

*Cori patriottici e inni popolari,  
Milano 1848*



Cori risorgimentali? In tutta onestà non v'è molto altro che suoni così irrimediabilmente imbarazzante al gusto odierno: «Su corriamo in battaglioni | fra il rimbombo dei cannoni, | l'elmo in testa, in man l'acciar, | viva il re dall'Alpi al mar!» Al confronto Sor Pampurio diventa Petrarca. Pace, si dirà, possiamo farne a meno, del resto son pieni i secoli di modestia creativa e i limiti della memoria forse a questo servono: una brezza leggera sulla discarica dell'arte. Eppure le reliquie della storia, quand'anche fossero scorie, qualcosa dicono di noi, pur con la scusa d'illuminare il passato. Oggi, che i cori non appartengono più al quotidiano – mute ormai le scampagnate fuori porta, i raduni giovanili soppiantati dalle *chat* – impone uno sforzo immaginativo confrontarsi con la produzione ottocentesca dei 'cori popolari', anzi 'inni' come li si preferiva chiamare, in omaggio a quella sacralità dell'evento collettivo che, spiegava Mazzini, è ostile all'erudizione e dice «a' giovani che vorrebbero lanciarsi e non sanno come: "L'arte che trattate è santa"» (*Filosofia della musica* [1836], p. 12 dell'ed. 1996).

Il coro è la festa che segna lo scorrere del tempo, sacro e profano, o così è stato almeno fino a una generazione fa. Prima ancora, in un'Italia che voleva diventare nazione per non esser più «volgo disperso che nome non ha» (Manzoni, *Adelchi* [1822], III.9), il coro è lo stringersi attorno a un ideale patriottico tanto più impellente perché negato dalle amministrazioni straniere. L'Italia unita – si dice – era il sogno di pochi. Al popolo interessava soprattutto quante tasse aveva da pagare, non chi fosse l'esattore; e le aristocrazie terriere, contadini compresi, si mostravano timorose dei cambiamenti. L'idea di patria piaceva soprattutto agli intellettuali – e un pochino alle generazioni più giovani, che meno avevano da perdere e, in mancanza d'altro, apprezzavano il *frisson* della novità. Spesso i cori operistici – uno fra tutti, quello del *Nabucco* – vengono presi ad esempio della capacità di coinvolgere le masse. Sembra insomma che i compositori usino i cori per ammiccare al popolo; per fare arte si rifugiano nelle arie. Epperò il dubbio che, al contrario, sia il teatro a sdoganare il coro di fatto senz'anima, più emblema di collettività che reale espressione di fratellanza, un po' rimane. Saranno davvero i cori delle feste più o meno comandate a sollecitare un'identità fraterna o non è, viceversa, l'emozione della scena che riversa sui cori la compassione del sentire? Forse entrambe le cose. Certo è che nell'Ottocento l'inno popolare è individuato come luogo di un ideale: il senso della comunità è l'effetto collaterale.

Il canto patriottico dunque, più spesso occulto perché non gradito ai censori di governo, diventa atto di propaganda (che l'editoria alimenta a fini commerciali) per coinvolgere quel popolo indifferente: non grande letteratura, non grande musica. Ma ci si dedicavano un po' tutti, spesso per necessità, spesso per non sottrarsi al contributo sociale. E scendere a compromessi era lo scotto da pagare. L'inno *Euterpe patria* che Mazzini chiese a Verdi fu intonato con poca convinzione. Nella lettera che accompagnava la musica si poteva leggere: Vi mando l'inno e, sebbene un po' tardi, spero vi arriverà in tempo. Ho cercato d'essere più popolare e facile che mi sia stato possibile. Fatene quell'uso che credete: abbruciatelo anche se non lo credete degno. [Parigi, 18 ottobre 1848]

Accettare quella commissione scaturiva dall'euforia delle Cinque giornate di Milano (18-22 marzo 1848). Verdi, a Parigi nei giorni della rivolta, scriverà a Piave:

Figurati s'io voleva restare a Parigi sentendo una rivoluzione a Milano. Sono di là partito immediatamente sentita la notizia, ma io non ho potuto vedere che queste stupende barricate. [Milano, 21 aprile 1848]

Le barricate erano quelle sorte un po' ovunque in città, anche in contrada San Giuseppe (l'attuale via Verdi a fianco della Scala), ammassando scenografie del teatro e carrozze di Posta. La convinzione che da quel momento l'Italia sarebbe stata «libera, una, repubblicana» (ancora Verdi) induceva a rincorrere il nuovo vento libertario. La «Gazzetta musicale di Milano», edita da Ricordi, all'indomani della cacciata austriaca aggiunge il sottotitolo «Eco delle notizie politiche» (29 marzo) e a seguire la concorrente Lucca muta la testata della sua «Italia musicale» in «Italia libera» (9 aprile). Che la musica non sia più la prima passione degli italiani lo confessano anche le parole di Verdi nella medesima lettera a Piave:

Tu mi parli di musica!! Cosa ti passa in corpo?... Tu credi che io voglia occuparmi di note, di suoni?... Non c'è né ci deve essere che una musica grata alle orecchie delli Italiani del 1848. La musica del cannone!... Io non scriverei una nota per tutto l'oro del mondo: ne avrei un rimorso consumare della carta da musica che è sì buona da far cartucce.

Ma poi ci deve avere ripensato, quantomeno per mettere mano a un'opera 'patriottica' come La battaglia di *Legnano*. Certo è che i successi delle rivendicazioni libertarie, che sembrano inibire la penna del compositore, generano quantità di cori patriottici che, legata la mano censoria dell'amministrazione asburgica, più espliciti non potrebbero: «Fuoco, per Dio, sui barbari, | sulle perdute schiere», «La tricolor bandiera | che nata fra i patiboli | terribile discende | fra le guerresche tende», «Noi lo giuriam pei martiri, | uccisi dai tiranni | pei sacrosanti palpiti | compressi in cor tant'anni». Sono versi, sempre da *Euterpe patria*, scritti dal giovane Goffredo Mameli che l'anno prima aveva buttato giù un *Canto degli italiani* subito musicato da Michele Novaro, il nostro inno nazionale (ma ripescato solo un secolo dopo dalla neonata Repubblica italiana).

Mameli, ventiduenne, morirà pochi mesi dopo aver scritto i versi per Verdi (infezione d'una ferita subita in battaglia). Non sappiamo se l'inno sia mai stato cantato: gli austriaci, con l'estate di quell'anno, avevano già ripreso possesso della Lombardia. Il testo apparve qui e là sempre un po' diverso; non tutte le cinque strofe si adattavano perfettamente alla musica e alcuni versi dovettero sembrare troppo crudi. Dall'unica stampa pubblicata dall'editore De Giorgi nel 1865 sembra di capire che Verdi intonò il testo «a voci sole» per coro maschile; l'accompagnamento per pianoforte fu aggiunto da tal Angelo Graffigna.

Neanche passati tre mesi dalle gloriose Giornate gli austriaci avevano ripreso possesso del territorio. Con l'alibi della causa nazionale Ricordi e Lucca avevano sfornato nel breve periodo del Governo Provvisorio un buon numero di inni, poi distrutti dalla ristabilita censura, che mischiavano l'orgoglio nazionale – sufficientemente velleitario per essere sprone al

qualunquismo – con l'aggressività anti imperiale che parlava alla pancia sempre troppo vuota del popolo italiano: quantomeno l'eco era garantita.

*Il vessillo lombardo*, intonato dall'appena trentenne Antonio Bazzini (1818-1897), è a firma di Antonio Buccelloni, padrino del musicista e *sponsor* per la sua formazione musicale in Germania – qui il giovane Bazzini, una delle figure più interessanti dell'Ottocento dimenticato, s'era fatto ammirare da Schumann e Mendelssohn. L'inno in decasillabi farcisce le quattro strofe di un *refrain* energetico («Su lombardi, al vessillo di guerra | liberiamo l'italica terra») che, a partire dall'esempio eroico di Milano, dovrebbe sollevare l'Italia tutta alla rivolta collettiva: «Non è guerra di regi protervi, | è un abbraccio d'oppressi fratelli». L'ideale comune e a tratti consolatorio è sorretto da una musica efficace dove, ad esempio, la tradizionale 'cadenza lombarda' diventa impulso ritmico per coinvolgere il cuore dei lombardi stessi, e dove tuttavia la mano sapiente è più spesso sapientemente occultata.

Meno elegante e fors'anche meno sobrio è *L'italiana* di Jacopo Foroni (il testo è anonimo), non 'inno popolare' ma «grido di guerra» dove trionfano immagini cruento, al limite dello *splatter*: «Quante l'ambasce | fur dei scannati | e quanti gemiti | fur dei calcati», «passiam dei lurchi sull'ossa infrante», «l'immondo sangue inondi il suolo» (quest'ultimo verso urlato otto volte dopo ciascuna delle quattro strofe). Spicca il latinismo «lurco», non proprio frequente nemmeno all'epoca, che cita il Dante dei «Tedeschi lurchi» (*Inferno*, XVII.21), ovvero 'ingordi', ammiccando a una erudizione un po' fuori luogo. Foroni aveva 23 anni quando intonò quest'inno – si diceva della gioventù sollecita – e morirà a 33 compiuto da Alberto Mazzucato come il Beethoven italiano mancato prematuramente.

*Il canto della vittoria* vanta anch'esso un giovane talento, morto troppo in fretta. Adolfo Fumagalli ha vent'anni nel '48 e non raggiungerà i trenta. Straordinario pianista, fu ammirato da Liszt e conosciuto come il «Paganini del pianoforte». Le sei strofe di Ercole Luigi Scolari descrivono i successi della vittoria. Il coro a «voci sole» di Fumagalli si segnala per l'entrata, nel *refrain*, delle voci acute, dette «popolo».

L'«inno nazionale» per i morti delle Cinque giornate, di Carcano e Ronchetti, ha un ruolo assai più istituzionale. Voluta dal Governo Provvisorio, accanto all'omaggio agli eroi, tratteggia un'Italia già unita almeno dal sentimento religioso. Il riferimento al pontefice Pio IX («Per la patria il sangue han dato | esclamando: Italia e Pio!») più che far leva sui valori cristiani riconosce i segnali indipendentistici del nuovo papa che, appena insediato, aveva fatto liberare i prigionieri politici. Rossini scrisse per lui il *Grido di esaltazione riconoscente al sommo pontefice* (1846); lo stesso «schiava di Roma» di Mameli (qualunque sia la lettura che se ne vuole fare oggi) rimandava a un'unità cristiana incarnata in Pio IX e non alla tradizione classica. Giulio Carcano, poi funzionario di spicco nell'Italia unita, redige le quattro strofe per l'ormai dimenticato Stefano Ronchetti (1814-1882), armonista raffinato che ottimi contributi offrì alla produzione sacra.

*Davide Daolmi*