

Da Puccini a Rossini, andata e ritorno: ripensare l'opera italiana oltre le narrazioni nazionali

Axel Körner, University College London

Quando si tratta di vita e opere dei compositori, noi studiosi di opera tendiamo a utilizzare con una certa *nonchalance* categorie d'indagine nazionali, un approccio ancor più diffuso nella saggistica divulgativa (programmi di sala, libretti di dischi, storie della musica per il grande pubblico). In sostanza, la storia – in quanto costruzione mentale – prende il vasto territorio del passato musicale e lo riorganizza secondo specifici presupposti politici o ideologici. Alle volte succede quasi di riflesso o inconsciamente, dando per scontato ciò che in realtà dovrebbe essere oggetto di dibattito critico. Altre volte è un consapevole tentativo di forgiare un'idea di nazione. Di conseguenza, quando si trasforma il passato musicale in un presente prefabbricato, tali storie cadono vittime delle stesse teleologie che stravolgono molti altri generi di storiografia, in particolar modo le storie dell'Europa dell'Ottocento. Nel ridurre il diciannovesimo secolo a una presunta "età dei nazionalismi", esse presentano la comparsa dei moderni stati-nazione in termini hegeliani, come frutto ineluttabile del progresso storico. Per sostenere la logica falsata di tale argomentazione, i governi che resistono all'ideologia degli stati nazionali – i grandi stati quali la monarchia asburgica, la Russia o l'impero ottomano – vengono descritti come ostacoli antistorici sulla strada di una modernità politica di corte vedute, in attesa di essere superati da ciò che il corso della storia moderna renderebbe inevitabile. Il risultato di tali narrazioni è un passato sbrigativamente ricostruito sulla falsariga di categorie di studio nazionali, influenzando così non solo il modo in cui vediamo e descriviamo gli stati e le popolazioni che vi risiedono, ma anche la loro produzione culturale.¹

Non è soltanto il passato musicale a risentire dell'applicazione di principi politici e ideologici in narrazioni nazionali artificiose. Per esempio, troviamo casi simili di manipolazione teleologica nei nostri musei e gallerie d'arte, in special modo nell'Europa

¹ Per una riflessione critica attorno a tali storie nazionali, cfr. AXEL KÖRNER, *Transnational History: Identities, Structures, States*, in *International History in Theory and Practice*, ed. by Barbara Haider-Wilson, William D. Godsey, Wolfgang Mueller, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2017, pp. 265-290. Per una recente critica della costruzione storiografica degli italiani in un contesto transnazionale, cfr. LUCA CODIGNOLA, *Blurred Nationalities across the North Atlantic. Traders, Priests, and their Kin travelling between North America and the Italian Peninsula, 1763-1846*, Toronto, University of Toronto Press, 2019. Per un'applicazione di tali idee al campo degli studi sull'opera, cfr. AXEL KÖRNER, *Dalla storia transnazionale all'opera transnazionale. Per una critica delle categorie nazionali*, «Il Saggiatore Musicale», XXIV/1 (2017), pp. 81-98.

centrale e dell'Est, dove dopo la fine della guerra fredda l'arte e la cultura materiale di ampie e diversificate porzioni geografiche venivano riorganizzate secondo categorie nazionali che non riflettono adeguatamente le loro origini multinazionali. Per di più, molte di queste iniziative tendono a utilizzare categorie nazionali che non esistevano ai tempi in cui tali artefatti venivano prodotti.² Figlie di una logica di natura ideologica, tali ricostruzioni storiche ignorano il fatto che gran parte di questa eredità artistica e culturale emerse a partire da scambi transnazionali tra gruppi ibridi che operavano all'interno di complessi imperi multinazionali, a loro volta fondati su concetti sovranazionali di stato.

Per quanto riguarda la storia dell'opera italiana ottocentesca, come classificare la produzione di compositori quali Johann Simon Mayr o Peter Winter, i quali – nonostante l'origine non italiana – scrissero titoli in un idioma musicale italiano per palcoscenici italiani? Che dire di Metastasio, poeta cesareo alla corte imperiale di Vienna? O di Donizetti che ottenne i più grandi trionfi a Parigi e a Vienna, dove l'imperatore Ferdinando I lo nominò compositore di corte all'apice del successo? L'opera italiana, sin dalla sua nascita nel diciassettesimo secolo, rappresentò la reinvenzione dell'antica tragedia greca, a sua volta simbolo delle origini comuni della cultura europea. Fu da questo punto di vista che la corte di Vienna fece uso di Metastasio, di Donizetti o dell'opera italiana in generale, come espressione della cultura europea, non in quanto linguaggio musicale di una nazione. Questi diversi aspetti della storia dell'opera italiana sovrappongono complesse strutture sovranazionali al contenuto semantico della storia operistica, e al tempo stesso mettono in discussione una semplicistica applicazione delle categorie d'indagine nazionali alla storiografia musicale.

L'obiettivo di questo articolo è ripensare la storia che connette Rossini e Puccini (i due compositori citati nel titolo) al di là di una limitata narrazione nazionale della storia dell'opera italiana. La mia lettura nel contesto di cinque casi specifici nella storia dell'opera italiana, e dell'opera in Italia, inquadra questa connessione in una più ampia prospettiva europea e cosmopolita, con l'intento di abbandonare le tradizionali letture teleologiche della storiografia musicale. Il saggio mette pure in dubbio la presunta eccezionalità del

² Per citare un solo esempio, il Museo nazionale Brukenthal di Sibiu (Romania) raccoglie una delle più importanti collezioni d'arte dell'Europa centrale, a testimonianza della ricca eredità culturale della Transilvania durante il Regno d'Ungheria e della monarchia asburgica, inclusa la cultura della nazione sassone. A partire dalla Prima guerra mondiale, tale regione appartiene alla Romania. Il percorso della mostra *Galeria de artă românească* (Galleria d'arte rumena) si apre con alcuni ritratti settecenteschi di conti sassoni della città, per proseguire con le opere di artisti sassoni, austriaci e ungheresi, tutti sotto l'etichetta di "artisti rumeni", secondo il principio per cui tale regione è oggi parte della Romania moderna. Cfr. IULIA MESEA, *Muzeul Național Brukenthal: Galeria de artă românească*, Sibiu, Editura Muzeului Național Brukenthal, 2016. Casi simili si trovano negli antichi territori asburgici in Galizia e la Bucovina, oggi parte dell'Ucraina occidentale.

caso italiano, riposizionando l'Italia dalla periferia al cuore degli sviluppi culturali europei. Il materiale esaminato per il presente studio trae linfa da cinque diversi progetti di ricerca, i quali hanno in comune il desiderio di mettere in discussione le tradizionali categorie storiografiche nazionali.³

1. Rossini e il resto del mondo

Benjamin Walton ha ricostruito la storia di quella compagnia d'opera italiana che, nel 1836, arrivò a L'Avana per poi imbarcarsi in una tournée mondiale, con tanto di solisti, coristi, orchestrali, un corpo di ballo, comparse e staff organizzativo, per un totale di quasi settanta fra uomini e donne, tutti sotto la guida di un direttore prussiano.⁴ All'epoca in cui la troupe stava per lasciare Livorno per andare in giro per il mondo, gli italiani avevano già messo in scena opere in località remote come le corti del Perù e della Cina per diversi decenni. La pratica di mettere in scena l'opera, assieme alla tradizione musicale su cui era basata, fu ben presto messa in atto dai musicisti del posto, a dimostrazione del fatto che la musica italiana non era più di competenza esclusiva degli europei. Di frequente, le tradizioni europee si amalgamavano con le convenzioni musicali e teatrali locali. Al cuore dell'espansione globale dell'opera italiana stavano le opere di Gioachino Rossini, fin dal 1822, quando il compositore argentino (formatosi a Parigi) Juan Pedro Esnaola portò la musica di Rossini nelle sale da concerto di Buenos Aires.⁵ Tali opere, o più di frequente alcuni estratti, ebbero un ruolo chiave nella vita operistica di molti paesi dell'America latina. La stessa musica, inoltre, animava la vita politica, militare e sociale di tali paesi, spesso con un coinvolgimento di italiani pressoché nullo. L'opera italiana nel mondo iniziava ad avere una vita propria.⁶

³ I cinque progetti, qui riassunti in un'unica narrazione, sono basati sulle seguenti pubblicazioni: AXEL KÖRNER, *Culture for a Cosmopolitan Empire: Rossini between Vienna and the Lands of the Bohemian Crown*, in *Gioachino Rossini 1868-2018: La musica e il mondo*, a cura di Ilaria Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici, Ben Walton, Pesaro, Fondazione Rossini, 2018, pp. 357-380; AXEL KÖRNER, *Unveiling Modernity: Verdi's America and the Unification of Italy*, in *Id., America in Italy. The United States in the Political Thought and Imagination of the Italian Risorgimento, 1763-1865*, Princeton, Princeton University Press, 2017, pp. 163-198; *Id., From Hindustan to Brabant: Meyerbeer's Africana and Municipal Cosmopolitanism in Post-Unification Italy*, «Cambridge Opera Journal», xxix/1 (2017), pp. 74-93; *Id., Politics of Culture in Liberal Italy. From Unification to Fascism*, New York, Routledge, 2009; *Id., Italien in Europa und der Welt: Opernpublikum und die Erfahrung gesellschaftlichen Wandels um 1900*, in *Puccini-Handbuch*, herausg. von Richard Erkens, Stuttgart Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2017, pp. 30-39.

⁴ BENJAMIN WALTON, *Operatic Fantasies in Latin America*, «Journal of Modern Italian Studies», xvii/4 (2012), pp. 460-471.

⁵ Cfr. *Ivi*, p. 464.

⁶ Per un saggio specializzato si veda ANÍBAL ENRIQUE CETRANGOLO, *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*. Isernia: Iannone, 2018.

La storia della globalizzazione dell'opera italiana, inaugurata durante il diciottesimo secolo, complica i tradizionali discorsi sulla relazione tra opera e carattere nazionale. Come raccontare della corte portoghese a Rio de Janeiro, dove sin dal 1808 musicisti di entrambi gli emisferi e di diversa provenienza nazionale allestivano opera italiana? Casi come questi dimostrano come il rapporto tra opera e carattere nazionale italiani, spesso dato per scontato, richieda invece un occhio critico da una prospettiva transnazionale.⁷ Gli storici e i musicologi hanno tradizionalmente applicato prospettive di studio nazionali per esaminare le connessioni tra musica e significato politico-culturale. Laddove una lunga tradizione di studi sosteneva come la musica, e in particolare l'opera, giocasse un ruolo fondamentale nell'articolazione dell'identità italiana, spesso gli aspetti transnazionali e cosmopoliti dell'industria musicale ottocentesca e delle relative discussioni culturali venivano invece trascurati. Rimane ancora molta ricerca da fare per identificare correttamente il ruolo dell'interazione transnazionale nelle nozioni di musica e identità nazionale ottocentesche, quando importanti sviluppi tecnologici portarono a un'accelerazione dei processi globali di comunicazione culturale.⁸

È noto il caso di Rossini a Vienna, dove – ancora in vita – le sue opere furono messe in scena più di qualsiasi altra città italiana.⁹ In realtà, la passione per il compositore pesarese si estendeva ben al di là della capitale dell'impero asburgico, interessando pressoché ogni angolo del regno multinazionale degli Asburgo. Rossini divenne parte integrante delle politiche culturali della monarchia in termini di autorappresentazione: il principe Klemens von Metternich definì il trionfo di Rossini a nord delle Alpi come una delle più grandi conquiste culturali del suo cancellierato.¹⁰ Mentre in tutta Europa le opere di Rossini echeggiavano l'esperienza di un nuovo significato di

⁷ Lo studio critico del rapporto tra opera italiana e carattere nazionale è stato oggetto di ricerca del gruppo di studio internazionale *Reimagining Italianità: Opera and musical culture in transnational perspective*, finanziato per tre anni dal Leverhulme Trust e con base al Centre for Transnational History, University College London. Per ulteriori informazioni su questo progetto, cfr. il sito web <<https://www.ucl.ac.uk/centre-transnational-history/research-and-publications/re-imagining-ita>> (consultato il 27 dicembre 2019).

⁸ Cfr. JÜRGEN OSTERHAMMEL, *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 2014; ed. orig. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Beck, 2009.

⁹ Cfr. LEOPOLD KANTNER, *Rossini nello specchio della cultura musicale dell'impero asburgico*, in *La recezione di Rossini ieri e oggi. Convegno organizzato con la collaborazione della Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, a cura di Marcello Conati, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1994, pp. 215-222; LEOPOLD KANTNER e MICHAEL JAHN, *Il Viaggio a Vienna*, in *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, a cura di Mauro Bucarelli, Perugia, Electa, 1992, pp. 197-204; MICHAEL JAHN, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärntnerthortheater als Hofoper*, Wien, Apfel, 2007. Cfr. anche CLAUDIO VELLUTINI, *Cultural Engineering: Italian Opera in Vienna, 1816-1848*, diss. dott., University of Chicago, 2015; MICHELE LEIGH CLARK, *The Performances and Reception of Rossini's Operas in Vienna, 1822-1825*, diss. dott., University of North Carolina, Chapel Hill, 2005.

¹⁰ Cfr. KÖRNER, *Culture for a Cosmopolitan Empire*.

tempo storico,¹¹ all'interno della monarchia asburgica tali opere assumevano anche un ruolo importante di rappresentazione dinastica in momenti chiave come i matrimoni imperiali, gli eventi diplomatici o gli spostamenti interni della famiglia reale. Per esempio, durante il Congresso di Lubiana nel 1821, una messinscena dell'*Edoardo e Cristina* di Rossini costituì per il corpo diplomatico di mezzo Europa una rara occasione di distrazione dalla nuova ondata di tumulti politici che stavano scuotendo il mondo. A un ricevimento imperiale a Leopoli (Lemberg/L'viv/Lwów, capitale asburgica del Regno di Galizia, oggi in Ucraina), nel 1823, fu eseguito il primo atto dell'*Elisabetta* di Rossini (in tedesco) assieme a un idillio rurale in polacco, in modo da coniugare messaggio cosmopolita (rappresentato dall'opera italiana) e omaggio al senso di appartenenza nazionale delle élites locali.¹² Unire due lavori di questo tipo significava tenere conto dei principi sovranazionali alla base dell'idea di stato austriaca. Nel 1833, la città morava di Olomouc/Olmütz scelse il *Tancredi* di Rossini per festeggiare il compleanno dell'imperatore, uno dei tanti esempi del ruolo celebrativo assunto dai lavori di Rossini per la dinastia.¹³ Tali scelte contrastano con la tradizionale visione secondo cui l'opera nell'Europa ottocentesca – in particolare l'opera italiana – servisse principalmente da veicolo per un messaggio nazionalista e anti-imperialista represso poi da uno stato di polizia imperiale (una tesi ancora oggi spesso sostenuta da certa storiografia).¹⁴ L'esempio del *Guillaume Tell* dimostra bene la problematicità di tale limitata e ideologica visione dell'opera italiana. Nonostante molti commentatori italiani abbiano interpretato il *Tell* come un simbolo dell'oppressione austriaca,¹⁵ gli Asburgo fecero della sua ouverture un pezzo da esposizione dello splendore imperiale, regolarmente suonato durante funzioni di stato ufficiali o in cerimonie

¹¹ Cfr. BENJAMIN WALTON, *Rossini in Restoration Paris: The Sound of Modern Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

¹² Cfr. «Mährisch-Ständische Brünnener Zeitung», 9 ottobre 1823.

¹³ Cfr. JIŘÍ KOPECKÝ e LENKA KRUPKOVÁ, *Das Olmützer Stadttheater und seine Oper*, Regensburg, ConBrio, 2017, p. 199. Nella storia della musica Olmütz è noto soprattutto come residenza del famoso patrono ed amico di Beethoven, l'arciduca Rudolph.

¹⁴ Cfr. per 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, Dalai, 2011, pp. 51-183: 60; CHIARA PLAZZI, *Nemico della patria! Migranti e stranieri nel melodramma italiano da Rossini a Turandot*, Acireale, Bonanno, 2007, p. 54; CARLOTTA SORBA, *Between cosmopolitanism and nationhood: Italian opera in early nineteenth century*, «Journal of Modern Italian Studies», XIX/1 (2014), pp. 53-67: 59; PHILIP GOSSETT, *Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento*, «Proceedings of the American Philosophical Society», CLVI/3 (2012), pp. 271-282: 277.

¹⁵ Cfr. ALBERTO M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, p. 45; GAVAZZENI, *Il melodramma ha fatto l'unità d'Italia*, p. 75; CLARK, *The Performances and Reception of Rossini's Operas in Vienna*, p. 117. Per una riflessione più articolata, cfr. MARTINA GREMLER, *Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioacchino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento*, Kassel, Bosse, 1996; EMANUELE SENICI, «'An atrocious indifference': Rossini's operas and the politics of musical representation in early-nineteenth-century Italy», «Journal of Modern Italian Studies», XVII/4 (2012), pp. 414-426.

quali l'inaugurazione della Scuola di equitazione spagnola a Vienna. Sovente, alcuni estratti del *Tell* venivano usati come musica per balletto sui palcoscenici dei teatri di corte.¹⁶ Nei decenni successivi, la popolarità dell'opera sopravvisse a qualunque contraccolpo politico dell'impero, come la perdita di territori italiani nel 1859, la liberazione di Venezia nel 1866 e il compromesso austro-ungarico (*Ausgleich*) del 1867.

Questo ruolo di spicco dell'opera italiana all'interno delle politiche culturali di rappresentazione dell'impero non era niente di nuovo, ma risale al sedicesimo secolo, quando esso rispecchiava il rapporto fra gli Asburgo e famiglie come i Gonzaga e i Medici. In questo più vasto contesto politico e culturale, l'opera era intesa come riferimento diretto all'umanesimo rinascimentale, come reinvenzione della tragedia greca alle origini del bagaglio culturale europeo nel suo insieme. Da allora, gli Asburgo considerarono l'opera italiana non tanto come la cultura specifica di uno dei loro vari possedimenti, ma come un linguaggio culturale cosmopolita compreso da tutti i cittadini. Fu con queste premesse che, in tutti i territori italiani e oltre, gli austriaci costruirono splendidi teatri. I teatri, più che le chiese, divennero i simboli architettonici dello splendore imperiale della monarchia. All'interno di questo modello di politica culturale, l'opera italiana rappresentava il modello politico alla base dell'idea di stato multinazionale dell'Austria. È per queste ragioni che l'opera italiana rappresentò ben più dell'"italianità".

2. *Virgilio in America*¹⁷

Nel 1859, al Teatro Apollo di Roma si tenne la prima rappresentazione di *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi e Antonio Somma. Nella memoria storica, tale première è strettamente connessa alla seconda guerra di indipendenza italiana. Nonostante il trasferimento dell'ambientazione originale della storia, dal tardo Settecento svedese alle colonie britanniche in Nord America, sia spesso letto come esempio di vile censura che snatura le intenzioni originarie del compositore,¹⁸ è invece proprio la dimensione transnazionale associata allo spostamento della trama da una parte all'altra dell'Atlantico che fornisce il collegamento col contesto politico coevo alla produzione originaria

¹⁶ «Allgemeine Theaterzeitung», 7 maggio 1831, p. 223.

¹⁷ Questa sezione riassume una più dettagliata interpretazione del *Ballo in maschera* di Verdi contenuta in KÖRNER, *Unveiling Modernity*. Cfr. inoltre *Id.*, *Masked faces. Verdi, Uncle Tom and the Unification of Italy*, «Journal of Modern Italian Studies», XVIII/2 (2013), pp. 176-189.

¹⁸ Per una recente ricognizione di tale dibattito e di ulteriore bibliografia, cfr. ARNOLD JACOB SHAGEN, *Un ballo in maschera*, in *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Stuttgart/Weimar, Metzler/Bärenreiter, 2013, pp. 486-493.

dell'opera. Qui, diventano essenziali i diversi referenti classici dell'opera nello svelare il contemporaneo significato politico del lavoro in questione.

Un ballo in maschera presenta l'indovina Ulrica come una moderna Sibilla, in bilico tra poteri mortali e sovraumani. A un ascoltatore attento, questo passaggio dalla seconda parte del primo atto ricorda le streghe del *Macbeth* di Verdi, ma sfrutta pure l'immaginario popolare sui nativi americani, che gli italiani avevano iniziato a conoscere in conseguenza dell'aumentato coinvolgimento col Nuovo Mondo a partire dalla fine della Guerra dei sette anni.¹⁹ Anselm Gerhard ha posto l'attenzione su un ulteriore livello semantico alle spalle di questa scena, intelligibile dalla maggior parte degli ascoltatori e lettori educati in Italia durante la fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento: «Or tu sibilla, che tutto sai» cantato da Riccardo (scena I, 10) faceva infatti riferimento a un modello classico, nello specifico al sesto libro dell'*Eneide* di Virgilio, il grande poema epico sulla caduta di Troia e sulle origini di Roma.²⁰ Nell'opera di Verdi, tali riferimenti a Virgilio servono per creare un collegamento tra la storia americana del libretto e il futuro della nazione italiana, che stava iniziando a prendere forma proprio nello stesso periodo della prima romana dell'opera.

Nonostante pure le precedenti versioni del libretto messe in musica da Auber e da Mercadante, basate sulla trama svedese, chiamino l'indovina «Sibilla»,²¹ nell'opera di Verdi l'uso del termine diviene un aperto riferimento alla letteratura classica e alle storie sull'ascesa e declino delle civiltà, un aspetto cruciale per comprendere il contenuto semantico dell'opera al tempo della prima rappresentazione, quando il vecchio apparato di stato della penisola iniziava a vacillare. Ulteriori indizi contestuali, trascurati dalla maggior parte degli studiosi, rendono plausibile tale interpretazione: mentre abbozzava il libretto del *Ballo* per Verdi, Somma stava lavorando anche a un dramma tragico, quella sua *Cassandra* che aveva proprio a che fare con la materia della profezia e caduta di Troia, probabilmente il *topos* più importante della tradizione letteraria europea, e con gli eventi che precedevano la leggendaria fondazione di Roma descritta nell'epica virgiliana. Verdi possedeva una copia del dramma di Somma nella sua biblioteca, con tanto di dedica

¹⁹ Su questo più vasto contesto, cfr. KÖRNER, *America in Italy*, pp. 1-41.

²⁰ Per i riferimenti verdiani a Virgilio, cfr. ANSELM GERHARD, *Vergil in Nordamerika. Höllensprache und Cassandra-Rufe in Sommas Libretto für Verdi*, in *Un ballo in maschera*, programma di sala, Köln, Oper Köln, 2007, pp. 13-20.

²¹ Daniel-François-Esprit Auber, *Gustave III, ou le bal masqué* (1847), scena I, 3; Saverio Mercadante, *Il Reggente* (1843), scena I, 5. Anche la principale fonte letteraria per Scribe parla di una «sibilla» confidente di Gustavo III: cfr. JOHN BROWN, *The Northern Courts of the Sovereigns of Sweden and Denmark since 1766, including the extraordinary vicissitudes in the Lives of the Grand-Children of George the Second, Volume II*, London, Archibald Constable, 1818, p. 212.

personale di Somma.²² Al contrario di Eschilo, Somma non chiamò il suo dramma *Agamennone*, bensì decise di concentrarsi sulla sua prigioniera-concubina, la figlia del re Priamo. Il punto di contatto più importante tra i due lavori di Somma sta nel ruolo ricoperto dalle profezie.²³ Le profezie di Cassandra, come quelle di Ulrica, erano destinate a rimanere inascoltate. Il libretto di *Un ballo in maschera* contiene pure un buon numero di generali riferimenti all'*Eneide* di Virgilio, lasciando intendere che Somma li avesse introdotti ben consapevole della loro riconoscibilità da parte del pubblico colto italiano. L'atmosfera agghiacciante evocata dalla scena e dalla musica del secondo atto di Verdi presenta somiglianze sorprendenti con la descrizione virgiliana degli inferi, quando nel sesto libro dell'*Eneide* l'eroe discende nell'Ade per incontrare Didone, la sedotta e abbandonata regina di Cartagine. Somma, come Virgilio, ci narra una storia d'amore impossibile. Per giunta, la discesa agli inferi, così come raccontata da Virgilio, costituisce anche il punto in cui l'eroe esprime più chiaramente la sua missione patriottica per il futuro di Roma, un tema ripreso nella celebre quarta egloga.²⁴ L'opera di Verdi si chiude con un pressoché analogo accento patriottico, in cui le ultime parole di Riccardo morente celebrano il futuro della nazione americana: «Addio per sempre miei figli... addio, diletta America...» (Scena III, 8), versi che oggi – purtroppo – vengono spesso sostituiti nelle regie moderne con ambientazione svedese, così da distorcere completamente il senso originario dell'opera.

Mettere in relazione le caratteristiche *Egloghe* di Virgilio con l'artigianato letterario di Somma potrebbe sembrare una forzatura, ma appare senz'altro rilevante se si interpreta la rappresentazione verdiana dell'America come una riflessione filosofica sul rapporto tra il passato e il futuro dell'Italia. Riferimenti di questo tipo erano del tutto in linea con la tradizione neoplatonica europea, che credeva nella realizzazione cristiana delle antiche profezie, una tematica della tradizione classica e della *Divina commedia* di Dante messa in pratica nel Risorgimento. Alla luce di tale tradizione letteraria, il parallelismo tra il contesto letterario del libretto di Verdi e il contesto politico attorno alla prima rappresentazione del 1859 appare ancora più evidente. Come il poema di Virgilio, anche *Un ballo* ha a che fare

²² ANTONIO SOMMA, *Cassandra. Tragedia*, Venezia, Cecchini, 1859. La *Cassandra* di Somma compare pure nelle *Opere scelte di Antonio Somma*, a cura di Alessandro Pascolato, Venezia: Antonelli, 1868, pp. 281-403.

²³ Per un'analisi del ruolo di Cassandra in una fonte letteraria a disposizione di Verdi e Somma, cfr. AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL, *Vorlesungen über Dramatische Kunst und Literatur. Band I*, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Giovanni Vittorio Amoretti, Bonn-Leipzig, Schroeder, 1923, pp. 67-70.

²⁴ ROBERT D. WILLIAMS, *The Sixth Book of the Aeneid*, «Greece & Rome», XI/1 (1964), pp. 48-63. Per un elenco delle interpretazioni paleocristiane della quarta egloga di Virgilio, cfr. ELLA BOURNE, *The Messianic Prophecy in Vergil's Fourth «Eclogue»*, «The Classical Journal», XI/7 (1916), pp. 390-400.

con la complessità dei rapporti interpersonali così come dell'ascesa e declino di un sistema di governo. Somma e Verdi scelsero di esplorare tale contesto in un'opera che fu messa in scena per la prima volta nello stesso momento in cui il Risorgimento della nazione aveva raggiunto il suo obiettivo politico. Tale speranza di rinascita del paese era stata coltivata per generazioni, con l'aiuto di un immaginario letterario in cui Virgilio giocava un ruolo fondamentale. Letto in questo contesto, il riferimento alla quarta egloga è ancora più calzante. Nel quadro del suo generale significato messianico, essa offriva un progetto di storia del mondo: «*magnus ab integro sæclorum nascitur ordo*» (ricomincia il gran ciclo dei secoli). A partire dal 1782, questo verso di Virgilio è citato sul rovescio dello stemma degli Stati Uniti d'America, ma lo stesso ragionamento era alla base della coeva idea sul ruolo dell'Italia nel mondo, come nel celebre *Del primato morale e civile degli italiani* di Vincenzo Gioberti (1843).²⁵ Verdi e e Somma svilupparono proprio tali rimandi intertestuali, ignorati invece dalla maggior parte della storiografia moderna su *Un ballo in maschera*. Al di sotto dello svolgersi dell'azione drammatica stessa, nell'opera di Verdi i rimandi intertestuali creano un collegamento crono-politico fra tre momenti chiave della storia delle civiltà: le origini leggendarie di Roma, gli inizi dell'America moderna e il futuro dello stato-nazione italiano. In questo modo, Verdi e il suo librettista usano il proprio lavoro per ripensare il rapporto fra passato e presente, fra antico e moderno. In tale contesto, *Un ballo in maschera* funziona soltanto se ambientato in America – un'ambientazione che lo tramuta in una riflessione sul "primato" italiano: l'ossessione degli italiani per il loro posto all'interno della storia mondiale. Al tempo stesso, se l'opera descrive la colonizzazione del Nuovo Mondo come la problematica transizione verso una nuova era, esemplificata dall'assassinio a Boston, essa invita pure il suo pubblico a meditare sul cammino dell'Italia verso il mondo moderno.

Nel trasporre l'opera nel Nuovo Mondo, Verdi e Somma costruiscono un rapporto diretto e naturale tra il passato e il futuro dell'Italia. È lo spostamento della trama dalla Svezia agli Stati Uniti che fa di *Un ballo in maschera* un'opera italiana, portata a termine perché potesse coincidere con un momento chiave del Risorgimento italiano che avrebbe portato all'unificazione nazionale. Soltanto una lettura contestuale transnazionale di questo lavoro mette in luce tale prospettiva, facendo emergere tutti i limiti del voler ridurre la storia dell'opera italiana a narrazioni nazionali.

²⁵ VINCENZO GIOBERTI, *Del primato morale e civile degli italiani*, Bruxelles, Meline, 1843.

3. Cosmopolitismo operistico²⁶

Nel dicembre 1863, mentre si accingeva a completare il suo trentennale progetto di un'opera su Vasco da Gama, Giacomo Meyerbeer scriveva una malinconica lettera a sua moglie a Berlino, nella quale si mostrava scettico sulle possibilità di pace per il nuovo anno.²⁷ Egli notava come i mali del nazionalismo stavano causando carneficine ad ogni angolo del pianeta. E non aveva tutti i torti: nella sua nativa Germania, lo stallo tra Prussia e Danimarca sullo Schleswig-Holstein aveva provocato l'ennesima guerra in Europa, con le armate prussiane e austriache che combattevano fra loro e con conseguenze disastrose per i territori italiani dell'Austria. Al tempo stesso, il mondo era affascinato dalle guerre civili negli Stati Uniti e in Messico, in cui morirono centinaia di migliaia di soldati e civili. Nel sud d'Italia, una simile guerra civile continuava ancora a far passare in secondo piano la recente unificazione della nazione, dove interi borghi pagarono per la loro "liberazione" con le vite dei propri cittadini.²⁸ Fu in mezzo a questo clima desolante che il compositore prussiano trovò la morte nel maggio del 1864, lasciando il suo più grande progetto operistico incompleto. «La musica ha perso il suo maestro», commentò il «*Ménestrel*» da Parigi, colui che aveva contribuito a «comporre un'arte cosmopolita».²⁹ Nel giorno della morte di Meyerbeer, Rossini aveva in mente di visitare l'amico malato: pare che – alla notizia del tragico evento – egli svenne; in seguito, compose *Quelques mesures de chant funèbre: à mon pauvre ami Meyerbeer*.³⁰ Migliaia di persone seguirono i funerali dalla casa di Meyerbeer sui Champs-Élysées fino alla Gare du Nord, dove la salma fu trasferita su un treno diretto a Berlino, dove fu visitato da membri della famiglia reale prussiana e altre migliaia di persone in lutto.³¹

A pochi mesi dalla scomparsa del compositore, l'opera incompleta *L'Africaine* vide infine la luce all'Opéra di Parigi, alla presenza dell'imperatrice e dell'imperatore francese assieme a diversi dignitari tedeschi, oltre a Franz Liszt, Giuseppe Verdi, Charles Gounod, Anton Rubinstein e molti altri. Al termine dell'ultimo atto, il sipario si alzò ancora una volta

²⁶ Questa sezione riprende una tesi precedentemente esposta in KÖRNER, *From Hindustan to Brabant*.

²⁷ Cfr. REINER ZIMMERMANN, *Giacomo Meyerbeer: eine Biografie nach Dokumenten*, Berlin, Parthas, 1998, p. 319.

²⁸ Per una prospettiva transnazionale sulle guerre civili in Italia e nel continente americano, cfr. ENRICO DAL LAGO, *The Age of Lincoln and Cavour: Comparative Perspectives on Nineteenth-Century American and Italian Nation-Building*, New York, Palgrave, 2015, pp. 123-40.

²⁹ Cit. in ZIMMERMANN, *Giacomo Meyerbeer*, p. 321.

³⁰ Cfr. HEINZ AND GUDRUN BECKER, *Giacomo Meyerbeer. A Life in Letters*, Bromley, Helm, 1989, p. 181; ed. orig. *Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen*, Leipzig, Reclam, 1987. Would you be able to add here the complete bibliographic reference to Rossini's Chant funèbre for Meyerbeer? You probably have it in the library in Pesaro!

³¹ Per una descrizione basata sui documenti del funerale di Meyerbeer, cfr. *Giacomo Meyerbeer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, herausg. von Heinz Becker, Reinbeck, Rowohlt, 1980, pp. 131 e segg.

per mostrare un busto di Meyerbeer riccamente decorato: il pubblico omaggiò il compositore con quindici minuti di silenzio. L'evento fu probabilmente una delle ultime grandi manifestazioni culturali del Secondo Impero francese, destinato a tramontare cinque anni dopo con la Guerra franco-prussiana. Fu pure una delle ultime dimostrazioni di sincera visione cosmopolita della cultura operistica in Europa, una manifestazione che si ergeva al di sopra le rivalità nazionali.

L'Italia seguì le notizie sulla morte di Meyerbeer e sulla prima postuma a Parigi dell'*Africaine* con grande fervore; in Italia, l'opera si fece per la prima volta talmente a ridosso della morte del compositore, che la si pose in stretta correlazione col momento di sentimento cosmopolita provocato proprio dalla sua morte. Quando Bologna decise di essere la prima città italiana a mettere in scena *L'Africaine*, fu una scelta consapevole da parte delle élites politiche e culturali della città per prendere parte al forte senso di cosmopolitismo associato alla scomparsa di Meyerbeer.

Per la città di Bologna, che sovrintendeva agli affari del Teatro Comunale, l'allestimento dell'*Africana* fu un'abile mossa politica, una scelta di repertorio che contribuì alla sua trasformazione da città provinciale nella periferia dello Stato Pontificio, ancora molto arretrata, a rinomato centro culturale del nuovo stato-nazione italiano. Oltre a introdurre il pubblico locale a una nuova opera straniera, i politici bolognesi fecero tesoro dell'attenzione globale rivolta alla morte di Meyerbeer, associando così Bologna a un importante momento internazionale di empatia cosmopolita, nel quale il mondo si univa per celebrare un compositore genuinamente europeo.³² La prima italiana dell'*Africana*, il 4 novembre 1865, solo pochi giorni prima di quella in Germania, fu accolta trionfalmente e descritta da Carlo Gardini nel «Monitore di Bologna» come « uno dei piu' grandi avvenimenti musicali del nostro tempo ».³³ Fu un momento cruciale nella storia del Teatro Comunale,

³² Sul contesto generale della ricezione italiana di Meyerbeer, cfr. FABRIZIO DELLA SETA, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 171-190; ANNA TEDESCO, 'Le Prophète' in Italy, in *Giacomo Meyerbeer: Le Prophète. Edition–Konzeption–Rezeption*, herausg. von Matthias Brzoska, Andreas Jacob and Nicole K. Strohmam, Hildesheim, Olms, 2009, pp. 565-602. Cfr. anche FABRIZIO DELLA SETA, *Un aspetto della ricezione di Meyerbeer in Italia: Le traduzioni dei 'grands opéras'*, in *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, herausg. von Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber, Laaber, 1998, pp. 309-51 e FIAMMA NICOLODI, *Les grands opéras de Meyerbeer en Italie (1840-1890)*, in *L'opéra en France et en Italie (1791-1925): Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, ed. Hervé Lacombe, Paris, Société Française de Musicologie, 2000, pp. 87-115. Nel Maggio 1864, il «Monitore» di Bologna riprodusse con dovizia di particolari i necrologi per Meyerbeer della stampa internazionale, e più tardi una serie di resoconti (al limite del sensazionalistico) sull'«immenso successo» dell'*Africaine* a Parigi: «Monitore di Bologna», 5 maggio 1864 e 1 maggio 1865.

³³ «Monitore di Bologna», 5 novembre 1865. **CHECK ORIG ITALIANO** [see my new insert]

come testimoniato dal consiglio municipale di qualche anno dopo: «dall'*Africana* in poi il nostro teatro sia sempre venuto crescendo in celebrità e in importanza». ³⁴

La prima bolognese non solo fece notizia in tutto il mondo, ma favorì anche la popolarità dell'opera in Italia, con ben quindici produzioni in soli cinque anni: da Parma, nel dicembre dello stesso anno, si passò alla Scala di Milano nel 1866, al San Carlo di Napoli nel 1867 e al Regio di Torino e alla Fenice di Venezia nel 1868. Ognuna di queste produzioni si rifaceva all'allestimento bolognese, contribuendo a riportare l'attenzione sulle ambizioni culturali e sull'atteggiamento cosmopolita della città. ³⁵ Il Comunale mise l'opera in cartellone un'altra volta nel 1876, diretta da Marino Mancinelli, e poi ancora nel 1914. Di conseguenza, la città continuò a rimanere sotto i riflettori per un evento che né Milano, né Firenze, né Torino poterono far proprio.

I commenti di un influente personaggio italiano, contemporaneo di Meyerbeer, ci fornisce una prospettiva speciale all'interno della recezione italiana della sua musica durante gli anni Sessanta dell'Ottocento: si tratta di Giuseppe Mazzini, il quale, in una lettera alla madre, aveva definito Meyerbeer il suo «compositore preferito». ³⁶ Laddove Mazzini non mostrò mai particolare interesse per Verdi – nonostante il comune legame con Genova – il nome di Meyerbeer compare di continuo nei suoi scritti e nella corrispondenza. Quando, tre anni dopo la morte di Meyerbeer, Mazzini stava lavorando a un'edizione inglese dei propri scritti, inclusa una traduzione della sua *Filosofia della musica* del 1836, egli aggiunse al testo originale una sezione sul compositore, della quale spedì un abbozzo alla sua amica e discepola politica Emilie Ashurst Venturi. ³⁷ Nel delineare lo sviluppo dell'estetica del compositore, da *Robert le diable* a *Les Huguenots*, la lettera a Venturi, scritta in inglese, illustra come, secondo Mazzini, i tentativi da parte di

³⁴ Archivio Storico Comunale di Bologna, *Atti del Consiglio Comunale 1860-1920*, CARTELLA? There are no 'cartelle': the record of the consiglio just goes by date., 29 febbraio 1872. Nel 1876, *L'Africana* venne messa in scena ancora una volta con grande successo, ancor più che l'altro successo di quella stagione, il *Ruy Blas* di Filippo Marchetti. Su questo, cfr. Archivio Storico Comunale di Bologna, *Carteggio amministrativo, 1876*, X, 3, 4, f. 11028, il conte Salina a ??? [this is not a letter by Salina to someone, but just a note of the administration contained in the carteggio], 20 dicembre 1876.

³⁵ Cfr. TEDESCO, 'Le Prophète' in Italy, p. 569.

³⁶ Sulla reazione di Mazzini alla *Dinorah* e all'*Africaine*, cfr. la lettera di Giuseppe Mazzini a Matilda Biggs, 24 luglio 1862, contenuta in GIUSEPPE MAZZINI, *Edizione nazionale: Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, a cura di Mario Menghini, Imola, Galeati, 1906-1943, vol. 73, pp. 3-7, e Giuseppe Mazzini a Emilie Ashurst Venturi, martedì [giugno 1864], in *Id.*, vol. 78, pp. 246-247; la lettera a Venturi deve essere stata datata erroneamente, poiché l'opera non fu eseguita a Londra prima del 22 luglio 1865. Per il pensiero di Mazzini su Meyerbeer, cfr. inoltre *Giuseppe Mazzini's «Philosophy of Music» (1836): Envisioning a Social Opera*, ed. by Franco Sciannameo, New York, Lewiston, 2004, pp. 19 e segg.

³⁷ Mazzini abbozzò la *Filosofia della musica* verso la fine del 1835 e la pubblicò nell'estate del 1836. Sulla storia editoriale del saggio, cfr. MARCELLO DE ANGELIS, *Introduzione*, in GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica e Estetica musicale del primo Ottocento*, a cura di Marcello de Angelis, Rimini, Guaraldi, 1977, pp. 7-32.

Meyerbeer di fondere lo stile italiano con quello tedesco avevano prodotto la «musica del futuro»:

«[Ne]gli *Ugonotti* [...] la lotta [tra il bene e il male] è intrecciata con tutta la concezione musicale. [...] L'unirsi, il fondersi dei due elementi che costituiranno la musica del futuro – la melodia italiana e l'armonia tedesca – è andato un passo avanti. [...] La melodia nasce dal substrato armonico: l'una non si può scindere dall'altro. Meyerbeer è il *grande* artista di un periodo di transizione, nel quale il Sommo Sacerdote non può ancora apparire. Egli ha dato le direttive del dramma musicale, e ha creato delle *individualità* musicali che ricordano Shakespeare. Ha ereditato da Weber – al quale deve molto – la rara facoltà di riprodurre in musica le caratteristiche di uno scenario e di modi locali – testimonio ne sia il suo perfettamente Brettone *Pardon de Ploermel*. Ed egli ha, come ho detto, moralizzato il dramma, facendolo eco del mondo e del suo eterno problema vitale. Non si è votato alla musica secondo la teoria dell'*Art pour l'Art*; è il profeta della musica come missione, la musica che sta immediatamente dopo la Religione. [...] Si potrebbe dire che ci è stato dato come simbolo dell'unione futura, come legame fra due mondi, il cui armonizzarsi costituirà la più alta espressione musicale del futuro».³⁸

La nota di Mazzini a Venturi utilizza toni diversi dalla *Filosofia della musica* nella versione inglese, ed è persino più incisiva nel lodare l'opera di Meyerbeer rispetto all'edizione ufficiale del testo. Nella prospettiva di Mazzini, Meyerbeer aveva riunito i confini dei diversi stili musicali nazionali, dando vita così alla musica di una nuova era.³⁹ Se questa musica era considerata il futuro, allora non aveva più senso parlare di opera nazionale.

³⁸ «[...] in the *Huguenots* [...] the struggle [of good and evil] is intertwined with the whole musical conception. [...] The joining, the blending of the two elements which will constitute the Music of the future – Italian melody and German harmony – has gone one step forward. [...] The melody rises on the harmonic substratum: the one not to be singled out from the other. Meyerbeer is the highest artist of a transition period, in which the High-Priest cannot yet appear. He has given the outline of the musical Drama, and created musical *individualities* which remind one of Shakespeare. He has inherited from Weber – whom to he owes much – the rare power of reproducing in his music the characteristics of local scenery and manners – witness his truly Breton *Pardon de Ploermel*. And he has, as I said, moralised the Drama, making it an echo of the world and its eternal vital problem. He is not a votary of the *l'Art pour l'Art* music; he is the prophet of the music with a mission, the music standing immediately below Religion. [...] One would say that he was given to us as a symbol of the future union, a link between the two worlds, the harmonising of which will constitute the highest musical expression of the future» (Giuseppe Mazzini a Emilie Ashurst Venturi, 21 maggio 1867, cit. in MAZZINI, *Edizione nazionale*, vol. 85, pp. 44-47 [trad. in it. contenuta nel volume]). Mentre approntava la sua *Filosofia della musica*, Mazzini non conosceva ancora *Les Huguenots* di Meyerbeer, a conferma dell'importanza della sua aggiunta retrospettiva sul compositore.

³⁹ Sugli interessi letterari di Mazzini, cfr. CARLOTTA SORBA, «Comunicare con il popolo». *Novel, Drama, and Music in Mazzini's Work*, in *Giuseppe Mazzini and the Globalisation of Democratic Nationalism 1830-1920*, ed. by Christopher A. Bayly and Eugenio F. Biaghi, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 75-92.

4. Wagner e la rinnovata semantica del tempo [il rinnovato senso del tempo?] in Italia⁴⁰

Al tempo in cui Mazzini scriveva di Meyerbeer, la musica di Wagner era lungi dall'approdare in Italia, salvo poi riaccendere le discussioni sullo stile nazionale a cui lo stesso Mazzini aveva cercato di porre fine.

«L'orologio del teatro segna in punto le otto: nella sala s'è fatto subitamente un silenzio sepolcrale. Ecco, Angelo Mariani è salito al suo scanno di direttore; gira lentamente a destra e a sinistra la sua bella testa chiomata; accenna con un sorriso calmo a Camillo Casarini che dal suo palco sindacale gli risponde con un sorriso nervoso; e attacca in orchestra il preludio... Un coro di angeli cala lentamente dagli alti cieli e restituisce alla terra la coppa miracolosa in cui il Salvatore consacrò il vino nell'ultima cena cogli Apostoli...»⁴¹

Con queste parole, Enrico Panzacchi descriveva la tensione al Teatro Comunale di Bologna durante la celebre prima esecuzione locale del *Lohengrin* nel 1871, dall'atmosfera mistica creata dallo spettacolo sino al riconoscimento dell'evento musicale come sfida culturale di rilevanza politica. All'entrata in palcoscenico di Lohengrin sul cigno, la gente si alzò in piedi, rapita dal potere incantatorio della musica e dagli effetti visivi dell'allestimento. Stando a Panzacchi, lo spettacolo si trasformò in una sorta di celebrazione sacra della musica di Wagner. Alla fine, «Angelo Mariani marcò l'ultima battuta del pezzo, crollando fieramente il capo come un leone vittorioso; poi si voltò, pallido e sorridente, a ringraziare il pubblico».⁴²

Soltanto alla prima bolognese l'incasso fu di più di 6000 lire, per l'epoca un risultato straordinario.⁴³ Hans von Bülow assistette a una recita di questa produzione e persino Verdi si recò a Bologna per l'occasione. Wagner fu sommerso di lettere entusiastiche sull'opera, inclusi coro e orchestra. In seguito, fu fatto cittadino onorario di Bologna.⁴⁴ Al di là della frenesia attorno al compositore, in che modo il *Lohengrin* riuscì a suscitare una tale esperienza trascendentale tra gli spettatori italiani della prima ora? Tre anni prima, il corrispondente musicale per la «Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole»

⁴⁰ Per un'analisi più approfondita del wagnerismo a Bologna, cfr. KÖRNER, *Politics of Culture in Liberal Italy*, cap. 9.

⁴¹ ENRICO PANZACCHI, *Riccardo Wagner. Ricordi e Studi*, Bologna, Zanichelli, 1883, pp. 65-66.

⁴² *Ivi*, pp. 68-69.

⁴³ «L'Arpa», 11 novembre 1871; «La Gazzetta dell'Emilia», 2 novembre 1871. Per un resoconto dettagliato, cfr. PANZACCHI, *Riccardo Wagner*, pp. 65 e segg. Nonostante i costi ingenti degli allestimenti wagneriani, le serate erano di solito un successo economico.

⁴⁴ Cfr. COSIMA WAGNER, *Die Tagebücher*, Munich, Piper, 1976, pp. 456 e segg., 461 (5, 7 e 20 novembre 1871).

spiegava come «l'animo dell'uditore oggi ha sete di cose nuove; pretende nuove combinazioni; vuole assistere ad inusati e forti contrapposti; vuol essere commosso da situazioni melodrammatiche repentine, originali, inaspettate»⁴⁵ – parole che sembrano echeggiare gli auspici di Baudelaire per un'estetica modernista o gli stessi scritti di Wagner sulla musica. La ricerca da parte degli italiani di un'estetica modernista rifletteva direttamente il drammatico cambiamento di percezione del tempo storico durante l'unificazione politica dell'Italia, ponendo gli spettatori italiani di fronte a un passato che non esisteva più e a un futuro incerto che non si poteva comprendere alla luce delle categorie del presente. La musica di Wagner forniva una risposta a questa percezione di cambiamento temporale.⁴⁶ Fu per questi motivi se Panzacchi considerava l'opera di Wagner la più importante novità musicale dai tempi di Monteverdi.⁴⁷

Il *Lohengrin* di Bologna del 1871 coincise con l'organizzazione in città del quinto convegno internazionale delle scienze preistoriche, un importante appuntamento per gli archeologi, antropologi e geologi di tutto il mondo, nonché un tributo alla crescente reputazione dell'università bolognese riformata, che aveva accolto gli scritti di Charles Darwin nell'istante in cui erano apparsi in traduzione italiana, molto prima che i *college* anglicani di Oxford e Cambridge osassero assegnarli ai loro studenti.⁴⁸ La produzione del *Lohengrin* al Teatro Comunale rientrava nel piano culturale del convegno, mentre il credo evoluzionista dell'evento – l'idea che l'umanità si fosse evoluta dai primitivi selvaggi fino all'uomo moderno attraverso uno sviluppo costante – simboleggiava una visione della società dove il progresso dell'umanità andava di pari passo con l'emergere di una nuova estetica. L'idea di una rapida accelerazione del tempo fu immortalata dal conte Giovanni Gozzadini, senatore del regno e presidente della locale Deputazione di Storia Patria, durante il suo discorso d'apertura al convegno:

«La nuova scienza è viva e infuria da poco, ma ha già marciato a una velocità degna di quella a vapore. Datele una nuova spinta, contribuite con risorse intellettuali paragonabili alle locomotive più potenti che nessun ostacolo può rallentare, fate correre il treno della scienza sempre più veloce; questo è il secolo del telegrafo, la lentezza è maledetta!»⁴⁹

⁴⁵ «Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuole», II/6 (1868), p. 556.

⁴⁶ Cfr., per esempio, il resoconto sul *Lohengrin* nella «Gazzetta dell'Emilia» del 30 ottobre 1871.

⁴⁷ PANZACCHI, *Riccardo Wagner*, p. 161.

⁴⁸ Su tali sviluppi dell'Università di Bologna, cfr. KÖRNER, *Politics of Culture*, pp. 128-160.

⁴⁹ «La science nouvelle vit et s'agite depuis peu de temps, mais elle a marché avec une vitesse digne de celle de la vapeur. Donnez-lui un nouvel essort, ajoutez-y des forces intellectuelles comparables aux plus puissantes locomotives que nul obstacle ne ralentit, faites courir plus vite le train de la science, toujours plus vite; c'est le siècle du télégraphe, la lenteur est maudite!» (*Congrès international d'anthropologie et*

Nuovi tempi, nuovi spazi, nuove conoscenze: era l'esperienza di una rinnovata percezione della **semantica del tempo** che richiedeva una nuova estetica, non più basata sulla tradizione operistica nazionale in Italia.

5. Puccini e il Nuovo Mondo⁵⁰

Le nuove prospettive spaziali connesse ai tempi moderni mi permettono di ritornare al punto iniziale sull'opera italiana nel Nuovo Mondo, nonché alla mia lettura di *Un ballo in maschera*, dove ho avanzato l'ipotesi che Verdi e Somma avessero guardato all'America per comprendere le dimensioni temporali della trasformazione politica dell'Italia. Per Puccini, questo Nuovo Mondo si poteva ora toccare con mano.

Il 10 novembre 1910, Puccini attraversava l'Atlantico per raggiungere le prove della prima americana della *Fanciulla del West*.⁵¹ Aveva 51 anni, ma era felice come un bambino davanti al lusso e allo sfarzo tecnologico della sua cabina, stupefatto da questa nuova categoria di navi, solo un anno e mezzo prima che il *Titanic* affondasse.⁵² Dalla nave, Puccini scrisse al suo editore, Ricordi, certo che le sue impressioni del viaggio sarebbero state riprese dalla stampa internazionale. Il viaggio a New York era un evento mediatico tanto quanto la prima americana dell'opera stessa. Per Puccini fu arduo recarsi in qualunque posto a New York senza essere fotografato. Il successo della *Fanciulla* al Metropolitan Opera House segnò una svolta storica anche per i sensazionalisti newyorkesi. Una buona fetta dell'alta società della costa est seduta in sala – inclusi diplomatici, i belli e ricchi di New York e numerosi colleghi – festeggiò Puccini e il suo cast con una totale di 47 chiamate alla ribalta. Per l'occasione, il compositore ricevette una corona trionfale d'argento, a cui seguì un ricevimento in suo onore offerto dai Vanderbilt, grande dinastia industriale degli Stati Uniti.⁵³ Puccini era diventato una star mondiale, e la cosa iniziava a piacergli.

d'archéologie préhistorique. Compte rendu de la cinquième session à Bologne. 1871, Bologne: Fava et Garagnani, 1873, p. 10).

⁵⁰ L'ultima tesi qui presentata è esposta più in dettaglio in KÖRNER, *Italien in Europa und der Welt*.

⁵¹ Cfr. Giacomo Puccini a Giulio Ricordi, 10 novembre 1910, in *Carteggi Pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 571. Il compositore scrisse diverse lettere dello stesso tenore. Cfr. MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Puccini. A biography*, Boston, Northeastern University Press, 2002, p. 203.

⁵² Sul ruolo di questi «palazzi galleggianti» per il fenomeno di globalizzazione, cfr. OSTERHAMMEL, *The Transformation of the World*, pp. 714-715.

⁵³ JULIAN BUDDEN, *Puccini*, trad. di Gabriella Biagi Ravenni, Roma, Carocci, 2005, p. 318; ed. orig., *Puccini. His Life and Works*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Questa storia dimostra come l'Italia, nonostante le lunghe sofferenze per l'unificazione nazionale, si sentisse a casa in un mondo sempre più globalizzato. La musica italiana era di casa nel mondo, ma gli esempi di Meyerbeer e Wagner dimostrano anche come la musica di tutto il mondo fosse ormai di casa in Italia. L'Italia, la sua musica e la sua letteratura, persino le sue diverse lingue sono sempre state contrassegnate da influenze transnazionali, dalle culture europee e mediterranee. Nell'opera di Puccini, forse persino più che in quella di Verdi, si può intravedere come il compositore italiano si fosse confrontato con gli stili musicali francesi e tedeschi in una veste nuova e creativa.⁵⁴ Al contrario dell'immagine di nazione assorta nelle sue tradizioni, il pubblico dell'opera italiana mostrava particolare apprezzamento per questa apertura al mondo ed era desideroso di sempre nuove forme musicali, come testimoniato dall'esempio della ricezione italiana di Wagner.⁵⁵ Il confronto con la modernità degli Stati Uniti faceva parte della stessa esperienza di un senso del tempo in costante rinnovamento.

L'apparente entusiasmo per la modernità americana lascia comunque aperta la questione dell'immagine del Nuovo Mondo così come trasmessa dalle opere di Puccini. Già prima di mettere in musica lo scenario da febbre dell'oro nella *Fanciulla del West*, Puccini aveva già offerto un'immagine devastante della vita negli Stati Uniti e del destino dei migranti europei con la sua *Manon Lescaut* del 1893.⁵⁶ Nel ritrarre tali scene, Puccini non si scostava poi tanto dall'immagine dell'America data da Verdi in *Un ballo in maschera*: un mondo profondamente segnato da pessimi rapporti sociali, da sfiducia e persino da omicidi. La trama americana di Verdi era abbastanza allarmante da spingere la *security* della prima del *Ballo* a New York (1861) a scortare il presidente eletto Abraham Lincoln fuori dal teatro prima della scena finale dell'omicidio (il presidente sarà poi assassinato nel palco di un altro teatro solo quattro anni dopo).⁵⁷

Queste infelici immagini operistiche degli Stati Uniti corrispondevano all'immagine che gli italiani avevano di quel paese senza storia né civiltà, ai resoconti dell'orrida gestione dei coloni, degli schiavi neri e delle popolazioni native che avevano fatto breccia

⁵⁴ Per esempio, sul rapporto con Debussy e Wagner, cfr. MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 265-266, 282-283. Cfr. inoltre BUDDEN, *Puccini*, pp. 493-494.

⁵⁵ Sull'internazionalizzazione del repertorio in seguito all'unificazione italiana, cfr. AXEL KÖRNER, *Music of the Future: Italian Theatres and the European Experience of Modernity between Unification and World War One*, «European History Quarterly», xli/2 (2011), pp. 189-212.

⁵⁶ Sull'America tratteggiata nella *Manon Lescaut*, cfr. LAURA BASINI, «*Manon Lescaut*» and the Myth of America, «Opera Quarterly», xxiv/1-2 (2008), pp. 62-81. Un altro esempio per un'immagine teatrale devastante della vita negli Stati Uniti fu il ballo Bianchi e neri di Giuseppe Rota, presentato per la prima volta al Teatro alla Scala nel 1853: AXEL KÖRNER, «*Uncle Tom*» on the Ballet Stage: Italy's Barbarous America, 1850-1900, «The Journal of Modern History», 83/4 (2011), pp. 721-752.

⁵⁷ KÖRNER, *America in Italy*, pp. 195-198.

in Europa assieme alle notizie della Guerra civile americana in cui centinaia di migliaia di americani si uccisero a vicenda.⁵⁸ *La fanciulla del West* parlava ancora un rozzo linguaggio di frontiera; ma quando gli Stati Uniti cominciarono a superare le enormità della Guerra civile, pure gli italiani iniziarono lentamente a farseli piacere, assieme alla loro concezione di progresso sociale e tecnologico. Con la rapida espansione economica attorno al 1900 e con la globalizzazione della cultura popolare americana – quando persino Buffalo Bill venne in tour in Italia – l'immagine degli Stati Uniti nel resto del mondo cominciava a cambiare.⁵⁹ Come altri italiani, anche Puccini era rimasto incantato dalle potenziali opportunità offerte dall'America.

Tuttavia, l'improvvisa idolatria italiana per le meraviglie americane non significava gettare alle ortiche la propria orgogliosa immagine di millenaria civiltà del Mediterraneo. Degli Stati Uniti, gli italiani ammiravano lo sviluppo tecnologico e le relative opportunità di mobilità sociale, ma sapevano anche che erano stati intellettuali e scienziati italiani come Luigi Galvani e Alessandro Volta ad aver posto le basi tecnologiche per le più recenti scoperte oltreoceano; inoltre, le loro istituzioni di governo erano emerse a partire da quelle del Vecchio Mondo, dal pensiero politico di personalità come Niccolò Machiavelli e Cesare Beccaria. Sapevano che l'Italia possedeva beni artistici che nessun dollaro americano avrebbe potuto comprare. Puccini rappresentava questa concezione dell'Italia nei confronti del resto del mondo, non senza un certo orgoglio. Egli fece breccia nel cuore degli italiani scrivendo musica in un linguaggio che era italiano tanto quanto era globale e moderno. Questa combinazione divenne la chiave del successo di Puccini in patria e nel mondo.⁶⁰

Conclusioni

⁵⁸ Sull'immagine degli Stati Uniti post-1848, dal punto di vista italiano, cfr. AXEL KÖRNER, *Barbarous America*, in *America Imagined. Explaining the United States in Nineteenth-Century Europe and Latin America*, ed. by Axel Körner, Nicola Miller, Adam I. P. Smith, New York, Macmillan, 2012, pp. 125-159. Sulla rappresentazione dell'America nell'opera italiana, cfr. PIERPAOLO POLZONETTI, *Quakers and Cowboys: Italian Mythologies and Stereotypes of Americans from Puccini to Puccini*, «The Opera Quarterly», XXIII/1 (2007), pp. 22-38.

⁵⁹ Sull'immagine degli Stati Uniti dopo il 1900, sempre dal punto di vista dell'Italia, cfr. CLAUDIA DALL'OSSO, *Voglia d'America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli, 2007; ROBERT W. RYDELL e ROB KROES, *Buffalo Bill show: il west selvaggio, l'Europa e l'americanizzazione del mondo*, trad. di Alessandra Olivieri Sangiacomo e Teresa Savoia, Roma, Donzelli, 2006; ed. orig. *Buffalo Bill in Bologna. The Americanization of the World, 1869-1922*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005. Sul Nuovo Mondo così come visto da Puccini, cfr. MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Puccini's America*, in *The Puccini Companion*, ed. by William Weaver and Simonetta Puccini, New York, Norton, 1994, pp. 202-227.

⁶⁰ Sul complicato rapporto fra i critici italiani e il successo di pubblico di Puccini, cfr. ALEXANDRA WILSON, *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

È tempo di liberare la storiografia dell'opera italiana – e dell'opera in Italia – dalla camicia di forza delle teleologie nazionali. Farlo porterà alla luce un cosmopolitismo transnazionale che è caratteristico della cultura italiana più in generale e che è profondamente radicato in una tradizione che risale al Rinascimento e alle origini dell'opera. La storia dell'opera potrebbe dunque potenzialmente porsi come importante contributo nell'abbandono delle concezioni idealiste di stato-nazione che ancora segnano gran parte degli scritti sull'Italia dell'Ottocento. L'immagine dell'opera e della vita operistica che ne uscirà sarà più colorita e più interessante delle spente narrazioni che tendono a giustificare la comparsa degli stati-nazione manipolando la sua storia in qualcosa che non è mai esistito: opere impregnate di "italianità" che solo gli italiani posso veramente apprezzare.