

III. Performances – Social criticism, local pride, and scientific debate

‘L’Opera’ come forma popolare di comunicazione politica

Maria Teresa Morelli

Teatro e comunicazione nel XIX secolo

Il teatro non è soltanto quello realizzato in uno specifico edificio

all'uopo costruito, ma *ovunque* esista un gruppo che teatralmente si manifesti di fronte ad un gruppo in grado di recepire il suo manifestarsi. [...] è da considerarsi teatro la più rigorosamente classica delle tragedie realizzata nel più rigidamente classico degli edifici, come lo spettacolo improvvisato per la strada o in una piazza [...].¹

Attraverso il teatro si realizza una forma di comunicazione² politica *sui generis* che attraverso la forma dialogica, realizza immediatezza e facilità di memorizzazione dei contenuti. Elementi essenziali della comunicazione teatrale sono autore, attore e pubblico,³ quest'ultimo – in particolare nei teatri di carattere popolare, nei teatri all'aperto, nelle rappresentazioni di strada⁴ – è parte attiva dello spettacolo.

Il teatro del XIX secolo esprime il nuovo clima pervaso da spirito nazionale e rivendicazioni politiche e sociali.⁵ Tale atmosfera trova nel pubblico una consonanza di sentimenti al punto che – al di là delle intenzioni dell'autore o degli attori – il pubblico prorompe in applausi e si esalta al semplice sentir parlare di lotta agli oppressori; si immedesima quando i riferimenti alludono alle situazioni vissute non più soltanto dai grandi eroi e dai personaggi storici ma dai suoi simili alle prese con i problemi del vivere quotidiano:

il pubblico si appropria di melodie che sente non più appartenenti alla storia ma al presente. I *Puritani* di Bellini è uno di quei piccoli miracoli «dal basso» operati dal pubblico che ne ha cambiato il senso rispetto alle primitive intenzioni dell'autore [...]. L'opera è ambientata nel Seicento inglese ma la sua ricezione andò ben oltre le coordinate geografiche e temporali di partenza. Infiammò – in particolar modo l'aria *Suona la tromba, intrepido* – i cuori degli esuli

¹ Cino Capitanio, *Note sul teatro politico*, Roma 1971, pp. 14–15.

² Cfr. Gianfranco Bettetini/Marco De Marinis, *Teatro e comunicazione*, Rimini/Firenze 1977; Massimo Canevacci/Alfonso De Toro, *La comunicazione teatrale*, Roma 1993.

³ Cfr. Bruno Sanguanini, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Milano 1989.

⁴ Cfr. Policarpo Petrocchi, *Teatri vernacoli e teatro popolare italiano*, Bologna/Milano/Napoli 1881; Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano/Roma 1939; Alfredo Ronchetta/Ferdinanda Vigliani/Alberto Salza, *Giubilare il teatro di strada. Manuale per fare e disfare un teatro politico d'occasione*, Torino 1986; Paolo Stratta, *Una piccola tribù corsara. Il teatro di strada in Italia*, Torino 2000; *A History of Italian Theatre*, a cura di Joseph Farrell/Paolo Puppa, Cambridge 2006.

⁵ Cfr. Carlo Ghisalberti, *Istituzioni e società civile nell'età del Risorgimento*, Roma/Bari 2005.

italiani a Parigi che si identificarono con quelle vicende a cui sovrapposero l'attualità politica e l'aria in questione [diventò] a tutti gli effetti uno dei più potenti canti politici dell'epoca.⁶

Il pubblico del teatro d'opera⁷ include sempre più le classi meno agiate rappresentando, secondo Antonio Gramsci,⁸ quella massa non 'illuminata' che trova nel teatro musicale l'appagamento culturale che il distacco tra intellettuali e popolazione incolta non avrebbe consentito altrimenti. Pertanto, il melodramma ottocentesco diventa strumento di educazione e identificazione, mezzo di diffusione di messaggi di natura patriottica e nazionale. Il testo letterario, ossia il libretto, è interamente cantato su accompagnamento musicale e questo avvicina il pubblico, ancora poco alfabetizzato, non solo alla musica ma anche alla letteratura. Il melodramma del XIX secolo svolge, dunque, una funzione di unificazione culturale e linguistica e rappresenta la più significativa opposizione a una cultura 'appartata' e resa impotente dal fatto che «il 'contenuto' sentimentale dell'arte, il mondo culturale, è astratto dalle correnti profonde della vita popolare-nazionale».⁹

Le caratteristiche dell'opera lirica consentono di esprimere e far circolare sotto forma metaforica e con ricorso alla melodia temi che, espressi diversamente, verrebbero sottoposti al pesante vaglio della censura.¹⁰

Anche se non è esplicita la perorazione della causa italiana, se il luogo in cui si svolge l'azione e l'identità dei protagonisti sono ambientati in epoche diverse, a cantare di una patria bella e perduta sono, ad esempio, i congiurati spagnoli contro Carlo V nell'*Ernani* di Verdi¹¹ o gli schiavi ebrei nel *Nabucco*,¹² o il coro de *I Lombardi alla prima crociata*,¹³ dove si rinviene l'emozione che gli esuli provano al ricordo dei profumi e dei panorami della propria terra. D'altronde, come evidenzia Massimo Mila:

c'erano stati i primi moti del Risorgimento [...] le cospirazioni, le vendite carbonare, la predicazione mazziniana. [...] Quasi non c'era famiglia, fra quei milanesi che il 9 marzo decretarono il trionfo del *Nabucco*, che da vicino o da lontano non ne fosse toccata: [...] non v'era più nessuno, in quella Milano che sarebbe poi esplosa nelle Cinque Giornate, che non conoscesse

⁶ Paolo Prato, Musica e politica all'italiana. La lezione del Risorgimento, in *Musica/Realtà* 97, 2012, pp. 91–98, qui alle pp. 94–95. Vedi anche Antonio Cassi Ramelli, *Libretti e librettisti*, Milano 1973.

⁷ Cfr. Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris 1964.

⁸ Antonio Gramsci (1891–1937), politico, filosofo, linguista, politologo, giornalista e critico letterario italiano; tra i fondatori del Partito Comunista d'Italia nel 1921 e deputato del Regno d'Italia dal 1924 al 1926, Segretario generale del Partito Comunista d'Italia dal 1924 al 1927.

⁹ Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1953, p. 67.

¹⁰ Cfr. Margherita Maria Aiello, *Il melodramma ottocentesco tra libertà e censura con particolare riferimento alle opere di Donizetti, Bellini e Verdi*, Catania 2020; Irene Piazzoni, Il governo e la politica per il teatro. Tra promozione e censura (1882–1900), in *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, a cura di Carlotta Sorba, Roma 2004, pp. 61–100.

¹¹ *Ernani*, prima esecuzione: Teatro La Fenice di Venezia, 9 marzo 1844. Cfr. *Giuseppe Verdi e il Risorgimento*, a cura di Ester Capuzzo/Antonio Casu/Angelo Guido Sabatini, Soveria Mannelli 2014.

¹² *Nabucco*, Teatro alla Scala di Milano, 9 marzo 1842.

¹³ *I Lombardi alla prima crociata*, Teatro alla Scala di Milano, 11 febbraio 1843.

[...] qualche esule politico. In Svizzera, in Francia, in Belgio, in Inghilterra, gli esuli pensavano all'Italia lontana, come questi Ebrei pensavano alla loro Gerusalemme.¹⁴

Durante il Risorgimento quindi il melodramma simboleggia una realtà a lungo agognata e resa ancora più urgente dal clima di clandestinità, che molti esuli¹⁵ vivono all'estero: l'unità della nazione italiana.¹⁶

Melodramma: strumento di propaganda politica?

Dal punto di vista dell'espressione politica il teatro musicale del XIX secolo contribuisce ad affinare la sensibilità popolare penetrando nella coscienza di strati sempre più vasti della popolazione. Una chiara percezione delle grandi potenzialità comunicative del melodramma è avvertita da Giuseppe Mazzini, lucido osservatore del mondo musicale italiano, che nel *pamphlet* dedicato alla *Filosofia della musica*¹⁷ coglie la centralità acquisita dal melodramma nell'Italia del primo Ottocento e ne propone un utilizzo in forma di pedagogia nazionale. Egli considera il melodramma un genere più comunicativo e di più facile comprensione rispetto al linguaggio strumentale o alla grande tragedia. Mazzini evidenzia in particolare la funzione del coro che incarna il popolo nel ruolo di una «individualità collettiva»,¹⁸ rende l'ascoltatore partecipe del conflitto delle passioni e lo avvicina all'azione rappresentata, dando vita dunque ad una sorta di immedesimazione con l'eroe dell'opera che diventa modello a cui ispirarsi e motivo di conforto. Il melodramma esprime il dinamismo della lotta tra bene e male, tra amore e morte, tra sconfitta e salvezza; la lotta dell'eroe è anche legata alla stirpe, al popolo e alla nazione, ai valori di una terra e di un'origine. La struttura del libretto è chiara, la trama comprensibile, il linguaggio musicale universale, presenta modelli di comportamento semplici che lo spettatore può comprendere secondo la propria capacità culturale; è la musica a narrare, a sottolineare gli eventi, a toccare gli animi.¹⁹

Il melodramma definisce il senso di identità e di appartenenza nazionale²⁰ attraverso sentimenti che facilmente colpiscono l'immaginario collettivo: il riferimento alla fedeltà, all'onore, al patto tra i cittadini, alla difesa contro l'oppressore,

¹⁴ Massimo Mila, L'opera come forma popolare della comunicazione artistica, in *Il Romanticismo. Atti del sesto congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Budapest e Venezia, 10-17 ottobre 1967*, a cura di Vittore Branca/Tibor Kardos, Budapest 1968, pp. 193-203, qui alla p. 201.

¹⁵ Cfr. Luciano Russi, L'emigrazione politica, in Russi, *I percorsi della stella. L'idea di nazione in Italia dal 1796 al 1946*, Pescara 2000, pp. 39-53.

¹⁶ Cfr. Prato, *Musica e politica*, p. 92.

¹⁷ Pubblicato a Parigi a puntate sul foglio letterario *L'Italiano* nell'estate del 1836.

¹⁸ Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica*, a cura di Stefano Ragni, Pisa 1996, p. 33.

¹⁹ Cfr. Guillaume Cottrau, *Lettres d'un mélomane pour servir de document à l'histoire musicale de Naples de 1829 à 1847*, Napoli 1885, pp. VIII-IX.

²⁰ Evidenzia Luciano Russi che a leggere i libretti d'opera, si rafforza la convinzione che il concetto di nazione in Italia diventi una sorta di sintesi tra la *Nation* tedesca, che si ricollega con etnia e lingua, e la valenza terminologica inglese e parzialmente francese che «si definiscono in stretta correlazione a indipendenza politica e a sovranità statale». Russi, *I percorsi della stella*, p. 8.

al legame parentale, al ricordo dei luoghi nativi.²¹ Il patto rappresenta un atto sacro che unisce tutti i figli d'Italia, trasformando «un volgo disperso che nome non ha»²² in una schiera di combattenti eroici; esprime la concezione volontaristica della comunità nazionale che si accompagna alle visioni idilliache del bel paese e alle idee che fanno leva sulla tradizione eroica e sul fatto etnico.²³

Il melodramma rappresenta, dunque, uno strumento di propaganda politica anche oltre le esplicite intenzioni dei suoi autori; diventa un supporto emozionale e simbolico per il popolo che ne esalta il messaggio modificandolo a sostegno delle proprie idee.²⁴ Durante la rappresentazione dell'opera verdiana *La traviata*, subito dopo l'Unificazione italiana, le parole del medico «la crisi non le accorda che poche ore» provocano nel popolo romano «vibranti applausi che alludevano alla fine del governo pontificio».²⁵

Paolo Prato ritiene che sia una «convenzione stabilita a cose fatte che Verdi abbia cantato 'con consapevole determinazione' il Risorgimento»; di fatto per Verdi

sono proprio gli Ebrei o i Lombardi a cantare i rispettivi cori [...] e non gli italiani dell'Ottocento in procinto di rivoltarsi. [...] Sono gli altri che vi hanno voluto cogliere un impulso patriottico, frutto di quella chimica delle emozioni che nel mondo parallelo dell'arte e della letteratura opera con assoluta precisione, basta combinare gli elementi giusti.²⁶

Enfatizzare il carattere nazionale dell'opera lirica italiana è secondo recenti studi internazionali molto riduttivo. Lo storico Axel Körner, ad esempio, rivisita la tradizionale interpretazione dell'opera lirica italiana intesa come strumento di diffusione del nazionalismo politico nel XIX secolo.²⁷ Körner sottolinea, invece, come l'opera si basi su tecniche musicali di stampo transnazionale, evidenzia il merito del repertorio operistico in quanto cerniera tra le diverse culture nazionali e artefice di una rete di relazioni culturali e intellettuali decisive nel processo di formazione di un'opinione pubblica europea.²⁸ Gioachino Rossini, ad esempio, svolge un ruolo molto importante nella celebrazione degli eventi dinastici degli Asburgo²⁹ e tale scelta della politica imperiale rende poco plausibile sostenere l'idea

²¹ Cfr. Eric Bentley, *Melodrama*, in *The Life of the Drama*, New York 1964, pp. 195–218.

²² Alessandro Manzoni, *Adelchi*, Milano 1822, p. 107 (Coro Atto III).

²³ Cfr. Carlotta Sorba, *Musica e nazione. Alcuni percorsi di ricerca*, in *Contemporanea* 6/2, 2003, pp. 393–402.

²⁴ Francesco Sanvitale, *La patria del melodramma*, in *Amadeus* 256/3, 2011, pp. 36–39, p. 38.

²⁵ Giuseppe Micheli, *Storia della canzone romana*, a cura di Gianni Borgna, Roma 1989, p. 154.

²⁶ Paolo Prato, *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Roma 2010, p. 27.

²⁷ *Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*, a cura di Axel Körner/Paulo M. Kühl, Cambridge 2022; Axel Körner, *Dalla storia transnazionale all'opera transnazionale. Per una critica delle categorie nazionali*, in *Il Saggiatore Musicale* 24/1, 2017, pp. 81–98.

²⁸ Cfr. Axel Körner, *Beyond Nationaloper. For a Critique of Methodological Nationalism in Reading Nineteenth-Century Italian and German Opera*, in *Journal of Modern Italian Studies* 25/4, 2020, pp. 402–419. Il successo delle opere di Mozart in Germania, di Rossini a Vienna, Parigi, in America Latina dimostra come l'opera trascenda i confini nazionali.

²⁹ Cfr. Michele Leigh Clark, *The Performances and Reception of Rossini's Operas in Vienna 1822–1825*, Ann Arbor 2005.

di alcuni storici³⁰ che l'opera italiana nel XIX secolo servisse in particolar modo a veicolare messaggi nazionalisti e antimperialisti. In particolare il *Guglielmo Tell* di Rossini – basato su un'opera di Friedrich Schiller – che diversi studiosi descrivono come una narrazione dell'oppressione austriaca,³¹ secondo Axel Körner, invece, rappresenta per gli Asburgo un fiore all'occhiello e, analogamente, il repertorio verdiano si rivela espressione di varie influenze di matrice internazionale.³² Infatti il *Don Carlos* diventa un'opera cosmopolita su libretto di Joseph Méry e Camille du Locle, tratto dall'omonima tragedia di Friedrich Schiller; alcune scene si ispirano al dramma *Philippe II, Roi d'Espagne* di Eugène Cormon, scritto non nello stile della tradizione italiana bensì nello stile di un *Grand Opéra* francese. Rappresentato per la prima volta in lingua francese, l'11 marzo 1867 alla *Salle Le Peletier* del *Théâtre de l'Académie impériale de musique* di Parigi (sede dell'*Opéra national de Paris*), si pregia di cantanti e ballerini provenienti da tutta Europa, armonizza passioni private e politiche attraverso un linguaggio musicale cosmopolita – con elementi italiani ma anche francesi e tedeschi – che fa vibrare le corde dell'anima indipendentemente dalla nazionalità.

John A. Davis sottolinea inoltre come l'idea che l'opera abbia avuto un ruolo significativo nell'ascesa del nazionalismo italiano non sia sostenuta da tutti gli studiosi, evidenziando le riflessioni di Roberto Leydi, secondo il quale i legami tra nazionalismo e opera sono molto esagerati e in gran parte sono frutto di un'invenzione retrospettiva.³³ Allo stesso modo, John Rosselli sostiene che i tentativi di imporre letture nazionaliste alla musica di Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini siano anacronistici e tengano poco conto delle opinioni politiche dichiarate (o delle indifferenze) dei compositori o i gusti politici e culturali notoriamente conservatori del loro pubblico.³⁴

D'altra parte Fabrizio Della Seta evidenzia come gli elementi peculiari dell'opera verdiana, quali il giuramento, l'immagine del vecchio guerriero, i rapporti intrafamiliari, i conflitti sociali, siano comprensibili a chiunque viva nel contesto socio-culturale dell'Italia del XIX secolo, pertanto possono essere interpretati come un invito all'azione politica da parte delle ristrette élite impegnate nel movimento risorgimentale. Il teatro verdiano viene percepito quindi come un aspetto

³⁰ Ad esempio Giovanni Gavazzeni, *Il melodramma ha fatto l'unità d'Italia*, in *O mia patria. Storia musicale del Risorgimento, tra inni, eroi e melodrammi*, a cura di Giovanni Gavazzeni/Armando Torno/Carlo Vitali, Milano 2011, pp. 51–183; Carlotta Sorba, *Politics and Sentiments in Risorgimento Italy. Melodrama and the Nation*, Cham 2021.

³¹ Chiara Plazzi, *Nemico della patria! Migranti e stranieri nel melodramma italiano da Rossini a Turandot*, Acireale 2007; Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2000.

³² Körner, *Beyond Nationaloper*, p. 407.

³³ Cfr. Roberto Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. 6: *Teorie e tecniche. Immagini e fantasie*, a cura di Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, Torino 1988, pp. 301–392.

³⁴ John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge 1984. Cfr. John Antony Davis, *Opera and Absolutism in Restoration Italy 1815–1860*, in *The Journal of Interdisciplinary History* 36/4, 2006, pp. 569–594.

del discorso nazionale a prescindere dalla volontà del compositore, in quanto le sue opere si prestano ad essere lette anche in quella chiave.³⁵

Molto sentito è il clima patriottico e l'aspirazione indipendentistica nel 1849, anno della prima rappresentazione dell'opera verdiana *La battaglia di Legnano*, che vede la contrapposizione tra il duca milanese Rolando e il guerriero veronese Arrigo da un lato e l'invasore Federico Barbarossa dall'altro, una vicenda che pur realizzandosi nel 1176 sembra fotografare la situazione coeva. La rappresentazione di quest'opera suscita grandi manifestazioni patriottiche: «Le signore dai palchi agitavano fazzoletti tricolori; da tutta la platea si gridava: 'Viva l'Italia'; ad ogni giunger degli autori sulla scena era un delirio: il Lombardo ed il Napoletano uniti insieme in un solo trionfo, nella Città Eterna, italiana.»³⁶

Patria, famiglia, rispetto dell'onore e degli antenati comuni, senso della vergogna e dell'infamia per i traditori della patria, sono temi presenti ne *La battaglia di Legnano*. Si tratta di un'opera il cui empito patriottico viene espresso da una struttura musicale adatta al livello dello scontro storico-politico dell'anno in cui l'opera vede la luce: il 1848, epoca di rivoluzioni, cambiamenti politici, strategici e militari. Gli anni 1848/49 sono decisivi per la futura nazione italiana: scoppia la rivoluzione siciliana seguita dalla promulgazione della Costituzione del Regno delle due Sicilie da parte di Ferdinando II, anche nel Granducato di Toscana Leopoldo II promulga la Costituzione e Carlo Alberto in Piemonte concede lo Statuto Albertino che resta operativo fino al 1948 quando entra in vigore l'attuale Costituzione della Repubblica italiana. A Venezia gli insorti, guidati dal patriota di origine ebraica Daniele Manin, proclamano la Repubblica di San Marco mentre il popolo di Milano erige le barricate nelle strade e combatte per cinque giorni finché le truppe austriache, comandate dal maresciallo Radetzky, si vedono costrette ad abbandonare la città. Nel febbraio del 1849 nasce la Repubblica Romana che nel luglio dello stesso anno promulga la Costituzione.³⁷ L'esperienza della Repubblica romana del 1849, seppure di breve durata, segna profondamente il corso del Risorgimento fornendo la prima concreta occasione per mettere alla prova le nuove idee democratiche di stampo mazziniano.³⁸

³⁵ Fabrizio Della Seta, *Opera e Risorgimento: si può dire ancora qualcosa?*, in *verdisperspectiven* 2, 2017, pp. 81–106.

³⁶ [Anon.], *La battaglia di Legnano*, in *Pallante*, 28 gennaio 1849, p. 1. Cfr. anche Vittorio Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli 1969, pp. 479–480.

³⁷ Cfr. Carlo Ghisalberti, *Storia costituzionale d'Italia 1848–1994*, Roma/Bari 2001.

³⁸ Cfr. Simona Mori, *I governi delle città italiane fra antico regime e unità nazionale. Percorsi storici*, in *Società e Storia* 95, 2002, pp. 91–140, e 99, 2003, pp. 105–157; Francesco Bonini, *Dai parlamenti italiani del 1848 al parlamento del 1861*, in *Culture parlamentari a confronto. Modelli della rappresentanza politica e identità nazionali*, a cura di Andrea Romano, Bologna 2016, pp. 11–18.

La circolazione musicale informale

L'opera italiana dell'Ottocento³⁹ oltre ad essere rappresentata all'interno del teatro inteso come luogo fisico,⁴⁰ acquista anche una sua dinamica autonoma che le consente di uscire dall'edificio teatrale per riversarsi nella società. Le arie del melodramma vengono parodiate dal popolo: «non c'era vicolo romano in cui a sera, specialmente il sabato, non si sentisse la voce di un artigiano, o di un lampionaio, o di un popolano qualsiasi che non cantasse, o tentasse di cantare, una delle tante cabalette di cui erano infiorate le opere di Verdi».⁴¹ Lo stesso compositore, infatti, comunica l'aria de «La donna è mobile» dal *Rigoletto* soltanto alla vigilia della prima messa in scena, per evitare che venisse cantata dal popolo anteriormente alla rappresentazione ufficiale.⁴² Viene a crearsi un importante circuito di comunicazione informale che penetra capillarmente nella società, attraverso corali operaie, bande locali, teatri di marionette e burattini⁴³ che, attingendo al repertorio operistico, avvicinano pubblici eterogenei, accomunati dallo stesso amore per la musica che supera anche le difficoltà della mancanza di una lingua comune,⁴⁴ restituendo «nelle cittadine di provincia, nei paesi e nei borghi gli intrecci del melodramma, debitamente adattati alla comprensione e al gusto popolare».⁴⁵ A Napoli, ad esempio, è diffusa la consuetudine di cantare in giro per la città arie e duetti che diventano immediatamente celebri; le opere liriche si riducono a scritture per pianoforte, molte opere circolano nelle fiere e nei mercati a cura di cantastorie e suonatori ambulanti, raggiungendo un pubblico di operai e contadini⁴⁶ che imparano a memoria i cori di Verdi scoprendo nelle note di quelle arie un'identità spirituale fino ad allora sconosciuta.⁴⁷

I documenti di polizia conservati negli Archivi di Stato di Roma, Firenze, Napoli⁴⁸ forniscono interessanti notizie sull'attività dei principali suonatori ambu-

³⁹ Cfr. Giovanni Morelli, L'Opera nella cultura nazionale italiana, in *Storia dell'Opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli, vol. 6, Torino 1988, pp. 393–453.

⁴⁰ Cfr. Prato, *Musica e politica*, pp. 91–98.

⁴¹ Giuseppe Micheli, *Storia della canzone romana*, a cura di Gianni Borgna, Roma 1989, p. 323.

⁴² Cfr. János Maróthy, *Musica e uomo*, Milano 1987, p. 232.

⁴³ Yorick (Pietro Coccoluto Ferrigni), *La storia dei burattini*, Firenze 1902, pp. 195–196.

⁴⁴ Prima dell'Unificazione in Italia non esiste una lingua comune. A Napoli e in Piemonte, ad esempio, l'idioma ufficiale è il francese, negli stati papalini il latino, nelle province sotto la dominazione austriaca il tedesco, altri territori comunicano attraverso il proprio dialetto, dal milanese al ligure. Cfr. Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma/Bari 1976; *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di Paolo Puppa, Roma 2007.

⁴⁵ Fiamma Nicolodi, Il teatro lirico e il suo pubblico, in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di Simonetta Soldani/Gabriele Turi, Bologna 1993, vol. 1: *La nascita dello stato nazionale*, pp. 257–304, qui alla p. 286.

⁴⁶ Cfr. Lorenzo Bianconi/Renato Bossa, *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze 1983.

⁴⁷ Cfr. Enzo Siciliano, L'Italia del melodramma, in *La Repubblica*, 24 gennaio 1995; Philip Gossett, Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento, in *Studia Musicologica* 52/1–4, 2011, pp. 241–257.

⁴⁸ Cfr. Archivio di Stato di Roma, *Direzione generale di polizia* (1817–1870); Archivio di Stato di Firenze, *Presidenza del Buon Governo* (1814–1861); Archivio Centrale di Napoli, *Ministero di Stato della polizia generale*, *Gabinetto* (1814–1861) e *Questura, Affari diversi* (1861–primi 900).

lanti ottocenteschi, che eseguono spesso famose arie d'opera tratte da Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi. Molti fogli volanti che riportano il testo delle opere più conosciute sono custodite presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma.⁴⁹ Una menzione particolare meritano i suonatori d'arpa di Viggiano – paese della Lucania, in provincia di Potenza – esecutori anche di brani d'opera, che hanno il pregio di esportare la musica italiana all'estero.⁵⁰ Si tratta di piccoli gruppi di composizione maschile, formati da quattro o cinque suonatori, che durante tutto l'Ottocento esportano la loro musica in Europa e nelle Americhe.

Anche il teatro di prosa trae a soggetto delle sue rappresentazioni il mondo della lirica, attraverso parodie, trasposizioni in prosa e commedie, dando vita ad una sorta di 'teatro nel teatro' introducendo nella cultura collettiva e nell'immaginario popolare Verdi, Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante, in un circuito di fruizione insospettato agli autori stessi. In tal modo si introducono nella cultura e nell'immaginario popolare modelli e stili di vita altrimenti sconosciuti.⁵¹ Il dramma in cinque atti *Antonello capobrigante calabrese* di Vincenzo Padula, ad esempio, descrive i fratelli Bandiera che, mentre si avviano verso il vallone di Rovito per essere fucilati, cantano «Chi per la Patria muore vissuto è assai», dal melodramma *Donna Caritea* di Saverio Mercadante. La copiella⁵² *No masto scarparo a lo Trovatore a S. Carlo* testimonia l'esistenza a Napoli di un consumo culturale che raggiunge livelli di fruizione molto popolare, portando il melodramma verso altri generi di spettacolo e il mito verdiano anche verso la sua canzonatura. La parodia de *Il Trovatore*⁵³ di Giuseppe Verdi circolante in forma di copiella esprime questo coinvolgimento, definito in maniera fortemente incisiva nel ritornello della *Canzone buffa* scritta dal napoletano Michelangelo Tancredi: «Lo Trovatore! è troppo bello! / [...] Tutta nfoscata tengo la mente. / Quanto sto a dicere è poco, è niente! / Uh! nc'esciarraggio certo a 'mpazzia! / Da che so ghiuto, molgiera mia, / lo Trovatore pur'io a trovà, / Cchiù lo scarparo non saccio fà!»⁵⁴

Le parodie prendono di mira anche la successiva produzione della 'Giovane Scuola', ricordiamo ad esempio *Cavalleria rustico-napoletana* (Milano, Teatro

⁴⁹ Cfr. Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, armadio fogli volanti, cart. 1/6, n. 13315.

⁵⁰ Chiara Trara Genoino, Suonatori ambulanti, cantastorie ed altri artisti girovaghi. I rapporti della polizia dell'Ottocento a Roma, Firenze, Napoli. Nuove fonti per la ricerca storica in etnomusicologia, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, a cura di Bianca Maria Antolini/Arnaldo Morelli/Vera Vita Spagnuolo, Lucca 1994, pp. 337–344, qui alla p. 341.

⁵¹ Cfr. Fedele D'Amico, Verdi e il quarto Stato, in *I casi della musica*, Milano 1962, pp. 298–300.

⁵² Le copielle sono fogli volanti con testi e musiche di singole canzoni, stampati dalle case editrici e venduti da cantanti e suonatori ambulanti ad un prezzo molto contenuto. Diffuse dalla metà dell'Ottocento, le copielle riportano i nomi dell'autore e dell'editore e ospitano, a volte, anche le pubblicità degli sponsor. Sulle copielle è stata costruita la storia della canzone napoletana. Cfr. Ettore De Mura, *Enciclopedia della canzone napoletana*, Napoli 1969, *ad vocem*.

⁵³ *Il Trovatore*, Teatro Apollo di Roma, 19 gennaio 1853.

⁵⁴ Franco Carmelo Greco, *La scena illustrata. Teatro pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, Napoli 1995, p. xvi; vedi anche Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna 1993.

Fossati 1891), *Cavalleria rustico-romana* (Roma, Teatro Metastasio 1891).⁵⁵ È fiorente anche l'editoria musicale. Dallo spoglio dei periodici musicali e dall'esame delle cronistorie dei singoli teatri si rileva un importante aumento del numero delle stagioni d'opera che nel periodo compreso fra il 1825 e il 1846 vedono incrementare le produzioni da 128 a 270 annue, con un aumento da 388 a 798 allestimenti per anno, in particolare nelle regioni italiane del Centro Nord. Nel 1830 sono attivi oltre 180 teatri, per la maggior parte distribuiti nell'Italia del Nord compreso il Sud Tirolo, con Trento e Rovereto, e Trieste, ma anche nelle Marche, in Umbria e in Toscana. Nel solo anno 1830 si svolgono ben 170 stagioni d'opera, per un totale di oltre 490 allestimenti, di cui oltre 210 di Gioachino Rossini. Indizio della sempre maggiore importanza che la produzione operistica viene assumendo è la progressiva affermazione dei periodici teatrali, concentrati soprattutto a Milano che ben presto supera Bologna, tradizionale punto di riferimento del mercato del lavoro operistico. La concentrazione a Milano delle testate più autorevoli va di pari passo con l'aumento delle agenzie teatrali e lo sviluppo dell'editoria musicale, che consentirà alla capitale lombarda di esercitare, anche dopo l'unità nazionale, una funzione di monopolio assoluto.⁵⁶

Tra le tipologie di giornali che accolgono l'argomento musicale meritano una menzione quelli politici-umoristici-pupazzettati, come *Don Limone e Don Ortensio*, in cui prevale una satira politica che spesso trae ispirazione dai libretti d'opera, presentati in forma parodiata per raccontare le vicende delle amministrazioni politiche locali.⁵⁷ Il messaggio che la musica invia trova numerosi mediatori; tra questi le società filarmoniche.⁵⁸ Nel 1871/72, in vista dell'Esposizione Universale di Vienna del 1873, lo Stato italiano commissiona un censimento delle istituzioni musicali; vengono censite 65 filarmoniche che presentano 4.849 iscritti.⁵⁹ Le filarmoniche sono sempre aggiornate sulle novità musicali, pertanto in grado di offrire al pubblico i brani più noti anche a brevissima distanza dalla loro prima apparizione.

Mentre la unidimensionalità della musica classica obbliga al solo ascolto restando prerogativa di una minoranza, il melodramma, invece, assume un ruolo pedagogico, rappresenta uno strumento di alfabetizzazione e acculturazione delle

⁵⁵ Cfr. Stefano Scardovi, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lucca 1994.

⁵⁶ Cfr. Marcello Conati, Periodici teatrali e musicali italiani a metà '800, in *Periodica Musica* 7, 1989, pp. 13–21. Tra i più importanti periodici musicali ricordiamo: *Politecnico*, *Gazzetta dei Teatri*, *Fama*, *Cosmorama pittorico*, *Gazzetta privilegiata di Milano*, *Strenna Teatrale Europea*.

⁵⁷ La fonte giornalistica è importante anche perché fornisce notizie riguardanti i rapporti dell'impresario con il potere politico locale. Cfr. Maria Giovanna Brindisino, Notizie musicali sui periodici politico-letterari salentini (Puglie) della seconda metà del secolo XIX sino al 1911, in *Periodica Musica* 3, 1985, pp. 19–25; Bianca Maria Antolini, *Dizionario degli editori musicali (1750–1930)*, Pisa 2001.

⁵⁸ Cfr. Marco Capra, Società filarmoniche nell'800. Tipologia e repertorio, in *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Antonio Carlini, Trento 1998, pp. 73–96.

⁵⁹ Cfr. *Istituti e società musicali in Italia. Statistica*, Roma 1873.

classi subalterne;⁶⁰ ad esso si ispirano formazioni dilettantistiche rappresentate non solo dalle filarmoniche ma anche dalle bande⁶¹ che svolgono un ruolo importante nella diffusione e sprovincializzazione dell'opera presso i centri minori.⁶² Come evidenzia Antonio Rostagno,⁶³ le accademie filarmoniche dell'Ottocento sono piccoli gruppi di appassionati dilettanti, ma anche gruppi più ampi composti di dilettanti e professionisti per lo più provenienti dall'alta fascia sociale, ma con il termine filarmonica si intende spesso anche la banda locale, che ha conformazione e indirizzo sociale opposti. Tale caratteristica evidenzia la vastità del fenomeno e l'eterogeneità delle iniziative accomunate sotto la definizione di filarmonica. I repertori e l'attività concertistica o teatrale delle filarmoniche sono interessanti quanto la loro attività didattica. Se quest'ultima educa un numero ristretto di allievi, le filarmoniche entrano in contatto con un pubblico vasto negli spettacoli spesso rappresentati, oltre che nei teatri, nella sede della filarmonica o nelle chiese.

La banda rappresenta un'istituzione centrale della vita pubblica, militare, civile e religiosa,⁶⁴ funge da collegamento tra la musica colta e quella popolare; i suoi componenti sono spesso dilettanti provenienti dalle classi lavoratrici, la sua essenza interclassista le consente di connettere il villaggio con la nazione, permettendo alle classi subalterne di condividere un repertorio che appartiene alla cultura borghese.⁶⁵ La musica militare contribuisce in misura rilevante allo sviluppo della banda, ma è improprio identificare i due concetti in quanto la musica per banda non è necessariamente a carattere militare. La banda rappresenta un'espressione musicale indiscussa anche in occasione delle celebrazioni religiose, festeggiamenti del santo patrono della città e manifestazioni civili. Gli annunci dei concerti bandistici che frequentemente si incontrano su molti giornali del secolo XIX testimoniano quanto essa fosse parte integrante della vita sociale del tempo. Alla lettura dei programmi presentati da vari complessi bandistici emerge un lento e progressivo mutamento nella scelta del repertorio, dalle composizioni espressamente scritte per banda alle trascrizioni del repertorio lirico-sinfonico corrente. Questa tendenza ha il merito di divulgare la letteratura musicale presso determinati e più vasti ceti sociali, non abituati a frequentare un certo tipo di repertorio riservato a classi sociali più elevate. Inoltre illustri compositori dell'Ottocento

⁶⁰ Cfr. Sidney Finkelstein, *Come la musica esprime le idee*, Milano 1955.

⁶¹ Un censimento del 1873 svolto dal Ministero della Pubblica istruzione mette in luce la presenza sul territorio italiano di 2047 bande. Cfr. Marcello Ruggieri, *Lo Stato e l'associazionismo musicale dallo Statuto Albertino alla crisi di fine secolo*, in *Accademie e Società Filarmoniche*, a cura di Antonio Carlini, Trento 1998, pp. 13–72; Marco Capra, *Bande musicali e società filarmoniche nell'area medio-padana del XIX secolo. Analisi statistica e distribuzione geografica*, in *Musica/Realtà* 40, aprile 1993, pp. 173–195.

⁶² Mario Isnenghi, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Bologna 2004, p. 40.

⁶³ Cfr. Antonio Rostagno, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Firenze 2003.

⁶⁴ Prato, *La musica italiana*, p. 40. Cfr. Benedetto Grillo, *La banda musicale dalle origini alla strumentazione con le moderne tecnologie*, Bari 2020.

⁶⁵ Cfr. Tommaso Petrucciani, *La rivoluzione entra a suon di banda. Politicizzazione e identità comunitaria nel Lazio (1870–1913)*, Velletri 2016; Carmelo Mario Lanzafame, *Socialismo a passo di valzer. Storia dei violinisti braccianti di Santa Vittoria*, Lucca 2006.

introducono brani bandistici in determinate scene delle loro opere - in questo caso la banda suona o sulla scena o dietro le quinte - come, ad esempio, nella *Norma* di Bellini, *Fidelio* di Beethoven, *L'elisir d'amore* di Donizetti e le opere di Giuseppe Verdi *Ernani*, *La traviata* e *Aida*.

La banda rappresenta la realtà musicale più diffusa nell'Italia dell'epoca; da un censimento effettuato negli anni 1871/72 risulta che la sola provincia di Piacenza, Parma e Reggio vanta un suonatore di banda ogni 445 abitanti.⁶⁶

Durante i moti del 1848 le bande ricoprono un ruolo centrale nel catalizzare i sentimenti di rivolta, alcuni maestri di musica si ergono a difensori civici e le loro lezioni si trasformano spesso in assemblee politiche; le feste patronali diventano occasioni per suonare musiche sovversive e manifestare contro il potere costituito. L'attività delle bande viene monitorata costantemente dalla polizia borbonica che svolge regolare rapporto sulla moralità dei membri piuttosto che sul repertorio.⁶⁷ Nel 1872 debutta il mensile *La Banda* con partitura in allegato e l'editore Giulio Ricordi nel 1888 istituisce un concorso annuale e promuove nuove collane «con lo scopo di innalzare il livello delle bande per farne il surrogato popolare dell'orchestra».⁶⁸ Nel 1896 presso il Conservatorio romano di Santa Cecilia viene inaugurata la prima cattedra di Composizione e Strumentazione per Banda.⁶⁹ Nel XIX secolo i movimenti politici in ascesa aspirano a costituire le proprie bande o subordinare quelle già attive al fine di definirne il repertorio, con l'intento di conquistare la piazza del paese e modificare colore alla musica e al «berretto dei suonatori».⁷⁰

Produzioni teatrali legate all'ambiente popolare

All'indomani dell'unificazione italiana si assiste, nella provincia di Reggio Emilia, ad una significativa presenza di produzioni teatrali legate all'ambiente popolare.⁷¹ Sull'Appennino emiliano, come sottolinea Marco Fincardi, si diffonde il cosiddetto «maggio drammatico» attraverso rappresentazioni teatrali che si svolgono all'aperto, prevalentemente in una piazza o in un prato, con un tipo di recitazione in rima per lo più cantata che si ispira alla letteratura popolare o a elementi religiosi;⁷² nella pianura reggiana, inoltre, si definisce un particolare genere di spettacolo che viene rappresentato nelle stalle dalle *mascherate* carnevalesche e che risponde

⁶⁶ Cfr. [Anon.], Parliamo di bande. Censimento!, in *Laboratorio Musica* 1/2-3, 1979, p. 31.

⁶⁷ Cfr. Chiara Trara Genoino, I suonatori popolari nelle pandette della polizia del Regno Borbonico, in *Musica/Realtà* 28, 1989, pp. 96-98.

⁶⁸ Ugo Piovano, Il contributo di Giulio Ricordi alla diffusione delle musiche per banda alla fine dell'Ottocento, in *Fonti musicali italiane* 10, 2005, pp. 149-212, qui alla p. 153.

⁶⁹ Prato, *La musica italiana*, p. 43.

⁷⁰ Isnenghi, *L'Italia in piazza*, p. 154; cfr. Marino Anesa, *Musica in piazza. Contributi per una storia delle bande bergamasche*, Bergamo 1988.

⁷¹ Cfr. *Cultura popolare nell'Emilia Romagna. Espressioni sociali e luoghi d'incontro*, a cura della Federazione delle Casse di Risparmio dell'Emilia Romagna, Milano 1978; Paolo Puppa, *Parola di scena. Teatro italiano tra 800 e 900*, Roma 1999.

⁷² Marco Fincardi, Teatrini proletari, in id., *Primo Maggio Reggiano. Il formarsi della tradizione rossa emiliana*, Reggio Emilia 1990, vol. 2, pp. 235-263, qui alla p. 235. Cfr. anche *La tradizione*

alle esigenze ricreative di contadini, braccianti, artigiani.⁷³ Tra i generi proposti dal teatro di stalla vi è anche il melodramma. Si tratta di spettacoli messi in scena da attori non professionisti a beneficio di un pubblico rurale caratterizzato da un alto tasso di analfabetismo. Le rappresentazioni vengono prodotte durante la sosta invernale dei lavori agricoli; il cosiddetto teatro di stalla⁷⁴ adatta il repertorio ai gusti, ai valori, alle conoscenze di un pubblico contadino; è un teatro che esprime le nuove aspirazioni politiche e sociali del mondo rurale e prende posizione su quanto accade sia all'interno sia all'esterno della propria comunità. Questa produzione teatrale – sostenuta anche materialmente dalle strutture associative dei lavoratori – testimonia il processo di riorganizzazione delle comunità rurali che concorre alla trasformazione della società padana.⁷⁵ Intorno l'ultimo ventennio del XIX secolo aumenta la produzione di copioni manoscritti ad opera di artigiani alfabetizzati le cui opere vengono rappresentate in molti villaggi; tra questi spicca il nome del giovane falegname Anselmo Alvisi.⁷⁶ Il melodramma penetra dunque negli strati sociali più modesti anche attraverso il teatro di stalla alimentando «l'immaginario – civile e politico oltre che musicale – con i suoi contenuti spesso altamente laici e patriottici.»⁷⁷

Il teatro di stalla, soprattutto nell'ultima parte del XIX secolo, porta nelle campagne della pianura padana opere in versione marionettistica; ad esempio a Bibbiano (Reggio Emilia) nel 1897, in occasione del carnevale, si dà vita ad una reinterpretazione dell'*Aida* di Verdi che viene allestita in un teatro di stalla, ovvero nella casa della cultura del mondo contadino.⁷⁸

Nel 1897, l'anno successivo all'avventura coloniale dell'Italia in Abissinia «una *Aida* da fattoria si dimostrò momento di forte anticolonialismo»,⁷⁹ provocando reazioni simili a quelle suscitate dai riferimenti patriottici della prima metà del secolo.

Nell'Ottocento è anche presente un'altra esperienza teatrale che penetra nel sociale e in maniera capillare nelle classi più modeste. Si tratta del melodramma delle aree depresse o plebeo, che trova la sua piena realizzazione nel periodo

del maggio, a cura di Giorgio Vezzani, Reggio Emilia 1983; *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, a cura di Tullia Magrini, Bologna 1992.

⁷³ Cfr. Riccardo Bertani, La commedia di stalla, in *La provincia di Reggio Emilia* 6/2, 1978, pp. 21–29.

⁷⁴ La stalla durante il periodo invernale rappresenta il centro della vita sociale e spesso anche familiare; gli uomini riparano gli arnesi da lavoro, le donne si dedicano all'arte del cucito, filano la canapa o il lino. Cfr. Dino Coltro, *Stalle e piazze. El filò, il teatro di paese e di parrocchia*, Verona 1979, p. 13.

⁷⁵ Cfr. [Anon.], In campagna, in *Lo Scamiciato*, 25 febbraio 1883, p. 5; Marco Fincardi, Dal palchetto alla stalla, in *L'Almanacco* 5/8–9, 1986/87, pp. 45–67.

⁷⁶ Cfr. Fincardi, *Teatrini proletari*, p. 239.

⁷⁷ Stefano Pivato/Anna Tonelli, *Italia vagabonda. Il tempo libero degli italiani dal melodramma alla pay-tv*, Roma 2001, p. 24; cfr. Prato, *La musica italiana*, pp. 71–72.

⁷⁸ Leydi, *Diffusione e volgarizzazione*, pp. 350–354.

⁷⁹ John Rosselli, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna 1992, p. 130.

verista,⁸⁰ dagli anni Novanta del secolo XIX in poi. Il melodramma delle aree depresse è caratterizzato dalla semplicità degli allestimenti: niente scene macchinose, niente costumi sfarzosi, pochi personaggi principali.⁸¹ Tra i protagonisti figurano pescatori, montanari, operai, popolani; predomina l'ambientazione meridionale e il testo prevede inserti in dialetto. Gelosia, dramma d'amore, tradimento, senso dell'onore, sono tra gli ingredienti di opere veriste quali *Cavalleria rusticana*⁸² di Pietro Mascagni e *Pagliacci*⁸³ di Ruggero Leoncavallo. Traspare una visione della vita e una rappresentazione di costumi che contribuiscono a perpetuare nell'immaginario collettivo lo stereotipo del meridionale. Anche altre due opere rientrano a buon diritto in tale atmosfera: *A Santa Lucia*⁸⁴ di Pierantonio Tasca e *Malavita*⁸⁵ di Umberto Giordano, dove sono inseriti usi e costumi tipici del luogo in cui si svolge la vicenda; con un linguaggio gergale viene rappresentata la vita dei quartieri bassi napoletani, il loro folclore ma anche la loro autenticità fatta di sentimenti e superstizione, di forte senso della religiosità e immediatezza di rapporti.⁸⁶ Vengono descritti modelli non più riferiti all'ambiente mitizzato delle corti ma a quello quotidiano, minuto e popolare; la scelta del soggetto non verte su fatti lontani nel tempo ma privilegia la realtà presente, soprattutto quella delle classi umili e oppresse.⁸⁷

⁸⁰ Il Verismo è una corrente letteraria italiana dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento caratterizzata dalla rigorosa rispondenza alla realtà effettiva delle situazioni e dei fatti, degli ambienti e dei personaggi, con una particolare attenzione alle classi sociali più umili. In ambito musicale verismo indica la tendenza dell'opera lirica degli ultimi decenni del XIX secolo ad affrontare temi tipici del verismo letterario, come episodi di cronaca, vicende drammatiche di ambientazione contadina o proletaria. Le opere più rappresentative del verismo musicale sono *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo e *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni. Cfr. Rubens Tedeschi, *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano 1978; Montalto e Leoncavallo, *alle radici del Verismo musicale. Omaggio a Giulietta Simionato*, a cura di Enrico De Luca, Montalto Uffugo (CS) 2005; Gemma Pappalardo, *Due rappresentanti del verismo musicale italiano. Pietro Mascagni e Ruggero Leoncavallo*, Catania 2007; Giorgio Ruberti, *Il verismo musicale*, Lucca 2011.

⁸¹ Rodolfo Celletti ci restituisce un accurato elenco di opere melodrammatiche che lui definisce «melodramma delle aree depresse»; tra le opere citate: *Tilda* del calabrese Francesco Cilea, *La bella di Alghero* del sardo Giovanni Fara-Musio, *A Santa Lucia* del siciliano Pierantonio Tasca. Cfr. Rodolfo Celletti, *Il melodramma delle aree depresse. Miseria e nobiltà del meridione nelle opere dei veristi minori*, in *Discoteca* 21, 15 giugno 1962, pp. 18–24 e 22, 15 luglio 1962, pp. 20–25.

⁸² *Cavalleria rusticana*, Teatro Costanzi di Roma, 17 maggio 1890. Riscuote un enorme successo, tanto che vengono coniate delle medaglie in onore di Mascagni e il re in persona lo nomina cavaliere della Corona. Cfr. Gino Negri *L'Opera italiana. Storia, costume repertorio*, Milano 1985, p. 220.

⁸³ *Pagliacci*, Teatro Dal Verme di Milano, 21 maggio 1892.

⁸⁴ *A Santa Lucia*, Teatro Kroll di Berlino, 15 novembre 1892.

⁸⁵ *Malavita*, Teatro Argentina di Roma, 21 febbraio 1892.

⁸⁶ Cfr. Stefano Scardovi, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lucca 1994, pp. 47–58.

⁸⁷ Cfr. Folco Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino 1981.

Conclusione

In conclusione possiamo ritenere che diffusa in tutta la penisola⁸⁸ – con una capacità di penetrazione decisamente più ampia ed efficace delle altre forme teatrali – l'opera lirica fa vibrare degli stessi entusiasmi tutti gli italiani, da Nord a Sud,⁸⁹ ed è capace di far circolare, attraverso la favola, sentimenti e modelli. Le situazioni e i gesti vissuti sul palcoscenico finiscono per trasferirsi nel pubblico che assiste alla rappresentazione,⁹⁰ pertanto la musica, in quanto straordinario veicolo di messaggi politici e sociali, realizza coesione sociale e condivisione. Accanto alle compagnie ufficiali si fanno largo le corali operaie, le bande locali e i teatri di marionette che attingono al patrimonio operistico adattando gli intrecci del melodramma alla comprensione e al gusto di un pubblico popolare.

Prima dell'Unificazione italiana, quindi nella prima metà dell'Ottocento, il teatro musicale esalta il tema della comunità e della patria, presentandosi anche come strumento di opposizione politica, con una capacità di penetrazione decisamente più ampia ed efficace rispetto al teatro di prosa. Il melodramma, assolvendo alla funzione auspicata da Giuseppe Mazzini, diventa quindi produttore e veicolo di diffusione di immagini della patria in particolare attraverso lo sviluppo della dimensione corale con la sua attitudine a risvegliare il mondo delle emozioni indipendentemente dallo spazio e dal tempo, dalle differenze sociali e culturali. Nella seconda metà del secolo XIX, invece, quando comincia a prendere corpo il dramma borghese, i temi fantastici, leggendari e storici, vissuti nella loro dimensione epica, lasciano il posto ad una dimensione più prosaica. La fase entusiastica di patriottismo, vissuto soprattutto in termini di liberazione dal dominio straniero, ora cede il posto a tematiche legate al mondo reale contemporaneo nei suoi aspetti pubblici e privati preannunciando la nascita del verismo.

⁸⁸ Cfr. Marco Meriggi, *Gli stati italiani prima dell'Unità. Una storia istituzionale*, Bologna 2011; id., *Il Risorgimento rivisitato. Un bilancio*, in *La costruzione dello stato-nazione in Italia*, a cura di Adriano Roccucci, Roma 2012, pp. 39–57.

⁸⁹ Cfr. Raffaello Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Milano 1948.

⁹⁰ Cfr. Vittorio Bersezio, *Il gusto del pubblico*, in *Il Teatro Illustrato*, marzo 1881, p. 3.