

Politica e cultura nel Risorgimento italiano

Genova 1857 e la fondazione della
Società Ligure di Storia Patria

Atti del convegno, Genova, 4-6 febbraio 2008

a cura di

Luca Lo Basso



Salotto e patriottismo

Elisabetta Fava

Scopo di questo intervento è verificare le intersezioni tra l'avventura risorgimentale e la pratica musicale nei salotti italiani di quel periodo: luogo di svago e mondanità per eccellenza, ma anche *milieu* di scambi culturali e focolai libertari, in cui dunque è difficile pensare che la 'colonna sonora' consueta, pur legata alla pratica musicale semidomestica, non abbia recepito in modo significativo le aspettative patriottiche.

Data la portata storica, politica, sociale del Risorgimento, tutte le arti ne sono state partecipi, testimoniando, ciascuna a suo modo, speranze, delusioni, accadimenti del periodo¹. E quale arte più della musica può far leva su un potere di convincimento, o meglio di seduzione, immediato, istintivo, capace di far scattare lo spirito corporativo, il senso dell'appartenenza, il sodalizio? Ci aspetteremmo quindi una produzione vasta e capillare, che attraversi i piccoli generi dall'apparenza innocua, ma di grande circolazione come romanze e pezzi da salotto, fino ad annidarsi nei grandi generi, in cui possono dissimularsi all'interno di trame lontane nel tempo e nello spazio, la cui affinità con la situazione politica presente è chiara, ma spesso non dimostrabile e di conseguenza non censurabile.

Nella quantità di pezzi da salotto, invece, stupisce la latitanza, o almeno la relativa esiguità del soggetto eroico-risorgimentale: a un primo esame si direbbe addirittura che il salotto resti impermeabile alla musica patriottica. Le sue frequentazioni abituali sono legate alla romanza da camera o a un repertorio pianistico al bivio fra intrattenimento e quadretto di maniera; sfogliando i cataloghi o leggendo gli annunci editoriali sulle riviste, i titoli che si incontrano sono *Bon bon*, *Le gioie della madre*, *Saluti d'amore*, *L'anello*; e poi uccellini, fiorellini, tramonti, colloqui d'amore: rimandi inequivocabili a una sfera sentimentale che spadroneggia sopra il filone salottiero.

¹ Sull'argomento, in particolare sui rapporti con la letteratura, è fondamentale il volume di A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2006. Per un inquadramento completo del fenomeno musicale nel Risorgimento è tutt'ora utile il volume di R. MONTEROSSO, *La musica nel Risorgimento*, Milano 1948.

Eppure, a dispetto di queste apparenze, il salotto non resta immune dal patriottismo: lo pratica però in modo obliquo e senza voler, o poter, rinunciare ai suoi generi preferiti. In fondo, non è poi così strano: la musica viene spesso accusata di essere ambigua, priva di contenuti chiari e definiti, sfuggente a chi voglia decifrarne il senso; e certo non potrà raccontare l'assedio di Firenze o le avventure di Ettore Fieramosca. Ma il carattere di un brano è spesso inequivocabile: si riferisca ad Alessandro Magno o a Garibaldi, una marcia sarà sempre una marcia, e in tempi in cui si vuol tenere il popolo imbelli gli squilli di tromba e i ritmi guerreschi suonano immediatamente sospetti. Su questi argomenti gli austriaci non erano per niente disposti a lasciar correre, come ha provato Philip Gossett dimostrando la metodica distruzione degli inni patriottici dopo i moti milanesi del 1848². Quando poi si tratti di brani vocali, la presenza del testo è sempre una ragion sufficiente per richiamare il controllo censorio; anche da parte delle autorità italiane, tradizionalmente più blande nell'imbavagliare la musica, forse perché meno consapevoli del suo sottile potere coesivo³. E oltretutto un brano singolo, pubblicato a sé, salta particolarmente all'occhio: non si può giustificare dietro la cornice di una narrazione di più ampio respiro, né può dissimularsi come vicenda d'altri tempi e d'altri luoghi, come avveniva di solito nei melodrammi.

Nondimeno, la relativa scarsità delle composizioni di marca risorgimentale non deve scoraggiare: nemmeno la Rivoluzione francese produsse una 'colonna sonora' proporzionata al suo impatto storico, almeno al di fuori dei pezzi 'di circostanza'. In quel caso, però, la grande voga di inni e pezzi per banda andò a modificare le abitudini dell'orchestrazione, portando a un rafforzamento di fiati e ottoni, a un ampliamento della potenza sonora: trasformazioni che andarono ben oltre il periodo rivoluzionario e incisero in profondità nel campo operistico e sinfonico. In Italia in fondo capitò il contrario: la patina eroica che attraversa tutta l'opera del primo Ottocento, da Rossini a Verdi passando per Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante, precede in massima parte il Risorgimento: i cori di Verdi non sono più eroici di quelli dei suoi illustri predecessori, ma ebbero la fortuna di coincidere con i moti rivoluzionari, in un momento in cui Verdi era ormai l'unico grande

² PH. GOSSETT, *Le "edizioni distrutte" e il significato dei cori operistici nel Risorgimento*, in « Il saggiautore musicale », XII/2 (2005), pp. 339-387.

³ Cfr. anche F. D'AMICO, *La musica sotto il fascismo*, in *Un ragazzino all'Augusteo*, Torino 1991.

musicista italiano vivente e in carriera. Dopo, i toni si ammorbidirono, la storia perse gradualmente la sua collocazione abituale a sfondo del melodramma, fino a sparire del tutto e lasciare il posto a soggetti borghesi, rustici, lirici, ma comunque svincolati da un preciso inquadramento storico.

Come parteciparono, dunque, i salotti al fervore risorgimentale? Alle loro predilette romanze non vollero rinunciare; lì però lo stile era talmente incompatibile con gli eroismi da rendere impraticabile l'innesto. Non mancarono le eccezioni, come sempre: Francesco Florimo per esempio compose una romanza *All'Italia* (il testo è di Leopoldo Tarantini); il brano rimase tuttavia manoscritto⁴ e l'incipit «Sei pur cara, sei pur bella» suona a dire il vero più da Nemorino che da audace patriota. Su questa lunghezza d'onda si colloca anche *La caduta di Venezia*, composta da Girolamo Forini, «Maestro di bel canto nel Liceo musicale di Bergamo», sulla celebre poesia di Arnaldo Fusinato (editore fu il torinese Giudici & Strada, che in questi anni era nel settore musicale fra i primi d'Italia)⁵. Dedicata «al suo allievo C. Guidotti», e quindi finalizzata a far ben figurare un giovane cantante, questa pagina⁶ si apre su unisoni plumbei e davvero insoliti per una romanza; poi si assesta su una linea melodica espressiva, ma continuamente rotta da pause che equivalgono a sospiri. Le didascalie non fanno che accentuare una componente già fin troppo scoperta nel testo di Fusinato, ossia la propensione teatrale (nel senso più esteriore del termine) alla recitazione: «voce cupa» all'inizio, poi «sorpreso» alle parole «passa una gondola della città»; e sul richiamo «ehi della gondola, che novità?» il musicista precisa: «chiamando il gondoliere», suggerendo un quasi parlato (e infatti in quel momento il pianoforte si fa carico dell'elemento melodico in piena autonomia). La voce del gondoliere dovrà fingersi «da lontano», e semitoni a iosa alluderanno al pianto sulla patria allo stremo: così l'elemento antropomorfo del lamento, a cui il testo poetico poteva soltanto alludere, viene ora esplicitato attraverso l'ingrediente musicale. Insomma, la romanza assorbe dal Risorgimento quel che più si confà ai propri canoni espressivi e coltiva apertamente un canale antierico, nostalgico, di compianto sull'Italia⁷.

⁴ Conservato a Napoli presso il Conservatorio di San Pietro a Majella, sotto la collocazione: I-Nc.34.1.8 (40).

⁵ Forini morì nel 1876; la datazione è approssimativa, ma verosimilmente collocabile fra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta.

⁶ G. FORINI, *La caduta di Venezia*, Giudici & Strada, Torino 1864 (lastra n. 7394).

⁷ Con il titolo *Le ultime ore di Venezia nell'anno 1849*, la poesia di Fusinato venne musicata (1862?) anche da Luigi Farina, per soprano e coro con accompagnamento di pianoforte:

E infatti il punto di maggior tangenza fra romanze e amor di patria fu senz'altro costituito dal tema dell'esilio, che (trattato con la debita prudenza e senza allusioni temporali né logistiche) ebbe una notevole prosperità: anche il giovane Verdi era partito proprio da lì, scrivendo nel 1839 la romanza *L'esule*, su testo di Temistocle Solera (pubblicata a Milano dall'editore Canti)⁸. Citiamone una campionatura: nel 1840 esce da Ricordi *Il lamento dell'esule* di Cesare Dominiceti⁹; il marchese Nicolò Sauli pubblica presso Lucca intorno al 1843 *Il pensiero all'esule*¹⁰; un altro *Esule* si aggiunge nel 1845 al catalogo Ricordi, e questa volta il testo è di Domenico Coletti, l'intonazione di Elisa Barozzi Beltrami, l'incipit testuale «Sotto un cielo interminato ho smarrita la mia stella»¹¹; nel fatidico 1848 esce presso l'editore Lucca un fascicolo di *Ispirazioni melodiche per canto e pianoforte di genere romantico e sacro composte dal maestro Gaetano Magazzari*; e all'interno si trova una poesia di Felice Romani intitolata *Il canto dell'esule*¹². Nel 1850 troviamo una romanza per voce di basso intitolata *L'esule* e composta da Francesco Pezzoli¹³; e non dimentichiamo *L'esule* di Luigi Gordigiani, che era pianista di ottima levatura e pubblicò questo lavoro presso Ricordi nel 1847¹⁴; o una variante al tema uscita l'anno prima dallo stesso Ricordi: *Il ritorno in patria* di Giacomo Panizza¹⁵.

un insieme che si tiene salomonicamente a metà strada fra il tono sentimentale della romanza e quello compatto dell'inno.

⁸ A sua volta la romanza venne trascritta e facilitata: v. Luigi Truzzi, *L'esule: aria di Giuseppe Verdi ridotta per pianoforte in stile facile*, pubblicata sempre presso il milanese Canti nel 1846 (lastra n. 1155).

⁹ C. DOMINICETI, *Il lamento dell'esule*, romanza per soprano, Milano, Ricordi, 1841 ca. (lastra n. 12399).

¹⁰ N. SAULI, *Il pensiero all'esule*, romanza per canto con accompagnamento di pf, Milano, Lucca, 1843 ca (lastra n. 3571).

¹¹ E. BAROZZI BELTRAMI, *L'esule*, romanza di Domenico Coletti, Milano, Ricordi, 1845 ca. (lastra n. 17390).

¹² G. MAGAZZARI, *Il canto dell'esule*, melodia per canto e pf, in *Ispirazioni melodiche per canto e pianoforte di genere romantico e sacro*, Milano, Lucca, 1848 (lastra n. 7340).

¹³ F. PEZZOLI, *L'Esule*, romanza per voce di basso con accompagnamento di pianoforte, Milano, Artaria, ca. 1850 (lastra n. 451).

¹⁴ L. GORDIGIANI, *L'esule*, Milano, Ricordi, 1847 (lastra n. 19447).

¹⁵ G. PANIZZA, *Il ritorno in patria*, Milano, Ricordi, 1846 (lastra 18087).

L'elenco non ha pretese di completezza, ma dà l'idea della frequenza del tema: così adatto al genere affettuoso e un po' lacrimevole della romanza da perdurare nel tempo anche quando le proscrizioni non erano più che un ricordo, o quasi. Tanto che ancora negli anni Ottanta ritroviamo pezzi di un certo interesse sul medesimo argomento; e il linguaggio non è più quello di Bellini o di Verdi, ma nettamente quello di Catalani o di un giovane Puccini. Ne è un bell'esempio *Esulando* di Giuseppe Bozzelli¹⁶, la cui pubblicazione si colloca nel 1881 e il cui tono ormai è vicino alle piccole cose domestiche dei crepuscolari, di Mimì, degli interni borghesi *fin de siècle*. Siamo agli antipodi rispetto ai toni rettilinei del patriottismo, alla semplicità definitiva delle armonie connaturate al genere guerresco, senza sfumature, senza incertezze. Qui tutto è sfumato, sospeso, passivo: fin dall'apertura, con l'oscillazione fra accordo di do minore e accordo di la bemolle maggiore, che solo dopo la prefazione si dimostra predominante. E la romanza scorre a piccoli passi, ripiegata su se stessa, costruendosi su iterazioni di una singola battuta: proprio il contrario del tematismo vettoriale e slanciato (pur magari rozzamente) dell'innodica eroica. Nello stesso tempo, la pagina si qualifica per la sua correttezza di scrittura; par già di sentire il giovane Puccini, o almeno un Catalani; c'è dentro la poesia delle piccole cose che piacerà tanto ai crepuscolari e che innerva ancora alcuni momenti della *Bohème* o di *Tosca* ("la nostra casetta")¹⁷.

Pagine ben scritte, dunque, queste romanze in cui il tema dell'esilio era stato ormai addomesticato e resisteva all'usura grazie alla sua patina malaticcia e decadente. Ma se l'unica collocazione della romanza italiana ottocentesca era il salotto, tanto da guadagnarle l'appellativo di 'romanza da salotto'¹⁸, viceversa il salotto praticava di fatto anche altri generi, attraverso l'uso sistematico delle riduzioni. I cori più famosi delle opere, quelli che avevano furoreggiato a teatro, circolavano correntemente in versione pianistica, pronti per essere suonati fra le pareti domestiche; e gli stessi inni patriottici,

¹⁶ «Maestro di canto e declamazione al Conservatorio di Bergamo», come recita il frontespizio di uno stornello da lui composto (Milano, Canti, Lastra 8273), poi trasferito al Conservatorio di Milano e autore di un libriccino intitolato *Brevi considerazioni sull'arte del canto* (Menaggio, Mastai, 1880).

¹⁷ G. BOZZELLI, *Esulando*, Milano, Lucca, 1881 (lastra n. 35954).

¹⁸ Per una trattazione generale dell'argomento si rimanda a *La romanza italiana da salotto*, a cura di F. SANVITALE, Torino 2002.

quando riuscivano ad aggirare i controlli della censura, nascevano quasi sempre direttamente al pianoforte, tanto era improbabile che potessero mai approdare ad altro organico. Si segnala, al solito, qualche eccezione, ma solo per ribadire la prassi usuale: per esempio l'*Inno a Garibaldi* pubblicato da Saverio Mercadante a metà degli anni Cinquanta (su parole di E. Delpreite) era in realtà concepito per coro misto e orchestra; circolò comunque, a dispetto dell'intestazione, nella dimensione più realisticamente abbordabile di quartetto vocale (due sop., tenore, basso) con accompagnamento di due pianoforti; e si segnalò certo per una robustezza di scrittura che rivelava il musicista di alto livello: nel passo nobile della marcia, nella scrittura impegnata dell'accompagnamento, nei movimenti interni delle voci, infine in certe emersioni del soprano, da far subito pensare alla concertazione di un finale d'atto¹⁹.

Il fatto poi che tra gli inni più popolari ci fossero quelli per Garibaldi era di per sé indice di una spiccata ostinazione libertaria, visto che gli omaggi al Leone di Caprera non furono mai ben visti, né prima, né dopo l'Unità d'Italia. Tanto più interessante, quindi, la loro diffusione anche in adattamenti e parafrasi: ulteriore testimonianza dell'irriducibile convivenza del patriottismo con tempestose parafrasi pseudolisztiane e romanze amorose. In sostanza, pur sognando forse le grandi masse e i trionfi bellici e fonici, l'innodica risorgimentale coltiva abitualmente la dimensione privata, fa propria la veste familiare delle riduzioni pianistiche tanto praticate in ambito operistico, e dietro la veste più umile si garantisce una circolazione molto più immediata e capillare. Facciamo un esempio: l'*Inno nazionale*, pubblicato a Napoli (purtroppo senza data), composto su parole di Sesto Giannini dal napoletano Alfonso Cosentino²⁰ e «dedicato all'invitto guerriero, all'eroe italiano G. Garibaldi». Questa pagina, come molte altre di soggetto affine in quel periodo, potrebbe stare in un'opera, con grande orchestra, strepito di grancassa e coro ben nutrito; ma non perde di effetto nemmeno

¹⁹ S. MERCADANTE, *Inno a Garibaldi*, Milano, Lucca, 1853 ca. (lastra n. 9511, poi 10805). Da notare come la disposizione delle parti pianistiche renda possibile di fatto anche l'esecuzione a quattro mani, senz'altro più realistica in un ambito domestico.

²⁰ Data la scarsa notorietà di questi maestri minori, è utile riportare quanto scrive Carlo Schmidl nel *Dizionario biografico dei musicisti*: «Alfonso Cosentino (non Cosentini): Compositore; nato a Napoli ed ivi morto nell'ottobre 1892. È autore di musica vocale da camera e delle opere teatrali: *Rogiero* (Firenze, Teatro Alfieri, 1854) e *Laurina, ossia Odio e amore*, 2 atti di Felice Romani (Napoli, Fondo, 1858)».

con un pianoforte, cantato da un piccolo gruppo di persone. Così l'inno finisce per eludere i confini di genere: non è romanza, perché troppo diverso è il carattere, però con la romanza coabita serenamente, giovandosi delle reciproche differenze. In qualche caso gioca con lo scintillio della tecnica pianistica, e con la possibilità di far circolare impunemente melodie ormai compromesse con testi scomodi: citiamo la trascrizione che Moritz Strakosch (pianista, nonché cognato di Adelina Patti) fece nel 1847 (editore: Ricordi) di un *Addio all'Italia* che era in realtà un canto d'esule e un inno a Pio IX, e che era stato composto da un musicista nell'occhio del ciclone e più volte censurato come Gaetano Magazzari.

In testa a tutti per popolarità c'era comunque l'amatissimo *Inno dei Cacciatori delle Alpi*, altre volte designato col suo incipit *All'armi, all'armi!* per distinguerlo da omonimi meno riusciti. Si tratta di un vero e proprio vessillo identitario, composto nel 1858 da Alessio Olivieri su versi di Luigi Mercantini; quest'ultimo era stato incaricato da Garibaldi in persona di redigergli un testo; Olivieri invece era capo-musica nel secondo Reggimento della Brigata Savoia (morì a 37 anni nel 1867, sfinito da cinque campagne di guerra). Oltre cinquant'anni dopo Carlo Schmidl nel suo *Dizionario biografico dei musicisti* ne parla in termini entusiastici:

« fu l'Inno poderoso che dalla campagna del 1860 in poi infiamma ancor sempre i cuori allo squillare delle sue magiche note; l'Inno che contribuì in tutte le sue manifestazioni patriottiche a mantenere vivo l'amore alla patria italiana, specialmente nelle terre irredente, e che all'ora della redenzione nel fatidico 3 novembre 1918, accanto alla Marcia Reale di Gabetti e al "Fratelli d'Italia" di Novaro, fu il vero inno di esaltazione e glorificazione della "Madre Patria", l'urlo di gioia allo spezzarsi delle catene che le tenevano avvinte all'Austria imperiale, ormai debellata, frantumata e scomparsa ».

Quest'inno diede vita a una serie di trascrizioni, e finì col diventare tanto celebre dall'essere inserito, senza nemmeno più specificarne la fonte, in *pot-pourris* e fantasie anche del primo Novecento. Limitiamoci a citarne una campionatura risalente ancora all'epoca risorgimentale o agli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia: a Torino, Giudici & Strada pubblica nel 1860 una versione per pianoforte e canto, o pianoforte solo, dell'inno di Olivieri, ad opera di Antonio Creonti, col basso che pulsa instancabile, come in una polka²¹; l'anno dopo è la volta di una serie di varia-

²¹ A. CREONTI, *Inno di guerra dei cacciatori delle Alpi*, trascrizione per canto e pianoforte o pianoforte solo, dedicata a Giuseppe Garibaldi, Torino, Giudici & Strada, 1861 (lastra n. 5259).

zioni per pianoforte composte da Enrico Bevignani, brillanti e tecnicamente ambiziose (ma con piccole facilitazioni per i meno esperti, in modo da non ostacolare la circolazione del brano)²². Nel 1864 appare invece da Ricordi un arrangiamento per pianoforte a quattro mani di Luigi Truzzi²³, che la «Gazzetta musicale di Milano» aveva definito come «il Czerny italiano», nonchè «instancabile riduttore-compositore»²⁴ per la cadenza quasi settimanale con cui sfornava novità pianistiche. E poi vale la pena citare ancora il lodigiano Angelo Panzini (nato nel 1820, dal 1860 insegnante di contrappunto e fuga al Conservatorio di Milano) col suo *Inno a Garibaldi* «illustrato e trascritto per pianoforte», con molte libertà e una certa pretesa tecnica, quasi più da concerto che da occasione privata²⁵.

In molti casi poi, per adattare l'ispirazione patriottica al contesto salottiero, si trova la via del ballabile: ed ecco allora una *Polka* di Giuseppe Pastore, *Garibaldi al campo!!*, 1865, dedicata «all'illustre maestro cav. Errico Petrella» (il ritmo di polacca prende spunto dal richiamo di trombe su cui si apre l'inno, con slittamento evidente dal tono eroico al tono ballabile)²⁶; un *galop* di Pietro Girompini²⁷, *Savoja cavalleria*, inserito addirittura in un *Album da ballo* dall'invitante e insospettabile intitolazione di «Veglie danzanti»²⁸; una Marcia *Garibaldina* in schietto ritmo di tarantella, composta da Angelo Panzini²⁹. Gli anni ormai vanno allontanandosi dalla data spartiacque del 1861, e questo certo agevola l'imbarazzante metamorfosi salottiera; ma già nel 1861 un Giulio Ricordi poco più che ventenne era riuscito a trasformare nientemeno che l'*Assedio di Gaeta* in un «gran valzer brillante»

²² E. BEVIGNANI, *Inno dell'invitto eroe Garibaldi*, trascritto e variato per pianoforte, op.80, Torino, Giudici & Strada, 1861 (lastra n. 5345).

²³ L. TRUZZI, *Si scopron le tombe, si levano i morti*: inno di guerra dei cacciatori delle Alpi variato per pianoforte a quattro mani op.354, Milano, Ricordi, 1861 (lastra n. 33193).

²⁴ Cfr. «Gazzetta musicale di Milano», XVI (1858), n. 12 (21 marzo), p. 93.

²⁵ A. PANZINI, *Inno di Garibaldi*, Milano, Ricordi, 1861 (lastra n. 33144).

²⁶ G. PASTORE, *Garibaldi al campo!!*, polka, Torino, Giudici & Strada, 1865 (lastra n. 8664).

²⁷ Ancora dal *Dizionario biografico* dello Schmidl: «Pietro Girompini, professore di pianoforte, nato a S. Giovanni di Bellagio il 5 settembre 1842, morto a Tremezzo nel maggio 1923. Pubblicò un gran numero di pezzi per pianoforte di media difficoltà; la maggior parte trascrizioni e fantasie sopra motivi di opere teatrali».

²⁸ P. GIROMPINI, *Veglie danzanti*. Album da ballo per pf, Milano, Vismara, s.d. (lastra n. 3750).

²⁹ A. PANZINI, *Garibaldina - Marcia*, Milano, Canti, 1859/60 ca. (lastra n. 4466).

op. 85³⁰; e al cruciale 1857 aveva dedicato una leggiadra polka-mazurka, singolare ibridazione con acciaccature di mazurca e ritmo scandito sul battito forte come nella polacca³¹. Pare incredibile (perdonabile solo all'insipienza adolescenziale) che la rivolta di Genova e il disastro di Pisacane possano ispirare una pagina dallo smalto così mondano; ma è proprio questo l'atteggiamento con cui il salotto adegua abitualmente gli episodi risorgimentali ai suoi canoni di intrattenimento e gradevolezza, mitigandoli con debite lenti rosa.

Al tricolore invece sono dedicati di solito degli stornelli, fra cui ricordiamo un canto molto celebre, di autore ignoto e quindi presto accreditato come "popolare": «E la bandiera dei tre colori / è sempre stata la più bella», che circolò in varie riduzioni a partire dal 1848. Dello stesso 1848 è anche una graziosa paginetta di Luigi Gordigiani, rinomato pianista che da giovane s'era persino cimentato con un *Fausto* presentato alla Pergola di Firenze nel 1836, poi aveva preferito lasciar da parte Goethe e ripiegare sulla musica vocale da camera; lì trovò la sua strada e la sua fortuna, soprattutto grazie ai *Canti popolari toscani* che Ricordi gli pubblicò e che diventarono molto famosi. A spiegare il successo raggiunto è sufficiente l'orecchiabilità affettuosa e insieme frizzante di questo stornello patriottico, *I tre colori*, altro caso in cui eroismo e tarantella si danno il braccetto. Altri casi verranno più avanti nel tempo, quando ormai le bufere patriottiche si stanno calmando; possiamo citare una spigliata canzonetta di Scipione Bonafont, pubblicata presumibilmente nel 1861 da Ricordi e composta su un testo (uno stornello, al solito) di Giovanni Prati, *La ghirlanda d'Italia*³².

Specialista in *morceaux* salottieri, con tono salomonicamente tra battagliero e danzante, è senz'altro il prolifico Angelo Panzini, pianista e compositore (1820-1886), che nel suo catalogo annovera anche un 'canto patetico' dal pateticissimo titolo di *Daniele Manin morente*³³, e che nel 1871 fu tra gli autori degli inni con cui si celebrò ufficialmente sul sagrato del Duomo di Milano il primo anniversario della presa di Roma. Ma particolarmente fe-

³⁰ G. RICORDI, *L'assedio di Gaeta*, gran valzer brillante per pianoforte op. 85, Milano, Ricordi, 1861 (lastra n. 32825).

³¹ G. RICORDI, *1857*, Polka-mazurka per pf, Milano, Ricordi, 1857 (lastra n. 29184).

³² S. BONAFONT, *La ghirlanda d'Italia* - stornello, Milano. Ricordi, 1861 (lastra n. 33219).

³³ A. PANZINI, *Daniele Manin morente*, canto patetico per baritono con accompagnamento di pf, Milano, Ricordi, 1859 ca. (lastra n. 32045).

conda è la produzione di brani pianistici ispirati a episodi o stati d'animo del Risorgimento, trattati con una certa espansione e con un pianismo ben sviluppato e professionistico: *Fuori lo straniero!!!* è un *galop* che potrebbe trovar posto in un'operetta di Offenbach³⁴; ancor più sorprendente un « allegro marziale » intitolato (nientemeno!) *Il Risorgimento*³⁵, con un'apertura sorda, quasi impercettibile e indecisa, che poi via via si amplifica e si mescola a toni battaglieri; presto sfociando, tuttavia, in un dolce melodizzare ignaro di pugne, appena interrotto qua e là da giulivi richiami di tromba che mettono in corpo, nella sezione conclusiva, un'incontenibile voglia di *galop*. *Un pensiero a Lodi* invece viene qualificato come 'melodia', ma la voce è assente, si tratta di una sorta di romanza senza parole, con tipica divisione fra accompagnamento in arpeggi e melodia che vi si adagia sopra: il prototipo è naturalmente la romanza d'opera, ma si capisce perfettamente che Panzini conosceva Chopin, Schumann, Mendelssohn e cerca di innestarli sulle peculiarità mutate dall'opera italiana, senza troppo comprometersi nell'uno o nell'altro senso.

La fantasia dei compositori fu messa particolarmente in fermento dalle battaglie: ricorrono i nomi di Magenta³⁶, di Gaeta, ma la palma va senz'altro ai due scontri più recenti e sanguinosi, vale a dire Solferino e San Martino. Questo filone interno alla corrente risorgimentale detta una serie di brani di un certo impegno digital-muscolare, vere musiche a programma per pianoforte; beninteso, un pianoforte che (al solito) gioca a fingersi orchestra, sicché su questa o quella frase troveremo espliciti richiami a corni, trombe, campane e persino cannoni, che l'esecutore deve industriarsi a imitare. Si tratta in genere di pagine abbastanza articolate, con puntuale evocazione del bivacco, della ronda, della battaglia, della preghiera e persino delle varie fasi dell'attacco, specificate a loro volta da copiose didascalie. Un men che ventenne Giulio Ricordi si butta a capofitto nel genere: già nel 1859 esce a stampa *La battaglia di San Martino*, adattata alle solite predilette movenze ballabili, questa volta sotto forma di « grand galop »³⁷; lo staccato ostinato al

³⁴ A. PANZINI, *Fuori lo straniero!!!*, galop per pf, Milano, Ricordi, 1860/61 (lastra n. 32793).

³⁵ A. PANZINI, *Il Risorgimento* - Allegro marziale per pf, Milano, Lucca, 1859/60 ca. (lastra n. 12428).

³⁶ Cfr. in particolare A. PANZINI, *La battaglia di Magenta* - marcia per pf, Milano, Canti, 1859/60 ca. (lastra n. 4465).

³⁷ G. RICORDI, *La Battaglia di S. Martino*, grand galop op. 65 per pf, Milano, Ricordi, 1859 (lastra n. 31801).

basso, con minimi spostamenti cromatici, vuol richiamare il calpestio di fanti e cavalieri a distanza; e poi il pianoforte deve cercare (questo è un po' il 'divertimento' di questi brani) di imitare i timbri più disparati, dai «colpi secchi di tamburo» alla «tromba sola», il tutto diluito in un lungo crescendo dal «pp misterioso» fino al «ff incalzando», esaurito il quale si entra nel vero e proprio *galop*. Anche la ripartizione interna di questi brani rispetta alcune costanti prevedibili: introduzione, sezione centrale con emersione di alcuni motivi riconoscibili ripetuti e via via ispessiti, chiusa trionfale: qui affidata, dopo tanto tramestio, a una «Marcia reale sarda» (“Più stretto e fragoroso”) con grandi ottave doppie, registri divaricati all'estremo (chissà come doveva tintinnare il pianoforte con quegli acuti da carillon!); a dar già l'idea del normalizzarsi della situazione, dell'imborghesimento subentrato alla stagione delle diffidenze rivoluzionarie pronte a coinvolgere anche le teste coronate. Qua e là la tentazione descrittiva prende fin troppo la mano: ed ecco allora indicazioni tipo «difendetevi ostinatamente» su un arpeggio che nelle intenzioni di Ricordi corrisponde al richiamo della tromba; o, più avanti, su un segnale analogo trasposto al registro medio-grave, la precisazione «attacco alla baionetta»: piccoli espedienti per ravvivare un po' dall'esterno brani che senza l'aura di gloria delle gesta risorgimentali non avrebbero avuto possibilità alcuna di sopravvivenza, data la fibra più che modesta della scrittura.

Anche l'immane Luigi Truzzi è tempestivo nell'approfitte dell'onda di interesse e rispetto che circonda le due cruciali battaglie; prima ancora di Giulio, anch'egli ha pubblicato (proprio presso la ditta Ricordi) un lungo *pot pourri* intitolato *Solferino: battaglia e bivacco op. 324*³⁸: introduzione sotto forma di «Inno e preghiera», con imitazione di una scrittura accordale d'organo, periodare simmetrico, pause a cadenze regolari; di lì a poco ecco la Battaglia, con le solite didascalie a descrivere passo passo lo svolgersi degli eventi: «le armate si dispongono al combattimento» fra richiami di trombe, e il pianoforte snocciola nitidi arpeggi, contenuti entro il raggio di un'ottava, trascrizione nuda e cruda dei segnali di battaglia e tanto scontata da indurre a omettere una troppo ovvia didascalia. Quando però «attacca il combattimento» il pianoforte si lancia in una pura fantasia, dove l'unico segno di fervore bellico è dato dal tremolo prolungato al basso e da

³⁸ L. TRUZZI, *Solferino: battaglia e bivacco per pianoforte op.324*, Milano, Ricordi, 1859 (lastra n. 31444).

alcune sezioni in cui la scrittura a mani alterne è segno di una certa concitazione; per il resto scalette, incursioni al sovracuto, accordi arpeggiati non dicono niente di speciale rispetto alle abitudini del salotto romantico, segnatamente della parafrasi. Truzzi ha l'idea tuttavia di segnalare in qualche modo la fase conclusiva dello scontro, con l'ultima disperata resistenza che porterà alla vittoria e i gemiti dei moribondi che si sovrappongono (ricordiamo che la Croce Rossa nacque proprio dopo le battaglie di San Martino e Solferino, tanto fu lo strazio dei feriti): ne deriva l'opposizione simultanea dei due registri, basso e medio-acuto, e delle due intensità « ff martellato » e « p con lamento ». Si spegne l'eco della battaglia, e riecco la preghiera dell'inizio, questa volta sotto la dicitura « Ringraziamento per l'ottenuta vittoria »; una tarantella copre la sezione seguente, « Esultanza e bivacco », e per concludere si inserisce l'immane Marcia.

Una *Battaglia di Solferino* viene pubblicata a Milano presso Canti anche da Angelo Panzini³⁹; il sottotitolo è « fantasia caratteristica », le modalità più o meno le stesse delle altre Battaglie, la scrittura però di qualche interesse in più, soprattutto per lo schietto potere evocativo, che va oltre il velleitarismo di Ricordi e Truzzi (e pure quest'ultimo aveva lunga esperienza di fantasie e arrangiamenti su temi d'opere, soprattutto verdiane!⁴⁰). L'esordio innanzitutto: in cui la mania della precisazione didascalica tocca il suo apice (« Il bivacco. Il Campo degli Alleati è pieno di moto, di suoni e di gioiosi canti. La vigilia di una battaglia è pei valorosi la certezza di una novella Vittoria »), ma la musica raccoglie il tono notturno e ombroso del coro di sicari nel *Macbeth* e il suggerimento (fortuito o voluto che sia) non resta inefficace. Segue una sezione dedicata a evocare la baraonda e l'ottimismo dell'accam-

³⁹ A. PANZINI, *La battaglia di Solferino*. Fantasia caratteristica per pf, Milano, Canti, 1859/60 ca. (lastra n. 4474).

⁴⁰ Ricordi raccolse in volumi questi brani brevi e ben smerciabili: si veda per esempio *La gioia delle madri; raccolta di piccoli divertimenti per pianoforte a 4 mani sopra motivi delle opere moderne rappresentate con brillante successo*; oppure *L'emulazione: raccolta di brevi divertimenti per pianoforte a quattro mani*, dove il catalogo verdiano continua a spadroneggiare ed è citato anzi quasi integralmente fino ad *Aroldo*; o ancora *L'età dell'oro*, sostanzialmente una continuazione del precedente aggiornata con *Un ballo in maschera* e *La forza del destino*; quest'ultima beneficiò persino di una trascrizione per pianoforte a sei mani, pubblicata sempre da Ricordi come op. 374. D'altra parte Truzzi era l'autore della riduzione pianistica completa della *Forza del destino* e anche della trascrizione (ugualmente completa) per pianoforte a quattro mani, edite (naturalmente da Ricordi) già nel 1862.

pamento, con un tono a dir poco spavaldo un po' fuor di luogo (campeggia l'avverbio «allegramente»). Per fortuna con la notte gli eroi dell'indomani vanno a dormire, e mentre «Ogni rumore va poco a poco cessando al sopraggiungere della notte» di tutto quel chiasso resta solo un lungo pedale grave sulla nota re, su cui si dondolano sonnacchiosi alcuni brandelli dei canti sentiti poco prima. Poi c'è persino il sogno dell'eroe, naturalmente «la cara e diletta sua Patria»; da lì si scivola nella Ronda (ancora bassi ostinati, con le acciaccature usate nel registro grave che intorbidano volutamente la scrittura), troncata da un colpo di cannone sotto forma di dissonanza inattesa al basso: è l'annuncio della battaglia, che dilaga infatti in girandole di arpeggi e sporca la sonorità con lunghi trilli al basso, evidente filiazione della scrittura beethoveniana. Beethoveniana, seppur storpiata e 'normalizzata', è anche l'idea dominante che accompagna la battaglia (spartito p. 14), per non dir della tempesta che a un certo punto copre il fragore delle armi. Sorvoliamo sulle didascalie veramente meticolose, in cui si ripercorrono tutte le fasi dell'attacco, le mischie e i ripiegamenti, e portiamoci subito alla sezione conclusiva, con l'inno austriaco (corrisponde all'attuale inno tedesco) ben nitido alla mano destra e un accompagnamento tutto sospirato e fiaccato alla sinistra: «L'Inno Austriaco si è tramutato in lugubre lamento. Il Dio della misericordia e della giustizia non può proteggere la casa d'Asburgo». Non resta che celebrare la vittoria delle truppe italiane, sicché il brano conclude col prevedibile trionfo («Inno di ringraziamento al Dio degli oppressi») e un tema che potrebbe star benissimo come cabaletta di un melodramma, anche verdiano: «Tornerai, ma forse spenta» nel *Corsaro* ha curiose somiglianze con questo innocuo temino, per nulla eroico: testimonianza, se mai ve ne fosse bisogno, di quanto la vita operistica condizionasse anche inconsciamente l'intera produzione musicale italiana. La componente melodrammatica di questi brani è innegabile, tanto che nel 1860 fu lì per trasformare il soggetto della *Battaglia di Solferino* in un vero melodramma (su testo di Carlo Zanobi Caffarecci)⁴¹; ma non fu meno determinante la fortuna incontrata dalla *Battaglia di Wellington* di Beethoven, che a suo tempo aveva fatto breccia nel pubblico in modo persino superiore ai suoi meriti (al suo primo apparire era piaciuta più della *Settima Sinfonia*, presentata insieme nello stesso concerto-accademia del 29 ottobre 1814); il brano circolò in tutta Europa, trascritto per pianoforte, e soprattutto Panzini lo

⁴¹ Cfr. Firenze, Biblioteca Marucelliana; Venezia, Fondazione Cini.

tiene evidentemente presente non solo nei generici epigonismi di scrittura, ma nella scansione interna e nel passo finale in cui si diverte, proprio come Beethoven, a citare gli inni nazionali.

Abbiamo così tracciato un quadro, pur sommario, del repertorio salottiero dell'Ottocento, dove generi di prima mano (romanza, pezzi brillanti per pianoforte o per piccoli gruppi strumentali) si affiancano alle riduzioni e agli arrangiamenti desunti da melodrammi e inni. In molti casi questo repertorio non si solleva sopra un'onesta mediocrit , ma non per questo sar  lecito sottovalutarne la portata. Nella dimensione salottiera dell'intrattenimento e dello svago, infatti, ci  che conta non   tanto cogliere l'essenza di un fatto storico, ma discorrerne insieme, farne un terreno di intesa comune. Cos  questi pezzi dall'apparenza innocua sviluppano in realt  quel potere consociativo e affratellante tanto connaturato alla musica, quel potere di cui gli Austriaci erano ben consapevoli, tanto da frenarlo a suon di censure. Come aveva capito benissimo il Giusti di *Sant'Ambrogio*, le blandizie di romanze, polke e coretti potevano rivelarsi pi  insidiose ed efficaci dei fogli di propaganda.

INDICE

Programma	pag.	5
<i>Dino Puncuh</i> , La fondazione della Società Ligure di Storia Patria	»	7
<i>Bianca Montale</i> , Genova 1857. Cronaca di un anno cruciale	»	31
<i>Giovanni Assereto</i> , Storiografia e identità ligure tra Settecento e primo Ottocento	»	57
<i>Ilaria Porciani</i> , Associarsi per scrivere la storia: uno sguardo di insieme sul contesto europeo	»	89
<i>Umberto Levra</i> , Gli storici “sabaudisti” nel Piemonte dell’Ottocento: personaggi, istituzioni, carriere, reti di relazioni	»	113
<i>Gian Savino Pene Vidari</i> , La nascita della Società Ligure di Storia Patria e la torinese Regia Deputazione di Storia Patria	»	127
<i>Silvano Montaldo</i> , Genova nel 1857 vista da Torino	»	169
<i>Ester De Fort</i> , Immigrazione politica e clima culturale a metà Ottocento nel Regno di Sardegna	»	193
<i>Marco Doria</i> , Economia e investimenti finanziari a Genova nell’età cavouriana	»	225
<i>Maria Stella Rollandi</i> , Il porto di Genova e il problema del trasferimento della base navale	»	253

<i>Quinto Marini</i> , Un'occasione mancata. La narrativa risorgimentale ligure tra racconto storico, autobiografia e romanzo (Mazzini, Canale, Ruffini, Barrili, Abba)	pag.	285
<i>Matteo Palumbo</i> , Dalla patria perduta alla patria trovata: le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» e «Le confessioni di un Italiano»	»	317
<i>Laura Nay</i> , "Dall'Alpe a Spartivento": memorie di "vite tempestose"	»	333
<i>Gian Paolo Marchi</i> , Amore e patria in Aleardo Aleardi	»	353
<i>Valter Boggione</i> , Modelli dell'innografia ottocentesca: Manzoni e Tommaseo	»	369
<i>Giovanna Sparacello</i> , Le fonti francesi dei libretti verdiani: a proposito di <i>Stiffelio</i> e <i>Aroldo</i>	»	397
<i>Elisabetta Fava</i> , Salotto e patriottismo	»	409
<i>Antonio Rostagno</i> , La musica per orchestra nella storia dell'Italia ottocentesca	»	423
<i>Philip Gossett</i> , Cantando le Cinque Giornate	»	453



Associazione all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncub*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo