nuovo qualche anno dopo (nel 1174) in Italia. Questa volta l'Imperatore trova un alleato nel comune di Como, ma la sua spedizione finisce comunque con un

fallimento: Barbarossa e il suo esercito vengono sconfitti a Legnano il 29 maggio 1176 dalla Lega Lombarda.<sup>128</sup>

Tornando all'analisi specifica del libretto dell'opera, si vuole ora presentare in modo schematico l'elenco dei personaggi, le loro voci e anche i cantanti che fanno parte della famosa rappresentazione del 27 gennaio 1849:<sup>129</sup>

FEDERICO BARBAROSSA	basso profondo	Pietro Sottovia
I CONSOLE DI MILANO	secondo basso	Alessandro Lanzoni
II CONSOLE DI MILANO	secondo basso	Achille Testi
IL PODESTÁ DI COMO	secondo basso	Filippo Giannini
ROLANDO	primo basso cantante (baritono)	Filippo Colini
LIDA	prima donna	Teresa De Giuli Borsi
ARRIGO	primo tenore	Gaetano Fraschini
MARCOVALDO	secondo baritono	Lodovico Buti
IMELDA	seconda donna	Vincenza Marchesi
UN ARALDO	secondo tenore	Luigi Ferri

Nella presente tabella è visibile il risultato già menzionato sopra: i personaggi più importanti sono quelli a cui viene assegnato il ruolo di primo basso, primo tenore, prima donna e, nel caso particolare di questa opera, anche del basso profondo.

---

<sup>128</sup> Conati, *Giuseppe Verdi*, 296

<sup>129</sup> *Ibid.*, 296

## 3.6 La struttura formale del libretto

*La Battaglia di Legnano* è composta da quattro atti, chiamate da Cammarano parti. Ognuna ha il proprio nome:

- *Parte prima – Egli vive!*
- *Parte seconda – Barbarossa!*
- *Parte terza – L’infamia!*
- *Parte quarta – Morire per la patria!*

L’opera comincia con un’*overture* strumentale, che secondo i critici è di così buona qualità che merita di essere rappresentata nell’auditorium della musica, come la famosa *overture* dal *Nabucco*. Il pezzo comincia effettivamente con la melodia che caratterizza l’intera opera intera: un motivo che assomiglia alla marcia e possiede le qualità archetipiche dei *leitmotif*. Interessante è anche la scelta della strumentazione all’inizio dell’*overture* - trombe, tromboni e cimbasso (strumento tipico nelle opere di Verdi) - che contribuiscono all’effetto trionfale.<sup>130</sup>

Il numero delle scene è diverso in ciascun atto dell’opera. Gli atti secondo e quarto sono composti da quattro scene soltanto, mentre otto scene sono incluse nell’atto primo, e dieci nel terzo. Qui sotto segue la schema del libretto, che prende in considerazione sia la divisione formale di atti e scene, sia gli elementi musicali, cioè la distinzione fra arie, recitativi, frammenti corali, pezzi d’insieme (i numeri I, II, III etc. si riferiscono al numero della scena):

- Parte prima (preceduta dall’*overture*)
  - I. Coro d’introduzione; Romanza di Arrigo
  - II. Arrigo e Rolando: recitativo e romanza di Rolando
  - III. Giuramento (Coro): Primo Console, Secondo Console, Arrigo, Rolando, Duci
  - IV. Coro di Donne, Cavatina di Lida
  - V. Recitativo: Lida e Marcovaldo
  - VI. Recitativo: Imelda, Lida, Marcovaldo
  - VII. Recitativo: Rolando, Lida, Arrigo
  - VIII. Duetto: Arrigo e Lida

---

<sup>130</sup> Budden, *The operas of Verdi*, 395

- Parte seconda
  - I. Coro d'introduzione
  - II. Recitativo: Podestà
  - III. Recitativo: Rolando; Duetto: Arrigo e Rolando
  - IV. Finale: Federico, Rolando, Arrigo, Podestà e Coro
- Parte terza
  - I. Coro d'introduzione: Cavalieri della morte
  - II. Recitativo: Arrigo e Cavalieri della morte; Giuramento (tutti)
  - III. Recitativo: Imelda e Lida,
  - IV. Duetto: Rolando e Lida
  - V. Recitativo: Arrigo e Rolando; Duetto: Arrigo e Rolando
  - VI. Recitativo: Marcovaldo e Rolando; Aria di Rolando
  - VII. Recitativo di Arrigo
  - VIII. Recitativo: Arrigo e Lida
  - IX. Recitativo: Rolando e Arrigo
  - X. Terzetto - Finale: Arrigo, Lida, Rolando
- Parte quarta
  - I. Coro d'introduzione – Preghiera, allo stesso tempo Lida e Imelda, Preghiera di Lida, Popolo
  - II. Finale (tutti): Secondo console, Lida, Imelda, Popolo
  - III. Finale: Arrigo, Lida, Rolando
  - IV. Finale: Arrigo, gli altri

È da notare, che tutti gli atti della *Battaglia di Legnano* cominciano con una scena corale, e tale fatto ci suggerisce l'importanza di questo elemento nell'intera opera, anche dal punto di vista patriottico.

## 3.7 I luoghi

Sono soltanto due i luoghi indicati nel libretto della *Battaglia di Legnano*, Milano e Como: “La I, III e IV parte hanno luogo in Milano: La II a Como.”

Le didascalie del libretto forniscono però più dettagli a proposito dei luoghi. L'azione delle scene iniziali del primo atto è ambientata vicino alle porte della città di Milano. Poi l'azione si sposta all'ombra di un gruppo di alberi, che è probabilmente una parte della proprietà di Rolando. L'intero atto secondo è situato in una “sala magnifica del municipio”, ma questa volta non si è più a Milano ma bensì nella città di Como. Il primo quadro del terzo atto ha luogo nella cripta della chiesa di S. Ambrogio a Milano. Le ultime scene, che corrispondono al finale della tragedia di Méry, sono ambientate nella stanza di Arrigo, che ha un “verone” affacciato sulle “fassate delle mura” del castello. L'ultimo atto, breve, si svolge in una piazza di Milano “ove sorge un vestibolo di tempio”.<sup>131</sup>

## 3.8 La trama

È necessario avere un'immagine chiara degli avvenimenti della *Battaglia di Legnano*, perché, come già menzionato, la trama dell'opera non s'aggira soltanto attorno alla vicenda privata dei personaggi, ma tratta perfino di eventi storici che hanno rilievo per l'intera nazione. È questo livello più ampio della trama a contribuire in modo significativo alla causa risorgimentale.

### Parte prima:

Nel caso della *Battaglia di Legnano*, si sa esattamente la data in cui si svolge l'azione dell'opera, cioè il 1176 (questa informazione viene fornita dal testo del libretto, ma conosciamo anche la data della battaglia di Legnano con la partecipazione di Barbarossa). Le varie città lombarde si uniscono nella Lega Lombarda poiché hanno uno scopo comune:

---

<sup>131</sup> Osborne, *Tutte le opere*, 187-189



scacciare il re germanico Barbarossa del paese. L'opera comincia con l'arrivo dei soldati dalla Lega, con Arrigo alla testa dell'esercito. Un comandante milanese, Rolando, riconosce il suo vecchio amico, che credeva morto. Successivamente osserviamo il giuramento dei guerrieri della Lega, che promettono, davanti ai consoli milanesi, di donare la loro vita per la difesa del paese. Nel quadro successivo della parte prima incontriamo Lida, la moglie di Rolando, assorta in pensieri melodrammatici sulla guerra e su tutte le persone che ha perduto: chiede a Dio di lasciarla morire, ma è anche consapevole che è madre del bambino e non lo potrebbe abbandonare. Entra in scena Marcovaldo, un prigioniero di guerra germanico innamorato di Lida, ma che viene sempre respinto. Lida viene a sapere che Arrigo, il suo ex fidanzato, è vivo, e che sta per ritornare insieme a Rolando. Marcovaldo, geloso, nota immediatamente la gioia della donna. Quando entrano i vecchi amici, Arrigo si rende conto che la moglie di Rolando è la sua ex innamorata: poco dopo, rimasto da solo con lei, la rimprovera per la sua infedeltà, e non comprende gli argomenti della donna che lo credeva morto per tutto questo tempo, e che si è sposata con Rolando solo per obbedire alle preghiere del padre morente.

#### Parte seconda:

Capi e magistrati si riuniscono per ricevere alcuni delegati della Lega. Arrigo e Rolando, introdotti come messaggeri della Lega Lombarda, provano a convincere i magistrati di Como a cessare le ostilità contro Milano e ad unirsi con la Lega. Il podestà risponde che Como ha già sottoscritto un patto con Barbarossa. Rolando, sdegnato, replica:

“Ben vi scorgo nel sembante

L'alto, ausonico lignaggio,

Odo il numero sonante

Dell'Italico linguaggio,

Ma nell'opre, nei pensieri

Siete barbari stranieri!”<sup>132</sup>

Anche Arrigo esprime la sua posizione, chiamando i rappresentanti comaschi traditori e parricidi. All'improvviso appare Barbarossa in persona e ordina a Arrigo e Rolando di portare un messaggio alla gente di Milano: se la città non accetterà di essere sottomessa, verrà

---

<sup>132</sup> Ibid., 188

distrutta un'altra volta da Barbarossa e dal suo esercito. Quando Arrigo dice che Federico non può sperare di cambiare il grande destino d'Italia, lui risponde: "Il destino d'Italia, son io!".

#### Parte terza:

Il terzo atto inizia con un incontro dei Cavalieri della Morte (tra loro anche Arrigo), un corpo scelto di guerrieri della Lega Lombarda, che preferiscono morire per la patria piuttosto che accettare la prigionia o la sconfitta. Tutti giurano quindi di scacciare Barbarossa dall'Italia o di morire nel tentativo. Nella seconda parte dell'atto Lida, avendo paura che Arrigo possa morire nella battaglia, gli manda una lettera nella quale esprime la sua voglia di rivederlo. Entra Rolando, dà l'addio alla moglie e al figlio. Dopo l'uscita di questi personaggi, entra Arrigo, a cui Rolando affida sua moglie e suo figlio nel caso in cui lui stesso non ritorni dalla battaglia (Rolando è scelto per guidare i Cavalieri della Morte). Gli amici si danno l'addio, e Arrigo esce. Al posto suo entra Marcovaldo, che stringe la lettera di Lida che Marcovaldo è riuscito ad intercettare. La mostra a Rolando, come la prova dell'infedeltà della moglie. Nell'ultimo quadro della terza parte osserviamo la scena dell'ultimo incontro tra Arrigo e Lida. Lida va nella stanza di Arrigo per dargli l'addio e per dirgli che lo ama ancora, ma che non possono stare insieme. Si sente la voce del Rolando, e Lida riesce di nascondersi sul balcone. Suo marito però, sapendo che gli ex amanti hanno un incontro segreto, va sul balcone e scopre Lida lì. Non considerando le parole di Arrigo, che proclama Lida innocente, Rolando la respinge, e pensa di uccidere Arrigo, ma si rende conto che non vuole soffrire un castigo di disonore e decide di uscire. Arrigo, per raggiungere i suoi battaglioni che può vedere dal balcone, si getta gridando "Viva Italia!".

#### Parte quarta:

Nell'ultimo atto i cittadini di Milano, Lida e Imelda, osservano il ritorno dei soldati, aspettando le notizie sul risultato della battaglia. Da una chiesa giunge il suono della preghiera per la salvezza degli eroi. Poco dopo un Console annuncia la vittoria dei Lombardi sull'esercito di Barbarossa e dice che l'imperatore stesso è stato ucciso dalla mano di Arrigo: "Lo stesso Imperator spento, o piagato / fu di sella balzato / dal Veronese Arrigo!".<sup>133</sup> Arrigo però è stato mortalmente ferito, e entra in scena seguito da Rolando e da altri Cavalieri. Con le sue ultime parole dice al suo amico che Lida non l'ha tradito. Arrigo muore baciando la

---

<sup>133</sup> Ibid., 189

bandiera mentre il coro pronuncia il *Te Deum*. Il popolo riconosce Arrigo come un valoroso patriota.

### **3.9 Gli elementi risorgimentali nella *Battaglia di Legnano***

L'analisi degli elementi risorgimentali presenti nell'opera *La battaglia di Legnano* sarà effettuata da due prospettive. Prima si parlerà delle tecniche che il librettista e il compositore hanno introdotto per ottenere l'effetto desiderato (cioè un'opera con valore patriottico). Successivamente saranno analizzati i brani che contribuiscono alla causa nazionale.

Molti motivi patriottici che appaiono nel libretto di Cammarano sono stati già discussi nella parte precedente del presente capitolo, quella che tratta le differenze tra il testo fonte e il libretto. Ci si riferisce soprattutto all'aggiunta dei due atti *ex novo* (*Barbarossa, Morire per la patria*). Già i loro titoli ci suggeriscono il valore patriottico dell'opera e l'attenzione maggiore che sia il librettista sia il compositore riservano ai sentimenti nazionali. Si è anche menzionato il cambiamento dell'episodio della caduta dal balcone, che nell'opera non è più l'ultima scena. La scena finale è invece quella in cui Arrigo torna in città e diventa l'eroe della guerra, colui che ha trionfato sul nemico Barbarossa. Anche questo elemento ci dà una chiara idea di come il patriottismo viene messo in primo piano nella *Battaglia di Legnano*. Inoltre si è descritto come il librettista trasforma la vicenda privata dei personaggi di *Bataille de Toulouse* in una vicenda pubblica, riconoscendo l'importanza della politica e della storia.

Oltre a questi cambiamenti, Cammarano usa anche gli altri elementi per rafforzare il tono patriottico dell'opera. I due atti che esistono nel testo fonte, e che non sono in teoria patriottici, suscitano sentimenti nazionali grazie agli interventi che Cammarano fa sulla struttura drammatica. Il librettista inserisce scene in altrettanti blocchi, e le mette in testa a ciascuna parte (Parte prima: scene 1-3, Parte terza: scene 1-2).<sup>134</sup>

È da notare anche il modo in cui vengono presentati i personaggi. Già nel blocco di scene d'apertura, Arrigo è presentato in un contesto patriottico. Il personaggio fa parte del gruppo

---

<sup>134</sup> Mellace, *La Battaglia di Legnano*, 137

degli alleati della Lega Lombarda, che esalta l'Italia “forte ed una / colla spada e col pensier”. Si è già parlato brevemente del primo incontro tra Arrigo e Rolando: il fatto di ritrovare l'amico creduto morto è qui meno importante rispetto al pensiero della patria, e l'incontro avviene durante gli eventi bellici. Nella scena terza della prima parte, al suono delle trombe, i Consoli di Milano accolgono i prodi, e tutti giurano di combattere per la patria con queste parole:

“Domandan vendetta gli altari spogliati,  
le donne, i fanciulli dall'empio svenati...  
Sull'Istro nativo cacciam queste fiere,  
sian libere e nostre le nostre città.  
Il cielo è con noi! Fra l'itale schiere,  
dai barbari offeso, iddio pugnerà!”

Inoltre, nelle scene iniziali del terzo atto, cioè nel giuramento dei Cavalieri della Morte, l'azione si sposta nella cripta di Sant'Ambrogio, riportando allo così ad un luogo memorabile dell'altra opera famosa e patriottica di Verdi – *Ernani* (si veda il coro patriottico dal terzo atto dell'*Ernani* – *Si rideati il leon di Castiglia*, anche questo scritto in decasillabi).<sup>135</sup>

Un altro fatto che dimostra come *La Battaglia di Legnano* sia un'opera profondamente patriottica, è la sua corrispondenza con gli argomenti specifici musicali e drammaturgici descritti da Mazzini nel saggio *Filosofia della musica* del 1836. Mazzini vuole, tra le altre cose, che il compositore:

- si sforzi maggiormente per caratterizzare l'ambiente e i personaggi principali di un'opera (“l'individualità storica, l'individualità dell'epoca che il dramma figura, l'individualità dei personaggi, ognuno dei quali rappresenta pure un'idea”). Tale sforzo è visibile nella *Battaglia di Legnano*, dove alla vicenda privata si sovrappone quella pubblica, la più importante;
- amplifichi e approfondisca il ruolo del coro, che deve assumere il ruolo del popolo e dell'individualità collettiva, con vita indipendente e spontanea. Non si può negare

---

<sup>135</sup> Ibid., 138

l'importanza del coro nell'opera analizzata: tutti gli atti cominciano con i cori patriottici, e anche all'interno delle parti appaiono pezzi collettivi.<sup>136</sup>

Importante dal punto di vista patriottico è anche la presenza delle parole e gesti che hanno significati simbolici, e che suscitano associazioni nazionalistiche. Ricordiamo l'ultima scena dell'opera, nella quale Arrigo, morendo, “bacia la bandiera”. La parola “inno” viene pronunciata nella seconda scena dell'ultimo atto, dal Secondo Console: “Inno di grazie al re dei re s'innalzi...”. Un altro simbolo della lotta per la patria, la spada, appare nella *Battaglia di Legnano* due volte: la prima volta la sentiamo nel coro d'apertura del primo atto: “(...) colla spada e col pensier”. Poi, nel secondo atto, scena terza, Rolando dice: “leviam tutti la spada”. La parola “patria” viene ripetuta persino 16 volte nel corso dell'opera. La troviamo persino nel titolo della quarta parte – *Morire per la patria*, e nella dichiarazione di Lida dal primo atto, quarta scena: “(...) amo la patria, immensamente io l'amo!”. Nella terza scena del secondo atto Rolando dice: “(...) un sol nemico, / sola una patria abbiamo”.

Passiamo ora all'analisi di due frammenti (cori) importanti della *Battaglia di Legnano*. Il primo pezzo analizzato è il coro – *l'inno della Lega Lombarda*, cantato a ‘cappella, che apre l'opera intera: *Viva Italia! Sacro un patto*. Il testo, composto da tre strofe, viene musicato da Verdi senza quasi nessun cambiamento rispetto al testo scritto dal librettista (il compositore cambia soltanto “un sacro patto” con “sacro un patto”). Verdi ha la tendenza a scegliere decasillabi e ottonari per i cori patriottici nelle sue opere, e *Viva Italia* non è un'eccezione, il frammento è scritto in ottonario.<sup>137</sup> La più interessante è l'ultima parte del coro, che merita l'analisi più dettagliata. I versi della terza strofa sono i seguenti:

“Viva Italia forte e una

Colla spada e col pensier!

Questo suol che a noi fu cuna,

Tomba sia dello stranier!”

Queste quattro righe diventano il motto della nascente Repubblica Romana, e danno anche significato ai moti a favore dell'unità del paese. Da una parte viene espressa l'idea dell'Italia unita (*una*), che nel 1848 non è ancora parte del pensiero comune. Infatti, alcuni aspirano, più

---

<sup>136</sup>Philip Gossett e Daniela Macchione), “Le Edizioni distrutte e il significato dei cori operistici nel Risorgimento”, *Il Saggiatore musicale*, 12, 2 (2005). <https://www.jstor.org/stable/43029826> (disponibile il 8/04/2019)

<sup>137</sup> Della Seta, *New currents*, 71

che a raggiungere l'unità del paese, a valori come democrazia e suffragio universale, libertà di culto ed all'economia liberale. Dall'altra parte c'è la proposta per l'unione dei valori intellettuali (*il pensier*), tra i giovani ufficiali aristocratici (*l'arme*) ed i giovani professionisti borghesi, cioè coloro che hanno dato inizio ai moti carbonari.<sup>138</sup>

Il coro successivo di cui si vuole parlare è il già menzionato brano dall'inizio dell'atto terzo (la seconda scena), il frammento contenente il giuramento dei Cavalieri della Morte, anche questo è un coro patriottico. Il testo, scritto in tre quartine di doppi quinari, è in parte una parafrasi del famoso giuramento dall'opera di Rossini *Guillaume Tell* dal 1829.<sup>139</sup>

### 3.10 Censura

Verdi e Cammarano sono entrambi consapevoli già dall'inizio del processo produttivo dell'opera che alcuni compromessi saranno necessari per poter rappresentare l'opera e aggirare la censura. Sapendo che la situazione politica del paese è molto incerta nel 1848, Verdi decide di non scrivere l'opera dietro commissione ma direttamente per la casa editrice Ricordi. In questo modo è compito dell'editore, non del compositore, di trovare un posto per la rappresentazione.

*La battaglia di Legnano* è un'opera particolare, che impegna la censura romana prima e dopo la fuga di Pio IX. Sono gli elementi religiosi (all'inizio ed alla fine dell'ultimo atto, i versi del salmo 82 e del *Te Deum*) che subiscono il maggior intervento da parte della censura. Si apportano anche altri cambiamenti a motivi o parole religiose; per esempio il censore religioso Ruggeri sostituisce la parola "Dio" con "ciel":<sup>140</sup>

<b>Arrigo, Atto I, scena VIII</b>	
Qual <u>Dio</u> t'amai, qual demone Ora infedel ti aborro!...	<u>T'amai</u> , t'amai qual angelo, Ora <u>qual demone</u> ti aborro!!!
<b>Arrigo, Atto III, scena V</b>	

<sup>138</sup>Balboni, *Il melodramma*, 25

<sup>139</sup> Gossett, "Le edizioni distrutte", 348

<sup>140</sup> Moroni, *La censura sulle opere*, 74

<u>Dio non punisce, io punirò</u>	<u>Se il ciel ti assolve, io punirò!</u>
-----------------------------------	--

Nella tabella seguente presentiamo invece alcuni esempi dell'intervento della censura di natura politica:<sup>141</sup>

<b>Popolo, Atto IV, scena I</b>	
O tu che desti il fulmine	/
<u>Che imperi agli elementi</u>	<u>Che ciel governi e terra</u>
Dinnanzi a cui son polvere	/
Gli eserciti e le genti,	/
<u>Tu reggi della Patria</u>	<u>I figli della patria</u>
Nell'aspra guerra <u>i figli</u> ,	<u>Reggi nell'aspra guerra</u> ,
Dell'aquila bicipite	/
Tronca i rapaci artigli	/
<u>Il dritto e la vittoria</u>	<u>"Il dritto e la vittoria"</u>
<u>Congiunti sian per te</u>	<u>"Congiunti sian per te"</u>

Bisogna anche aggiungere che i versi che si possono rappresentare in una data città, non necessariamente sono permessi in un'altra. Tale processo si può riscontrare nelle parole di Rolando, dal terzo atto scena quarta:

“Digli ch'è sangue italico,  
 digli ch'è sangue mio,  
 che dei mortali è giudice  
 la terra, no, ma Dio!  
 E dopo Dio la Patria  
 Gli apprendi a rispettar.”

Nel gennaio 1849 questi versi vengono accettati a Roma (che è ancora senza papato) ma a Milano non si possono rappresentare, perché la censura austriaca ha già riassunto il pieno controllo. Una situazione simile avviene durante la pubblicazione dell'opera. Nello stesso

---

<sup>141</sup> Ibid., 75

anno Ricordi riesce a pubblicare *La battaglia di Legnano* nella forma originale, ma già negli anni cinquanta il testo figura come “edizione estera, distrutta”. Verdi e Cammarano quindi introducono i cambiamenti necessari affinché il libretto possa essere accettato dai governi austriaci (cambiando per esempio Barbarossa con il Duca d’Alva) , e l’opera viene pubblicata di nuovo con il titolo *L’assedio d’Arlem*.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> Gossett, “Le edizioni distrutte”, 349



# Conclusione

Dopo aver analizzato le due opere di Giuseppe Verdi, provenienti da fasi diverse della composizione e con i libretti scritti dai due librettisti diversi, si può parlare delle differenze tra di loro.

La prima differenza è già visibile nella struttura delle opere. L'*Attila* è composta da un prologo e tre atti, mentre *La Battaglia di Legnano* non ha un prologo, ma la sua trama si svolge attraverso quattro parti, ognuna con un nome che suggerisce al lettore (o ascoltatore) la tematica. Un altro elemento che distingue le due opere analizzate e che riguarda la struttura formale - è la funzione del coro. Vediamo che tutte le parti della *Battaglia di Legnano* cominciano con coro (chiamato addirittura "coro d'introduzione"), suggerendo al pubblico che il coro è un elemento importante nell'opera, che simbolizza la collettività della gente, e che è uno dei personaggi dell'opera. Nei cori d'introduzione appaiono persino elementi con forte valore patriottico, come per esempio le preghiere o i giuramenti.

Infatti si è detto che il coro contribuisce in modo significativo al tono patriottico della *Battaglia di Legnano*, seguendo le indicazioni che Mazzini incluse nella *Filosofia della Musica*. Il coro nella *Battaglia di Legnano* ha un carattere collettivo e indipendente, non ha solo il ruolo di commentare o narrare gli avvenimenti. Nel caso dell'*Attila* vediamo che il coro non contribuisce nello stesso modo all'espressione dei sentimenti patriottici. Lì la profonda riflessione politica è espressa in modo diverso, senza la presenza dei famosi frammenti corali. Nell'*Attila* il tono patriottico viene rappresentato attraverso le parole chiave, e le coppie delle parole che suscitano sentimenti particolari. Anche la metrica ha un ruolo in questo processo.

Se guardiamo il numero dei personaggi nelle due opere analizzate, notiamo qualche differenza. Nell'*Attila* troviamo quattro personaggi principali – Attila, Ezio, Odabella e Foresto, a cui si aggiungono Uldino e Leone con i ruoli minori. I personaggi collettivi non appaiono spesso e non hanno un ruolo indipendente. Nella *Battaglia di Legnano* invece, accanto al personaggio collettivo-coro, ci sono più personaggi individuali rispetto all'*Attila*. Per lo sviluppo della trama i più importanti sono Federico Barbarossa, Rolando, Lida, Arrigo e Marcovaldo, ma incontriamo anche i consoli di Milano, il podestà di Como, Imelda e un

Araldo. Inoltre nel libretto si menzionano spesso i Cavalieri della Morte, a cui appartengono i due personaggi maschili principali Rolando e Arrigo.

Possiamo dunque dire che mentre l'*Attila* può essere considerata l'opera camerale, dove gli avvenimenti degli individui hanno maggiore importanza, *La Battaglia di Legnano* è definitivamente un'opera collettiva, con le grandi scene corali. Per illustrare tale differenza, si può citare Antonio Rostagno (2014):

“Nell'*Attila* di Verdi, infatti, i popoli sono assenti, tutto si riduce a una vicenda privatissima, di pochi capi militari e pochi congiurati segreti. Siamo ben lontani da opere corali dai *Lombardi* e *La battaglia di Legnano*.”<sup>143</sup>

\*\*\*

La generazione postunitaria descrive Giuseppe Verdi come “vate” musicale del Risorgimento, ma già a partire dagli anni sessanta dell'Ottocento gli si riconosce un ruolo importante anche nel processo di unificazione nazionale. Tale atteggiamento si è conservato fino alla morte del compositore nel 1901, e durante questo periodo non si osservava nessuna grave rivalità da parte di alcun compositore italiano. Solo all'inizio del Novecento, con l'affermazione della popolarità di Puccini, le opere di Verdi sembrano essere meno diffuse. Il personaggio di Puccini però, sia per quanto riguarda la sua vita privata sia la sua produzione artistica, non ha un ruolo simile a quello che Verdi ha avuto nella storia dell'Unità d'Italia. Nel primo capitolo di questa tesi si è parlato dell'impegno politico che Verdi mostra nel campo politico, e dei suoi contatti con Conte Cavour. Ecco la citazione presa dalla lettera scritta da Cavour a Verdi del 10 gennaio 1860, per illustrare ancora una volta l'importanza del compositore nella vita politica del paese, in campo sia privato sia artistico:

“(La sua presenza) contribuirà al decoro del Parlamento dentro e fuori d'Italia, essa darà credito al gran partito nazionale che vuole costruire la nazione sulle solide basi della libertà e dell'ordine, ne imporrà ai nostri immaginosi colleghi della parte meridionale d'Italia, suscettibili di subire l'influenza del genio artistico più assai di noi abitatori della fredda valle del Po.”<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Rostagno, *Verdi fra Gioberti e Manin*, 30

<sup>144</sup> Gossett, “Le edizioni distrutte”, 340

Dagli anni Quaranta dell'Ottocento la produzione artistica di Verdi si concentra sulla tematica nazionale, portando un forte carattere morale e civile ai teatri nel paese, dove, seguendo il pensiero di Gramsci, il melodramma "rappresentava il surrogato d'un romanzo popolare che all'Italia mancava".<sup>145</sup> Entrambi i campi dell'attività patriottica di Verdi, sia quello privato, legato al Parlamento di Cavour, sia quello che riguarda le composizioni del maestro, creano nella mentalità degli Italiani contemporanei a Verdi e alle generazioni successive, il mito del compositore. L'esistenza del famoso acrostico "Viva V.E.R.D.I." (che significa Viva Vittorio Emanuele, Re D'Italia), che risale alla fine del 1858 e collega esplicitamente il compositore al nome del futuro re d'Italia, sottolinea il ruolo fondamentale di Verdi nel pensiero patriottico degli italiani.

Il mito di Verdi patriottico comincia però a formarsi già prima degli anni sessanta del XIX secolo. Si è menzionato parecchie volte il saggio di Giuseppe Mazzini – *La filosofia della musica* del 1836, dove l'autore considera la candidatura di Rossini, Bellini e Donizetti ad icone culturali. Nello stesso tempo però, Mazzini auspica la nascita di "un nuovo mondo musicale", ed assegna un ruolo privilegiato a Verdi, non ai compositori considerati in precedenza.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Mellace, *Con moltissima passione*, 245

<sup>146</sup> Gossett, "Le edizioni distrutte", 341

# Bibliografia

1. “Verdi, Giuseppe”. In *Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani di Scienze, Lettere ed Arti*, Vol. 35, 151 – 157. Milano: Rizzoli & C., 1937
2. Balboni, Paolo E. *Il Melodramma (in) Italiano*. Torino: Loescher Editore, 2016
3. Balthazar, Scott L. *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014
4. Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio. *Storia dell'opera italiana. Vol. 4. Il sistema produttivo e le sue competenze*. Torino: Edt Musica, 1987
5. Bianconi, Lorenzo e Pestelli, Giorgio. *Storia dell'opera italiana, Vol 6: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*. Torino: Edt, Musica, 1988
6. Bonomi, Ilaria e Buroni, Edoardo. *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*. Milano: Francoangeli, 2010
7. Bonomi, Ilaria. “Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani”. In *L'Italia e la cultura europea*, ed. Anna Klimkiewicz, Maria Malinowska, Alicja Paleta e Magdalena Wrana. Firenze: Cesati, 2014
8. Budden, Julian. *The operas of Verdi. Volume 1. From Oberto to Rigoletto*. Oxford: Clarendon Press, 1992
9. Cammarano, Salvatore. *La battaglia di Legnano. Tragedia lirica*. <http://www.librettidopera.it/zpdf/blegnano.pdf> (disponibile il 24.04.2019)
10. Cardoza, Anthony L. “The Risorgimento”. In *The Oxford Handbook of Italian Politics*, ed. Eric Jones e Gianfranco Pasquino. Oxford: Oxford University Press, 2015
11. Chiappini, Simonetta. “From the People to the Masses: Political Developments in Italian Opera from Rossini to Mascagni”. In *The Risorgimento Revisited. Nationalism and Culture in Nineteenth – Century Italy*, ed. Silvana Patriarca, Lucy Riall. Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2012
12. Conati, Marcello. *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*. Pisa: Pisa Edizioni, 1999
13. Della Peruta, Franco . “Giuseppe Verdi e il Risorgimento”. In *Suona la tromba. Verdi, la musica e il Risorgimento*, ed. Franco Della Peruta, Maurizio Benedetti, Chiara Sillitti. Genova: Celebrazioni Verdiane, 2001

14. Della Peruta, Franco. “Verdi e il Risorgimento”. In *Rassegna Storica del Risorgimento* (2001)
15. Della Seta, Fabrizio. “New currents in the libretto”. In *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
16. Gossett, Philip e Macchione, Daniela. “Le *Edizioni distrutte* e il significato dei cori operistici nel Risorgimento”, *Il Saggiatore musicale*, 12, 2 (2005). <https://www.jstor.org/stable/43029826> (disponibile il 8/04/2019)
17. Hearder, Harry. *Italy in the Age of the Risorgimento. 1790 – 1870*. London and New York: Longman, 1983
18. Jensen, Luke. “An introduction to Verdi’s working methods”. In *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
19. Mazzini, Giuseppe. *Filosofia della Musica*. [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/mazzini/filosofia\\_della\\_musica/pdf/mazzini\\_i\\_filosofia\\_della\\_musica.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/mazzini/filosofia_della_musica/pdf/mazzini_i_filosofia_della_musica.pdf) (disponibile il 22.02.2019)
20. Mellace, Raffaele. “La battaglia di Legnano. Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all’opera patriottica”. In *Dal libro al libretto. La letteratura per la musica dal’700 al’900*, ed. Mariasilvia Tatti. Roma: Bulzoni Editore, 2005
21. Mellace, Raffaele. *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*. Roma: Carocci editore, 2013
22. Moroni, Gabriele. *La censura sulle opere di Verdi*. Create Space Independent Publishing Platform, 2015
23. Osborne, Charles. *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*. Milano: U. Mursia Editore, 1989
24. Parker, Roger. “Verdi, Giuseppe”. In *Grove Music Online*. (2002). <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uio.no/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000008177> (disponibile il 18.01.2019)
25. Phillips-Matz, Mary Jane. “Verdi’s life: a thematic biography”. In *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
26. Pistone, Danièle. *Nineteenth – Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Portland: Amadeus Press, 1995

27. Riall, Lucy. *Risorgimento: The History of Italy from Napoleon to Nation-State*. New York: Palgrave Macmillan, 2009
28. Roccatagliati, Alessandro .“The Italian theatre of Verdi’s day”. In *The Cambridge Companion to Verdi*, ed. Scott L. Balthazar. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
29. Rostagno, Antonio. “Verdi fra Gioberti e Manin. Dal liberalismo moderato alla Società nazionale italiana”. In *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, ed. Ester Capuzzo, Antonio Casu, Angelo G. Sabatini. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2014
30. Ruminelli, Paola. “Verdi e il Risorgimento”. In *Il Tempietto* (2009) <http://www.ilt Pietto.it/rivista/2009/verdi.pdf> (disponibile il 14/04/2019)
31. Sabatini, Angelo G. . “Il contributo di Verdi alla formazione del mito del Risorgimento”. In *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, ed. Ester Capuzzo, Antonio Casu, Angelo G. Sabatini. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2004
32. Solera, Temistocle e Piave, Francesco Maria. *Attila. Dramma lirico in un prologo e tre atti*. [http://www.librettidopera.it/zpdf/attila\\_ts.pdf](http://www.librettidopera.it/zpdf/attila_ts.pdf) (disponibile il 24.04.2019)
33. Sorba, Carlotta. “*Ermani* Hats: Italian Opera as a Repertoire of Political Symbols during the Risorgimento”. In *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, ed. Jane F. Fulcher. Oxford, Oxford University Press: 2011
34. Stewart-Steinberg, Suzanne. “Introduction”. In *Journal of Modern Italian Studies*, 18, no. 2 (2013). <http://dx.doi.org/10.1080/1354571X.2012.753010> (disponibile il 21.02.2019)
35. Verdi, Giuseppe e Baldacci, Luigi. *Tutti i libretti di Verdi*. Milano, Garzanti, 1992