BRERA, Matteo. 'Le ali "dorate" della libertà. Il coro di ebrei in *Nabucco* e la ricerca della "Patria […] bella e perduta"'. *Ebrei migranti: le voci della diaspora*, a cura di Raniero Speelman, Monica Jansen e Silvia Gaiga. ITALIANISTICA ULTRAIECTINA 7. Utrecht: Igitur Publishing, 2012. ISBN 978-90-6701-032-0.

RIASSUNTO

Il coro di ebrei in *Nabucco* di Giuseppe Verdi è stato spesso usato (anche a sproposito) quale simbolo di patriottismo e, in Italia, il movimento politico noto con il nome di Lega Nord lo ha addirittura adottato come proprio 'inno nazionale'. Quello per *Nabucco* è soltanto uno dei libretti verdiani definiti da molti come 'patriottici' e il compositore, come è noto, divenne un'icona del Risorgimento italiano del 1871, ma anche della 'riunificazione' italiana alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Questo intervento analizzerà il coro di ebrei di *Nabucco* come archetipo dell'immagine di diaspora, poi riproposta e modificata da Verdi in numerose altre sue opere, quali *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *Macbeth*, *Alzira* e *I vespri siciliani*. Si metterà in evidenza come differenti rappresentazioni diasporiche siano presenti nel *corpus* verdiano e, attraverso lo studio comparato dei testi poetici, sarà dimostrato come la poesia dei libretti – e delle opere verdiane in generale – sia riuscita (e riesca) a esprimere il sentire comune di un 'popolo' in cerca di un 'destino migliore'.

PAROLE CHIAVE

Giuseppe Verdi, libretti, *Nabucco*, diaspora, patriottismo

© Gli autori

Gli atti del convegno *Ebrei migranti: le voci della diaspora* (Istanbul, 23-27 giugno 2010) sono il volume 7 della collana ITALIANISTICA ULTRAIECTINA. STUDIES IN ITALIAN LANGUAGE AND CULTURE, pubblicata da Igitur Publishing. ISSN 1874-9577 (http://www.italianisticaultraiectina.org).

LE "ALI DORATE" DELLA LIBERTÀ
IL CORO DI EBREI IN *NABUCCO* E LA RICERCA DELLA "PATRIA [...] BELLA E PERDUTA"

Matteo Brera
University of Edinburgh

Il concetto di diaspora, strettamente legato a quello di emigrazione, più o meno forzata, si intreccia spesso, nella cultura italiana, con tematiche nazionalistico-patriottiche. In particolare la librettistica è un genere piuttosto fertile, se analizzato in questa direzione. Alcuni libretti 'patriottici' scritti per Giuseppe Verdi[1] saranno qui analizzati da una prospettiva 'diasporica', che dimostrerà anzitutto come il senso di patria "bella e perduta" sia inscindibile dalle figure di emarginati che li popolano. Questo saggio metterà poi in luce come, a partire dalla rappresentazione di una diaspora ebraica archetipica (il coro di ebrei in *Nabucco*), in molte opere verdiane siano disseminate precise tessere stilistiche 'diasporiche', spesso sottese a quello che da più parti è stato individuato come il sentimento patriottico del compositore.

Mi concentrerò su alcuni casi esemplari di diaspora nei libretti verdiani scritti sino al 1855 circa: l'archetipico *Nabucco* (1842), quindi *I lombardi alla prima crociata* (1843), *Ernani* (1844), *Alzira* (1845), *Macbeth* (1847)[2] e *Il trovatore* (1853). Attraverso lo studio di questi testi dimostrerò l'utilizzo sistematico di alcune cifre stilistiche da parte di Verdi e dei suoi librettisti nella descrizione della diaspora. Analizzerò, infine, alcune risemantizzazioni delle diaspore verdiane dal Risorgimento ai giorni nostri.

LA DIASPORA EBRAICA 'ARCHETIPICA' IN *NABUCCO*

Inizierò con l'esaminare e definire i tratti caratterizzanti di un possibile archetipo diasporico, che coincide con il coro di ebrei di *Nabucco*. In 'Va, pensiero' la diaspora ebraica si configura tipicamente come 'esplicita': rappresenta cioè la condizione infelice di un popolo fisicamente lontano dalla propria terra, a cui desidera fare ritorno, riconquistata la perduta libertà. In questo tipo di diaspore librettistiche la memoria della 'patria perduta' ha un peso retorico fondamentale.
Analizziamo ora i versi di Temistocle Solera (atto III, scena 4):

> Va, pensiero, sull'ali dorate;
> Va, ti posa sui clivi, sui colli,
> Ove olezzano tepide e molli
> L'aure dolci del suolo natal!
>
> Del Giordano le rive saluta,

Di Sionne le torri atterrate...
Oh mia patria sì bella e perduta!
Oh membranza sì cara e fatal!

Arpa d'or dei fatidici vati,
Perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
Ci favella del tempo che fu!

O simile di Sòlima ai fati
Traggi un suono di crudo lamento,
O t'ispiri il Signore un concento
Che ne infonda al patire virtù.[3]

Nelle quattro quartine di decasillabi[4] sono riassunti i tratti stilistici caratterizzanti la descrizione della diaspora ebraica nei libretti d'opera verdiani. L'*incipit* suggerisce un primo elemento degno di nota: il pensiero è la memoria della propria patria, del luogo d'origine, il "suolo natal" di cui l'esule ricorda con nostalgia (il ricordo nostalgico è tratto tipicamente diasporico) i "clivi" e i "colli", le rive del Giordano, le torri di "Sionne". La memoria lavora sullo spazio e sul luogo geografico di origine e lo rielabora – spesso, nella librettistica, sotto forma di sogno o visione – e lo proietta in avanti, nella dimensione del possibile e del vaticinio. Le prime due quartine sono tutte plasmate su sensazioni visive e olfattive (le "aure dolci del suolo natal", che "olezzano tepide e molli"), le quali conducono all'ossimoro finale "cara e fatal", riferito alla memoria. Si tratta però, a ben vedere, anche di una perfetta immagine della condizione dell'esule che se, da un lato, trae conforto dal ricordo dei luoghi d'origine, dall'altro prova dolore per il distacco fisico da essi.

Le due quartine di chiusura ruotano ancora attorno al procedimento memoriale in quanto elemento consolatorio: il suono dell'arpa dorata dei profeti, ora interrotto dalla perdita della libertà,[5] dà luogo a due opposte situazioni uditive. La prima, un suono grave di lamento, che partecipi del dolore dell'esule; la seconda è invece un "concento" capace di mutare il "patire" in "virtù". La dimensione di questa diaspora è quella di un delicato cammeo meta-musicale, ben sintetizzato dalla parola "concento", che sottolinea l'idea di armonia e di suono concorde di voci e di strumenti che si uniscono in una unica voce di riscossa: afflitta e oppressa, questa comunità dispersa ritrova la sua voce nella pluralità delle sensazioni radunate dal ricordo (un "concento" di emozioni). In filigrana a questi versi di Solera si intravvede la teoria laurenziana, secondo cui:

> La terza bellezza della voce consiste quando di più voce concordi resulta un concento che si chiama 'armonia'.[6]

Sono quelle voci che, unite, desiderano il ricongiungimento con la terra d'origine perduta ma riconquistabile attraverso il "patire", virtù essenziale per superare le prove imposte dall'esilio e dalla cattività.[7]

La voce musicale ha un grandissimo peso pure nel libretto di *Ernani* di Francesco Maria Piave. In particolare si riscontra un secondo tipo di diaspora nel celebre coro di congiurati "Si ridesti il leon di Castiglia" (atto III, scena 4):

> Si ridesti il Leon di Castiglia
> E d'Iberia ogni monte, ogni lito
> Eco formi al tremendo ruggito,
> Come un dì contro i Mori oppressor.
>
> Siamo tutti una sola famiglia,
> Pugnerem colle braccia, co' petti;
> Schiavi inulti più a lungo e negletti
> Non sarem finché vita abbia il cor.
>
> Morte colga o n'arrida vittoria,
> Pugnerem, ed il sangue de' spenti
> Nuovo ardir ai figliuoli viventi,
> Forze nuove al pugnare darà.
>
> Sorga alfine radiante di gloria,
> Sorga un giorno a brillare su noi...
> Sarà Iberia feconda d'eroi,
> Dal servaggio redenta sarà.[8]

Senza addentrarmi in trattazioni musicologiche già peraltro affrontate da altri,[9] credo sia opportuno sottolineare come in questo coro il risveglio del 'leone' castigliano sia suggerito dal sommesso andamento musicale che accompagna le prime due quartine, quasi sussurrate dai cantanti. L'inno è una di quelle arie che Rossini avrebbe definito "per coro all'unisono" e che, per Gioacchino Lanza Tomasi, "scade appena d'interesse nel ripiegamento prima della ripresa e nella chiusa affrettata" e riprende vigore "nel ribattuto a piena orchestra con cui irrompe la ripresa raddoppiata nella melodia da trombe e tromboni".[10]

È in corrispondenza del verbo "colga" che il ritmo si fa più insistito e si registra un notevole incremento nella tonalità. Una nuova e roboante impennata dell'orchestra si registra poi, anche secondo Budden, all'attacco dell'endecasillabo sdrucciolo "Sorga alfine radiante di gloria".[11] La voce della musica verdiana dà dunque piena espressione delle voci, del grido degli esclusi (ma, in questo caso, cospiratori). La condizione di questo gruppo di 'esuli' è differente da quella degli ebrei in *Nabucco*: la diaspora dei castigliani – che chiamerei 'intrinseca' – testimonia infatti la perdita di libertà e lo stato di quasi prigionia di un popolo che ancora vive sotto il proprio "tetto natale".[12] I congiurati di *Ernani* sono stati estromessi dal proprio paese dall'oppressore, per quanto riguarda la vita sociale e i diritti civili. Anche la memoria ha qui una valenza diversa rispetto al coro di ebrei in *Nabucco* ed è

usata per evocare una 'reconquista' ("come un dì contro i Mori oppressor") già portata a compimento in passato e ora da usare come totem per il risorgimento in corso. Come in tutte le condizioni diasporiche anche i congiurati di *Ernani* si riconoscono in uno spirito comunitario e in una fratellanza esaltate sia dal lessico che dalla metrica. Il permanere di un'identità collettiva è sottolineato lungo tutta la lirica e funge da premessa all'intero coro nelle due quartine di apertura in cui la condizione di schiavitù (rafforzata dalla coppia di aggettivi "inulti" e "negletti" – quest'ultimo collocato in fine di verso grazie a un iperbato) è opposta e, in qualche modo sanata, dal fatto di essere "tutti una sola famiglia". Va inoltre opportunamente sottolineata la valenza delle parole rima "Castiglia: Famiglia", utili a rinforzare l'idea di comunanza in armi e nella condizione di oppressi, già peraltro anticipata nel corso dell atto I (scena 2), in cui il coro di ribelli così si rivolgeva a Ernani: "Comune abbiam sorte, - In vita ed in morte / Son tuoi braccio e cor".[13]

LA 'PATRIA OPPRESSA' E LA FIGURA DELL'APOLIDE

Una condizione affine, di fratellanza nel dolore, si ritrova nel terzo coro che andiamo ad analizzare: "Patria oppressa!" (atto IV, scena 1), da *Macbeth* di Francesco Maria Piave:

> Patria oppressa! Il dolce nome
> No, di madre aver non puoi,
> Or che tutta a' figli tuoi
> Sei conversa in un avel!
>
> D'orfanelli e di piangenti
> Chi lo sposo e chi la prole,
> Al venir del nuovo sole
> S'alza un grido e fere il ciel.
>
> A quel grido il ciel risponde
> Quasi voglia impietosito
> Propagar per l'infinito,
> Patria oppressa, il tuo dolor.
>
> Suona a morto ognor la squilla,
> Ma nessuno audace è tanto
> Che pur doni un vano pianto
> A chi soffre ed a chi muor.[14]

Ciò che immediatamente colpisce il lettore – e ascoltatore – di questa preghiera alla patria è certo il ritmo sincopato prodotto dalla successione serrata di ottonari trocaici,[15] che suggerisce il lamentoso singhiozzare degli esuli. La condizione degli esclusi è qui ben identificata attraverso il trittico di chiusura:

Ma nessuno audace è tanto
Che pur doni un vano pianto
A chi soffre ed a chi muor.

Il pianto, ricreato dal procedere stentato della supplica, contraddistingue la prostrazione dell'esiliato e la rima tronca tra "muor" (riferito agli uomini) e "dolor" (della "patria oppressa") la racchiude e sintetizza efficacemente. Tutta la preghiera degli esuli è giocata sulla personificazione del luogo natio come una donna che non può portare il nome di madre poiché privata dei figli, dispersi su suolo straniero e, per di più, in un "luogo deserto". Piave tratteggia efficacemente la figura dell'apolide: l'esule e senza patria è spazialmente collocato 'in nessun dove' a simboleggiare lo straniamento e la deprivazione dei diritti civili. Mi pare questo un aspetto interessante: la patria, luogo sognato e anelato, non è se non ha i suoi figli e i suoi figli vivono uno stato di quasi annichilimento e perfino annientamento dello spirito vitale, se estromessi dai confini nazionali.

Nei libretti verdiani si trovano altre situazioni simili, nelle quali gli esuli e gli apolidi sono posti spazialmente in un luogo inospitale. In questo senso una particolare rappresentazione diasporica, del tutto differente da quelle appena osservate e, in fondo, un *unicum* nel panorama verdiano,[16] è quella che il librettista Salvatore Cammarano dà nel *Trovatore* (1853). La parte seconda dell'opera si apre sul fuoco attorno cui Azucena e Manrico si stanno scaldando. Intorno a loro il paesaggio è descritto come un "diruto abituro sulle falde di un monte della Biscaglia",[17] che incornicia idealmente il disagio e l'isolamento di "una banda di zingari", nell'immaginario collettivo tipicamente considerati apolidi e senza patria. La condizione diasporica dei gitani è però certo non infelice: il coro "Vedi! Le fosche notturne spoglie" è un esorcismo che scaccia la notte e riporta in vita gli usi giornalieri. L'immagine che Cammarano dà di questi esiliati 'per scelta' (atto II, scena 1) è positiva e rappresenta una comunità operosa ("All'opra! All'opra! Dàgli, martella") e spensierata ("Chi del gitano i giorni abbella? / La zingarella!"). Ma neppure in questo caso chi vive la condizione di esiliato può essere felice del tutto. A turbare l'atmosfera giocosa, sottolineata dal ritmo binario e dalle percussioni (e, in particolare, dal suono brillante dei triangoli, che riproducono lo scintillante battere del martello sulle incudini),[18] interviene la lugubre e lamentosa aria di Azucena ("Stride la vampa – La folla indomita"). Un'aura nefasta pervade ora la scena, che descrive con incredibile nitidezza il supplizio della strega e la vendetta (mancata) della zingara.

Un'ulteriore diaspora 'intrinseca' è infine riscontrabile in *Alzira* di Salvatore Cammarano. Ataliba così descrive ad Alzira il popolo peruviano (atto I, scena 5):

Or pensa a questi oppressi, e di regnanti e numi
Popoli orbati, cui soltanto avanza un'ultima speranza.[19]

Ecco un'altra caratteristica dell'alienazione prodotta dalla condizione di esuli e

oppressi: i popoli sono "orbati" di "regnanti e numi". L'impiego del participio passato 'orbato'[20] è molto rilevante da un punto di vista semantico. Secondo *GDLI*[21] il verbo 'orbare' significa "colpito negli affetti domestici [...] in particolare orfano, vedovo, senza figli", ma anche "lasciato solo" e, per similitudine, "provato dalla sventura, infelice".[22]

Attraverso la scelta di questo participio, Cammarano racchiude in una parola i tratti fondamentali delle diaspore 'esplicite' e 'intrinseche' che in questo intervento ho considerato in quanto proiezioni letterarie all'interno del *corpus* verdiano.

MEMORIA E IDENTITÀ NELLE DIASPORE VERDIANE

Già da questa analisi preliminare è possibile ricavare alcuni tratti comuni alle diaspore verdiane, che rispecchiano, almeno stando a studi quali quelli di Agnew e Braziel & Mannur tra gli altri,[23] i caratteri di diaspore ben più reali. In questi esempi abbiamo osservato la forte presenza di "memories of the homeland"[24] che richiama vividamente elementi sensorialmente connotati della patria perduta. A questo si lega la presenza lungo tutto il *corpus* librettistico del desiderio di un ritorno alla propria terra, anche solo attraverso il ricordo. Resta quindi immutata la presenza di una fortissima identità collettiva (ben esplicata dal caso di *Ernani*). Non manca infine quello che James Clifford definisce come "ongoing support to the homeland",[25] spesso mostrato attraverso il ricorso alle armi e al valore dei singoli, enfaticamente considerati salvatori della patria. La presenza di tutte queste caratteristiche nelle diaspore evocate dai libretti successivi al coro di ebrei in *Nabucco* permette di dimostrare l'archetipicità di questo testo, le cui tessere retoriche e stilistiche sono frequentemente riutilizzate soprattutto da Solera e Piave, i librettisti più vicini al 'primo' Verdi.

A titolo di esempio si sottolinea l'insistenza di Solera su stilemi propri di 'Va, pensiero', recuperati per il coro 'O Signore dal tetto natio' de *I lombardi alla prima crociata* (atto IV, scena 3):

> O fresch'aure volanti sui vaghi
> Ruscelletti dei prati lombardi!
> Fonti eterne! Purissimi laghi!
> O vigneti indorati dal sol![26]

Le parentele con il tessuto retorico e linguistico del coro di ebrei di *Nabucco* sono chiare, ad esempio il riferimento al paesaggio della patria perduta: "fresch'aure volanti", "ruscelletti", "prati", "fonti eterne", "purissimi laghi". Inoltre la dimensione memoriale, quasi onirica, comune a molti *loci* diasporici presenti nei libretti verdiani è ribadita dalla quartina di chiusura:

> Dono infausto, crudele è la mente
> Che vi pinge sì veri agli sguardi,

Ed al labbro più dura e cocente
Fa la sabbia di un arido suol!...

Come in 'Patria oppressa!' il librettista enfatizza i tratti inospitali del luogo deserto che in questo caso opprime i crociati con un sabbione "duro e cocente", in aperto contrasto con le fresche fonti e i laghi della verdeggiante pianura padana.

La presenza delle diaspore descritte in questo contributo genera, specie nel contesto operistico, un romanticissimo bisogno di eroi e, negli anni in cui le opere di Verdi andavano in scena, l'Italia era impegnata a trovare per davvero i suoi paladini. Sebbene mai in armi, il Maestro di Busseto certo fu uno di quelli. E ciò soprattutto grazie all'opera dei suoi librettisti e alla loro abilità nell'intercettare gli umori del pubblico, che rivedeva la propria condizione negli ebrei di *Nabucco*, nei castigliani di *Ernani*, nei siciliani dei *Vespri*[27] e nei profughi scozzesi di *Macbeth*.

DIASPORA E IDENTITÀ: DAL RISORGIMENTO ALLA LEGA NORD

Le raffigurazioni della diaspora e dell'esilio nei libretti verdiani si possono dunque considerare come allegorie delle pulsioni libertarie del Risorgimento. Ma la diaspora ebraica archetipica rappresentata in *Nabucco* ha pure ispirato altre rievocazioni meta-diasporiche patriottiche e nazionalistiche.

Dimostrerò il valore allegorico della diaspora ebraica archetipica verdiana attraverso due esempi. Il primo ci porta al 1949. Al Teatro San Carlo di Napoli va in scena *Nabucco*, diretto da Vittorio Gui e una giovanissima Maria Callas si appresta a debuttare nel suo primo ruolo completo.[28] La folla, possiamo immaginarlo, freme per assistervi nel segno della riacquistata libertà. Un crescente mormorio accompagna l'esecuzione del 'Va, pensiero' e grida di gioia a stento contenibili si ascoltano qua e là, man mano che il maestro concertatore conduce l'orchestra verso la fine del coro. La chiusa è accompagnata da veri e propri boati da parte del pubblico che, oltre all'immancabile (e poi accordata) richiesta di 'bis', grida 'Viva l'Italia!' tra applausi scroscianti. La Costituzione repubblicana era entrata in vigore all'inizio del 1948. Quelli che si lasciavano alle spalle erano gli anni bui del fascismo e della guerra e in quel 1949 il popolo italiano, a lungo oppresso all'interno dei suoi stessi confini, aveva potuto riassaporare la perduta libertà. La condizione degli ebrei di *Nabucco*, dunque, diventava quasi un'immagine emblematica di quella che per molti spettatori di quel 20 dicembre era stata la condizione naturale durante la dittatura e il conflitto. Gli italiani avevano sperimentato gli effetti di una vera e propria diaspora 'intrinseca'. Schiacciati per anni da un regime violento e repressivo, nelle orecchie di quegli spettatori le grida di giubilo a seguito del coro di ebrei dovettero suonare come un'esorcizzazione del passato e un vessillo da sventolare, insieme al tricolore, verso un futuro libero dalla schiavitù fascista.

Un secondo esempio meta-diasporico ci porta invece al presente. Negli ultimi anni il coro di ebrei di *Nabucco* ha occupato, in Italia, il centro di molti dibattiti politici, sino ad essere proposto, a più riprese, quale inno della propria 'nazione' dal

movimento apertamente secessionista conosciuto come Lega Nord. 'Va, pensiero', dunque, postulato come archetipo delle diaspore librettistiche verdiane e addirittura amuleto dell'unificazione italiana, è da anni suggerito con forza dai leghisti quale ideale "Inno federale padano". La motivazione di tale scelta si legge in uno dei siti web ufficiali del movimento giovanile della Lega Nord, il 'Movimento Giovani Padani':

> Il coro del *Va'* (sic) *pensiero*, scritto da Giuseppe Verdi nel 1842, fa parte dell'opera *Nabucco* ed è da interpretarsi come una metafora della condizione dei lombardi soggetti al dominio austriaco prima dell'unita (sic) d'italia (sic); e dal 1996 è diventato INNO NAZIONALE della PADANIA, poiché soggetta al dominio di roma (sic) ladrona (sic).[29]

Nell'anno in cui l'Italia festeggia il centocinquantesimo anno della ritrovata Unità, approssimativamente menzionata nel 'manifesto' leghista, si osserva dunque una curiosa e paradigmatica risemantizzazione – in salsa secessionista – della rappresentazione della diaspora ebraica come simbolo di libertà dall'oppressore.

Alla luce delle infinite polemiche generate dalla continua asserzione della libertà della 'Padania' dalle catene di Roma e del potere centrale dello stato italiano, è interessante osservare come la fantomatica 'diaspora padana' si configuri quale contro-allegoria della diaspora raffigurata da Verdi e dai suoi librettisti. Certo quella 'padana' è una risemantizzazione forzata e raffazzonata del coro verdiano,[30] ma sottolinea l'apertura in termini semiotici e la conseguente interpretabilità del libretto d'opera, specie per quanto riguarda i contenuti nazional-patriottici.[31]

Data la possibilità di 'leggere' in modo diverso lo stesso 'testo' dobbiamo ora concludere questa rassegna di diaspore operistiche chiedendoci quale fosse il messaggio che il compositore intese veicolare attraverso esse.

Verdi ebbe molto a cuore il processo di liberazione dell'Italia dal giogo straniero. E proprio passando per quella Roma, allora non 'ladrona', ma occupata dai francesi, così scrisse a Marie Escudier, nel novembre 1849:

> Le cose del nostro paese sono desolanti! L'Italia non è più che una *larga e bella prigione*! Se vedeste questo cielo sì puro, questo clima sì dolce, questo mare, questi monti, questa città sì bella! Un paradiso per la vista: *un inferno* per il cuore![32]

Questa affermazione è una fotografia di ciò che l'Italia dovette sembrare a Verdi pochi anni prima dell'Unità, quando la penisola era frustrata da uno stato di incertezza politica e sociale. Verdi si sentiva come alcuni degli esclusi delle sue opere: in prigione a casa propria. In questo contesto 'infernale' avrebbe maturato la convinzione che anche la sua opera di musicista potesse servire a scaldare i cuori italiani e a renderli consapevoli della necessità di una reazione alla condizione di oppressi. Un anno prima, da Parigi, Verdi scriveva a Francesco Maria Piave:

> In mezzo a questi trambusti mondiali non ho testa nè volontà di occuparmi delle cose mie (mi pare fin ridicolo occuparmi di... musica), pure sono obbligato a pensarvi e pensarvi

> seriamente. Dimmi dumque (*sic*) s'io ti proponessi di farmi un libretto lo faresti tu? Il soggetto dovrebbe essere *italiano e libero*.[33]

Verdi propose a Piave un *Ferruccio*, poi mai realizzato. Cammarano gli diede intanto la *Battaglia di Legnano* (1849), una delle sue opere più patriottiche – o patriotticamente interpretate – di sempre. L'armistizio di Salasco, però, avrebbe di lì a poco chiuso, di fatto negativamente per l'Italia, la prima Guerra di Indipendenza. Niente Italia unita, per ora. E niente libertà. Verdi avrebbe dunque mostrato crescenti segni di disillusione e insofferenza verso 'lo straniero':

> Noi non avremo mai nulla a sperare dallo straniero di qualumque (*sic*) nazione sia! Che ne dite voi? Forse mi inganno ancora? Lo vorrei...[34]

Nella stessa lettera Verdi confidava a Clarina Maffei:

> Invece di cantare un *Inno di gloria,* parrebbemi più conveniente oggi innalzare un *lamento* sulle eterne sventure del nostro paese.[35]

Era il 1859 e la delusione del compositore per le avverse sorti della penisola era ormai palpabile. Nel frattempo la poetica di Verdi aveva cambiato decisamente direzione, tanto che è convinzione diffusa presso i critici che con *Luisa Miller* (1849) i tratti 'patriottici' di Verdi si affievoliscano sino a sparire. In realtà si registrano presenze diasporico-patriottiche nei più tardi *Vespri Siciliani* (1855), in *Aroldo* (1857), *La forza del destino* (1862) e *Aida* (1871).[36] Inoltre, negli anni Sessanta, mentre insieme a Piave lavorava a *La forza del destino* Verdi così scriveva ad Antonio Capecelatro, che gli chiedeva la musica per un inno nazionale:

> Vorreste voi ch'io musicassi un inno, quando resta ancora all'eroe in camicia rossa un'ultima tappa da fare? Ohibò! L'inno nazionale devesi intonare sulla veneta laguna, a Napoli e sulle Alpi ad un tempo solo. Ho rifiutato e rifiuterò fin a quel momento di scriverne e se pure iddio ci aiuti a spezzare le nostre catene ed io viva tanto da vedere quel giorno, sarà il primo e l'ultimo inno di G. Verdi.[37]

Quell'inno, libero e italiano, Verdi non lo scrisse mai.[38] Ma le diaspore che aveva musicato, molto probabilmente spinto da sentimenti patriottici, non avrebbero più abbandonato il suo pubblico: armonicamente trasparenti, lineari e cantabili quei cori e quelle arie – eccoli, i 'lamenti' a cui accenna alla contessa Maffei – hanno anticipato di qualche anno Goffredo Mameli nel riunire sotto il segno della musica i dispersi 'fratelli d'Italia'. Oppressi in una landa divisa tra forze straniere dominatrici, i 'proto-italiani' trovarono in quelle diaspore la rappresentazione del loro stato, del loro desiderio di libertà. Essi non avevano modo, in quegli anni, di esprimere il loro sentimento comune. La musica verdiana assunse un vero e proprio valore 'patriottico' proprio a questo punto: quando cioè fu semantizzata dagli italiani ancora 'da fare' quale espressione del sentire di un popolo. Solo la musica, a volte,

può essere così potente. Lo è stata durante il Risorgimento. Lo è stata – lo abbiamo visto – negli anni seguenti la caduta del fascismo, nel 1949. Lo è ancora oggi, se è vero che la diaspora ebraica di 'Va, pensiero' continua a essere candidata come simbolo 'nazionale' dai fautori della secessione: un caso quasi unico di "diaspora nationalism", che nasce dalla reazione a una ideologizzata condizione diasporica 'intrinseca' (quella dei 'padani' schiavi di Roma).[39]

Ma su questo il Verdi deputato "per sbaglio"[40] avrebbe di che obiettare ai suoi 'colleghi' leghisti. Se nel pensiero della Lega Nord, infatti, la diaspora ebraica assurge a motivazione e simbolo di localismo, la concezione del sentimento comunitario verdiano è opposta:

> Se per idee miserabili di campanile l'Italia dovesse essere divisa in due (che Dio non lo voglia) sarebbe sempre [...] povera, debole, senza libertà, e semibarbara. L'Unità soltanto può renderla grande, potente e rispettata.[41]

Questo diceva Verdi nel 1861. E si trattava, in fondo, dell'auspicio che la diaspora funzionasse da catalizzatore di un nazionalismo 'buono', come teorizzato solo molti anni dopo da Simon Dubnow.[42] Anche Verdi concepì la proto-comunità italiana come dispersa e prigioniera nel proprio paese. Ciò che differenzia l'idea verdiana di diaspora e affrancamento dalle catene dell'oppressore da quella della Lega Nord è però sostanziale. Leggendo Verdi, le sue lettere e i libretti sulla cui elaborazione ebbe non poca influenza, si capisce come il compositore ritenesse che l'identità dell'individuo e della sua comunità si potessero realizzare solo nella libertà all'interno di un contesto unitario. Solo così – rifletteva Verdi – superando le insulse pulsioni autonomistiche che nel 1861 ancora ostruivano il processo di unificazione, l'Italia avrebbe potuto ritagliarsi un ruolo autonomo sulla scena politica internazionale.

NOTE

[1] Tra i contributi critici che trattano più o meno diffusamente della componente patriottica dei libretti d'opera verdiani e italiani in genere si ricordano Monterosso 1948, Kimbell 1981, 3-22, Martin 1989, 3-28; Gosset 1990, 41-64; Arblaster 1992, Della Peruta e.a. 2001.

[2] Il testo che si considererà nel corso di questo intervento non ha subito revisioni nel passaggio tra la prima e la seconda versione del libretto (1865).

[3] Per le citazioni dai libretti verdiani farò riferimento, a testo e nelle note, a Baldacci 1975. Ogni porzione testuale sarà preceduta dall'indicazione del luogo del libretto e seguita, in nota, dal numero di pagina nell'edizione. Il coro di *Nabucco* è a p. 45.

[4] Di cui tre piani e l'ultimo tronco.

[5] E qui la condizione infelice è esplicata dalla collocazione dell'arpa, che pende, muta, dall'albero del pianto. Il salice è altresì rappresentato secondo lo stesso canone simbolico da Arrigo Boito in *Otello*. Nel libretto Desdemona canta la 'Canzon del Salice' (atto IV, scena 1), riferendosi all'albero come al "salce funebre", arbusto della malinconica nostalgia. Di lì a poco la triste condizione di Desdemona, esiliata dal cuore dell'amato (e ormai fuori di senno) Otello, troverà la sua conclusione nell'assassinio. Non sembra qui fuori luogo ricordare la preghiera di Desdemona alla Vergine: "Prega pel peccator, per l'innocente / E pel *debol oppresso* e pel possente". Esilio e oppressione ritornano quindi, risemantizzati e in altro contesto, anche nell'ultimo Verdi. Cfr. Baldacci 1975, 526-527.

[6] De' Medici 1955, 340. Citato pure in Battaglia 1961-200, vol. III, 455.

[7] Arblaster 1992, 99 cita una bella definizione di Kimbell dalle note alla registrazione di *Nabucco* del 1983 (direttore Giuseppe Sinopoli, Deutsche Grammophon) secondo cui la tessitura corale di 'Va, pensiero' si proietta in "a musical metaphor of the democratic ideal".

[8] Baldacci 1975, 81.

[9] Si veda Budden 1992, vol. I, 163-164. L'autore sottolinea come questo coro, 'Va, pensiero' e 'O Signore dal tetto natio' siano musicologicamente affini. 'Si ridesti il leon di Castiglia' si distingue, però, in quanto "more rousing than others" (163).

[10] Lanza Tomasi 1982, 75-77 (76).

[11] Cfr. Budden 1992, vol. I, 164.

[12] Un'altra espressione utilizzata dai librettisti verdiani per identificare ed esprimere il concetto di patria. Mi riferisco qui al libretto di *Aroldo* ("È bello di guerra dai campi cruenti / Al *tetto natale* tranquilli tornar", atto I, scena 7). Pure in questo caso il sintagma è *hapax* nella tradizione lirica italiana, almeno secondo *Liz 4.0*. Cfr. Baldacci 1975, 356.

[13] Qui, come in altri luoghi del libretto e, più in generale, del *corpus* verdiano è viva la lezione manzoniana del *Marzo 1821*, 15-16: "O compagni sul letto di morte, / O fratelli su libero suol".

[14] Baldacci 1975, 167.

[15] In ogni quartina, i primi tre versi sono piani, l'ultimo tronco.

[16] La presenza degli zingari nei libretti in esame non si limita però al *Trovatore*. Nella *Forza del destino*, ad esempio, Preziosilla ("giovane zingara", secondo la descrizione dei personaggi di Piave) è un'esclusa del tutto particolare. Rientrata in società grazie alle sue abilità di "vivandiera" offre, insieme alle compagne, un po' di sollievo ai soldati affaticati dalla guerra. Il suo comportamento nei confronti di altri esclusi, "Contadini questuanti con ragazzi a mano" che chiedono "Pane, pan, per carità" è quantomeno ambiguo. Da ex esclusa ormai socialmente 'attiva', Preziosilla quasi irride gli emarginati: "Che vergogna!... / Su, coraggio... / Bei figliuoli, siete pazzi? / Se piangete quei ragazzi / Vi farete corbellar. / Un'occhiata a voi d'intorno, / E scommetto che indovino; / Ci sarà più di un visino / Che sapravvi consolar". Cfr. Baldacci 1975, 415.

[17] *Ibidem*, 276.

[18] Budden parla di "chattering 2/4 rhythm, the acciaccatura, the abundance of triangles" come "recognizable elements of the Turkish style as used by Haydn, Mozart and Gluck". Budden 1992. Vol. II, 164.

[19] *Ibidem*, 126.

[20] Il verbo 'orbare', nella sfumatura semantica utilizzata da Cammarano è di chiara ascendenza alfieriana. In particolare si segnalano le seguenti occorrenze: *Agamennone*, atto II, scena 4: "Orbato / M'ha d'una figlia il cielo"; *Oreste*, atto II, scena 2: "Orbato egli è del padre / non da gran tempo". Da

ricordare almeno altre due occorrenze del verbo 'orbare' nel *corpus* verdiano: *Simon Boccanegra* (Piave), atto I, scena 1: "Cielo di stelle orbato / Di fior vedovo prato / È l'alma senza amor."; *I vespri siciliani* (Fusinato), atto I scena 3: "De' migliori suoi figli / Il suol materno orbava!". Cfr. Baldacci 1975, 480 e 325.

[21] *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (Battaglia, 1961-2009).

[22] *Ibidem*, vol. XII, 9.

[23] Utili volumi collettanei, corredati di un ricco apparato bibliografico sulla diaspora e ai quali ho fatto riferimento, sono Agnew 2005 e Evans Braziel & Mannur 2003.

[24] 'Memorie della patria [perduta]'. Si veda Clifford 1994, 305.

[25] 'Incessante supporto per la madrepatria'. *Ibidem*. Questa e la precedente traduzione dall'inglese sono mie.

[26] Baldacci 1975, 65.

[27] Nella versione italiana del libretto di Arnaldo Fusinato, i siciliani sono descritti dalla didascalia come "(a parte e a mezza voce)" mentre intonano i versi di riscossa: "Spezziamo il rio servaggio; / Osiamo! E l'alta impresa / Il ciel proteggerà". Cfr. Baldacci 1975, 326. Gli oppressi sono – anche dal punto di vista scenico – emarginati e incapaci di comunicare pienamente la loro voglia di riscossa. Solo in un secondo momento lo faranno "con forza", incitati da Elena a ritrovare il "valor".

[28] L'interpretazione verdiana di Maria Callas nel ruolo di Abigaille può oggi essere ascoltata in una rara incisione: cfr. Verdi 2001.

[29] Testo e parafrasi dell'"inno federale padano", di cui ho rispettato le enfasi e il formato tipografico originale, sono consultabili online all'indirizzo: http://www.giovanipadani.leganord.org/documenti/lombardia/crema/volantini/vapensiero.pdf.http://www.giovanipadani.leganord.org/documenti/lombardia/crema/volantini/vapensiero.pdf.

[30] Possiamo soffermarci brevemente sul commento/parafrasi fornito dai militanti della Lega Nord, cui è possibile accedere attraverso l'indirizzo web summenzionato. In particolare gli errori e le forzature nell'esegesi 'padana' si concentrano nell'ultima quartina del coro, così parafrasata: "Ahimè come Solimano / Inerte verso il tuo destino ti sei arresa, / la tua voce è oggi un orribile lamento! / Oh, che il Signore ti ispiri un canto nuovo, / che ci dia, nella sofferenza il coraggio di rinascere." Oltre alle approssimazioni contenutistiche e a un evidente errore interpretativo della parola "Solima", sciolta come "Solimano" e non, come dovrebbe invece essere, 'Gerusalemme', le forzature leghiste si consumano nell'ottica di una risemantizzazione in chiave rivoluzionaria del passo. Il "canto nuovo" con cui viene reso "concento" è prodromico alla rinascita sociale cui chiaramente il libretto verdiano non tende esplicitamente. Il coro di *Nabucco* è infatti espressione di un popolo oppresso e atterrato, prova ne siano le parole sferzanti del sacerdote Zaccaria, immediatamente seguenti al canto degli ebrei: "Oh, Chi piange? Di femmine imbelli / Chi solleva lamenti all'Eterno?... / Oh, sorgete, angosciati fratelli, / Sul mio labbro favella il Signor. / [...] Ecco rotta l'indegna catena / Piomba già sulla perfida arena / Del leone di Giuda il furor!". Cfr. Baldacci 1975, 45. Si tratta tuttavia dello stesso vizio interpretativo che caratterizza le (ri)semantizzazioni risorgimentali e del secondo dopoguerra. È invece importante sottolineare la presenza, nel discorso di Zaccaria, di altri tre elementi propri dell'immaginario diasporico: le catene spezzate, l'accenno al contesto desertico e il leone furioso.

[31] Che il 'lettore' dell'opera lirica e del suo libretto giochi un ruolo fondamentale nell'interpretazione degli stessi è suggerito dal caso di *Ernani*. La polivalenza del messaggio patriottico dovette risultare chiara nel momento in cui il leone castigliano venne evocato innanzi al pubblico di Venezia, dove andò in scena la prima assoluta dell'opera (9 marzo 1844). La risemantizzazione del testo e

l'identificazione del leone spagnolo con quello di San Marco da parte del pubblico risultarono pressoché immediate. Su questo aspetto si veda Budden 1992. Vol. I, 207.

[32] Cit. in Arblaster 1992, 111. Corsivi miei. La lettera è del 3 novembre 1849, non del luglio, come erroneamente segnalato nel volume.

[33] *Ibidem*, 267. Lettera a Francesco Maria Piave, Parigi, 22 Luglio 1848. Corsivi miei.

[34] *Ibidem*, 275. Lettera alla Contessa Clara Maffei, Busseto, 14 luglio 1859.

[35] *Ibidem*, 274. Stessa lettera. Corsivi miei.

[36] Accanto ad alcuni passi tratti da *Aroldo* e dalla *Forza del destino*, già brevemente riportati in nota, bisogna ricordare la presenza di numerosissime tessere linguistiche tipiche delle diaspore librettistiche in *Aida*. Già nella celebre aria "Se quel guerrier io fossi!" (atto I, scena 1) Radames, riferendosi alla "Celeste Aida", canta: "Il tuo bel cielo vorrei ridarti, / Le dolci brezze del patrio suol". Aida stessa rivolgerà poi (atto III, scena 1) uno struggente lamento/invocazione alla patria: "O cieli azzurri... o dolci aure native / Dove sereno il mio mattin brillò... / O verdi colli, o profumate rive... / O patria mia, mai più ti rivedrò! / O fresche valli... O queto asil beato / Che un dì promesso dall'amor mi fu... / Or che d'amor il sogno è dileguato... / O patria mia, non ti vedrò mai più!" Cfr. Baldacci 1975, 452 e 463. Riemergono così nel libretto di Antonio Ghislanzoni tutti i *topoi* dell'immaginario diasporico già evidenziati a proposito di 'Va, pensiero' e di altri luoghi del *corpus* verdiano.

[37] Oberdorfer 2006, 277. Lettera ad Antonio Capecelatro, senza data (ma ca. 1860).

[38] Se si esclude l'*Inno delle Nazioni*, composto per l'esposizione internazionale di Londra nel 1862.

[39] Per un'esaustiva trattazione del "diaspora nationalism" nel contesto italiano, cfr. Gabaccia 2003, in particolare 29-57. Escludendo l'esistenza storica di un'unica tipologia di '*Italian diaspora*', Gabaccia ne studia il frammentario divenire, da fenomeno campanilistico (legato all'idea di paese e città) a consapevole auto-determinazione sociale e culturale, depositaria di una comune "civiltà italiana". Nel caso in esame, il sentire leghista è stato generato da una serie di divergenze di ordine economico, culturale e sociale tra il nord e il sud d'Italia che hanno portato all'auto-determinazione di una chimerica 'civiltà padana'. I 'padani' possono dunque essere ricondotti – seguendo (con le dovute approssimazioni) il discorso di Gabaccia – ai milioni di "italiani nel mondo" che hanno costruito una propria identità all'interno di un paese straniero, rispetto al quale si sentivano estranei per tradizioni e cultura. L'unicità del caso 'padano' è data dal fatto di presentarsi sotto forma di ciò che abbiamo chiamato diaspora 'intrinseca'. Contrariamente alla "civiltà italiana" che, secondo Gabaccia, non avrebbe nessun connotato nazionalistico, la 'civiltà padana' ha invece prodotto, nei seguaci leghisti, un ossimorico 'campanilismo nazionalista' che trae forza dall'idea di esclusione dei 'padani' rispetto al centralismo statale.

[40] "Son deputato, è vero, ma fu per sbaglio". Così si schermiva Verdi in una lettera a Piave del 4 febbraio 1865. Cfr. Oberdorfer 2006, 280.

[41] *Ibidem*, 277. Lettera a Cesare De Sanctis, Torino, 19 marzo 1861.

[42] Si veda, tenendo presente le ovvie differenze contestuali, Dubnow 1958, 77 e segg. Un interessante contributo sul 'diasporismo' è inoltre Arkush 2009, 328-331.

BIBLIOGRAFIA

Agnew, Vijay. *Diaspora, Memory and Identity: A Search for Home.* Toronto: University of Toronto Press, 2005.

Arblaster, Anthony. *Viva la Libertà!: Politics in Opera*. London: Verso, 1992.

Arkush, Simon. 'From Diaspora Nationalism to Radical Diasporism'. *Modern Judaism* 29/3 (2009): 326-350.

Baldacci, Luigi (a cura di). *Tutti i libretti di Verdi*. Milano: Garzanti, 1975.

Battaglia, Salvatore (a cura di). *Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI)*. Torino: Utet, 1961-2009.

Budden, Julian. *The Operas of Verdi*. Vol. 1. *From Oberto to Rigoletto*. London: Clarendon Press, 1992.

---, *The Operas of Verdi.* Vol. 2. *From Il Trovatore to La Forza del destino*. London: Clarendon Press, 1992.

Clifford, James. 'Diasporas'. *Cultural Anthropology* 9/3 (1994): 302-308.

De' Medici, Lorenzo. *Scritti scelti*, a cura di Emilio Bigi. Torino: Utet, 1955.

Della Peruta, Franco e.a. *Suona la tromba: Verdi, la musica e il Risorgimento*. Genova: Comitato delle celebrazioni verdiane, 2001.

Dubnow, Simon. *Nationalism and History; Essays on Old and New Judaism*, edited by Koppel S. Pinson. Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1958.

Evans Braziel, Jana & Anita Mannur (ed. by). *Theorizing Diaspora: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Gabaccia, Donna (ed. by). *Italy's Many Diasporas*. London: Routledge, 2003.

Gosset, Philip. 'Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera'. *Cambridge Opera Journal* 2/1 (1990): 41-64.

Kimbell, David R.B. 'Verdi's Italy'. *Verdi in the Age of Italian Romanticism*. Cambridge: Cambridge UP, 1981.

Lanza Tomasi, Gioacchino. *Ernani di Giuseppe Verdi: Guida all'opera*. Milano: Mondadori, 1982.

Liz 4.0. CD-Rom dei testi della letteratura italiana, a cura di Pasquale Stoppelli & Eugenio Picchi. Bologna: Zanichelli, 2001.

Martin, George. 'Verdi and the Risorgimento'. *Aspects of Verdi*. New York: Robson, 1989. 3-28.

Monterosso, Raffaello. *La musica nel Risorgimento*. Milano: Vallardi, 1948.

Movimento Giovani Padani, *Testo e parafrasi dell'inno nazionale padano* [2007] http://www.giovanipadani.leganord.org/documenti/lombardia/crema/volantini/vapensiero.pdf

Oberdorfer, Aldo (a cura di). *Giuseppe Verdi: Autobiografia dalle lettere*. Milano: Rizzoli, 2006.

Verdi, Giuseppe. *Nabucco*. Direttore Vittorio Gui, Napoli, Teatro di San Carlo, 20 dicembre 1949. Como: Fono Enterprise, 2001.