

# **UCLA**

## **Carte Italiane**

### **Title**

Il melodramma italiano dell'Ottocento come prodotto nazionale-popolare

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/2wm2f04w>

### **Journal**

Carte Italiane, 1(3)

### **ISSN**

0737-9412

### **Author**

Savoia, Francesca

### **Publication Date**

1982

### **DOI**

10.5070/C913011201

### **Copyright Information**

Copyright 1982 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

---

---

## IL MELODRAMMA ITALIANO DELL'OTTOCENTO COME PRODOTTO NAZIONALE-POPOLARE

FRANCESCA SAVOIA

Chi si accosti al melodramma italiano dell'Ottocento, qualunque sia l'aspetto che di tale fenomeno intende privilegiare, troverà nei *Quaderni del carcere* gramsciani osservazioni di fondamentale importanza al riguardo. Gramsci, com'è noto, prese in considerazione il nostro melodramma in quanto esso, ad un certo punto, si era realizzato come « forma popolare di comunicazione artistica » (1), ed anzi aveva rappresentato l'unico prodotto artistico nazionale-popolare, ricoprendo la funzione altrove assolta dalla letteratura ed in particolare dal romanzo. Una nota fra le più significative, al fine di comprendere il valore attribuito da Gramsci al melodramma ottocentesco italiano, è quella di apertura del Quaderno 21. Essa contiene un elenco di questioni, a giudizio di Gramsci tradizionalmente mal poste, e dalla cui risoluzione dipenderebbe, invece, l'esatta comprensione dello sviluppo e delle caratteristiche della cultura italiana. Tali questioni—nell'ordine in cui Gramsci, appunto, le elenca—sono le seguenti: la non popolarità della letteratura italiana, il teatro italiano, la questione della lingua, se sia esistito un romanticismo italiano, l'assenza di una riforma protestante in Italia, se Umanesimo e Rinascimento siano stati progressivi o no, la 'impopolarità' del Risorgimento italiano, la non esistenza—o quasi—di una letteratura popolare italiana e la persistente popolarità di questo genere di letteratura tradotta da lingue

straniere (2). Il melodramma sembra avere a che fare con tutti questi problemi. Per le sue origini rinascimentali e aristocratiche, la sua prepotente affermazione in Italia e all'estero, il suo sviluppo in senso democratico-borghese, i contenuti e la lingua adottati nonché le fonti della sua librettistica, esso rientra nell'ambito di ognuna di tali questioni, persino quella—apparentemente più lontana—della non avvenuta riforma protestante, se si devono accogliere le osservazioni di L. A. Fiedler secondo il quale, nei paesi di tradizione cattolico-mariana in quanto tali, il romanzo non riuscì a raggiungere mai una importanza primaria come genere letterario e l'opera lirica ne fece le veci (3).

Un processo di trasformazione in senso democratico-borghese, paragonabile a quello che condusse—in letteratura—alla nascita del romanzo moderno, aveva preso l'avvio nell'opera con l'apertura dei teatri al pubblico pagante ed il graduale passaggio dai soggetti mitologico-pastorali a quelli storici. Il melodramma, tuttavia, conservava ancora, in quelle vesti, un carattere di assoluta estraneità al nuovo pubblico. Delle esigenze di questo pubblico si fece interprete, invece, il genere operistico comico-sentimentale sviluppato dalla scuola napoletana nella seconda metà del Settecento. Questo genere assurse in Francia, attraverso la 'querelle des anciens et des modernes', quella 'des bouffons' e infine la polemica fra gluckisti e piccinnisti, a vero e proprio emblema di una battaglia politica, morale e intellettuale condotta contro l'Ancien Régime.

Scrive R. Wangermée: « Lorsque les philosophes ont opposé aux grands opéras de Rameau le modeste intermède qu'était *La serva padrona* de Pergolèse et qu'ils ont provoqué ce qu' on a appelé la querelle des bouffons, il ne s'est pas agi seulement d'un conflit esthétique. Ce grand opéra était l'illustration et presque le symbole d'un ordre de choses que les philosophes voulaient combattre. En proclamant le caractère artificiel du grand opéra ils refusaient d'admettre l'authenticité du monde où ils vivaient''. Naturalmente « en dépit des affirmations des philosophes, l'opéra buffe s'est crée lui aussi un monde de conventions, mais il s'est fait que ce monde (...) répondait aux vœux d'un nouveau public » (4), presso il quale, più tardi, il grand-opéra—trasformato nel tipo rossiniano—avrebbe riacquisito favore.

Tuttavia, siamo ancora lontani dal traguardo nazionale-popolare al quale, particolarmente, guarda Gramsci (5): esso venne raggiunto solo in epoca romantica, precisamente quando il romanticismo—portavoce, in prima istanza, della Restaurazione—si volse alla Rivoluzione e cioè quando si verificò la svolta artistico-letteraria corrispondente alla ripresa del pensiero politico liberale e democratico, e la lotta contro il potere costituito. Nel melodramma italiano questa svolta si determinò con il giovane Verdi, essendo il romanticismo di Bellini e Donizetti di contenuto ancora sostanzialmente conservatore (6). Verdi accolse la tematica risorgimentale, il sentimento della nazionalità e il ribellismo romantici (7) come elementi atti a favorire un radicale cambiamento del teatro lirico, una modificazione profonda di linguaggio nel senso di un sempre maggiore coinvolgimento tra opera e pubblico. Oltre a ciò, più in generale, il melodramma italiano realizzò, se non tutte, alcune delle proposte fondamentali del romanticismo, le quali—quand'anche accolte in dichiarazioni programmatiche e in manifesti dai letterati italiani—non riuscirono o riuscirono solo parzialmente ad espandersi, « di rado facendo breccia nelle difese di una tradizione organizzatissima, sollecita delle proprie leggi. »<sup>7</sup>

Il melodramma, dunque, inteso come veicolo di romanticismo (e romanticismo rivoluzionario) in Italia. Questo spiega, ma solo in parte, l'accostamento suggerito da Gramsci tra il melodramma italiano e il romanzo popolare prodotto dal romanticismo europeo, e la sua definizione come romanzo popolare musicato. Va aggiunto infatti che l'opera, come il romanzo—sulla scorta di quei principi, per la spinta di quegli ideali romantico-rivoluzionari, e nel momento della loro massima emergenza e della loro più ampia condivisibilità e incisività politica, vale a dire negli anni che precedettero l'unità d'Italia—divenne l'arte più popolare. Essa si avviò a diventare 'arte di massa' (con tutto ciò che l'espressione può implicare, ivi compresi la degradazione e il riciclaggio di valori), prefigurazione di quella odierna. Vale la pena di precisare—a questo punto—come il melodramma non fosse un prodotto individuale, sia a livello di creazione, giacché dipendeva dalla collaborazione del musicista col proprio librettista, e tanto meno a livello di realizzazione, fondandosi sulla divisione del lavoro affidata a specialisti di diverso grado; e come, ancora, il suo successo fosse spesso affidato più all'interpretazione

della vedette del momento che al buon livello dell'opera.<sup>8</sup> Per questa serie di ragioni il film può, in certo modo, considerarsi il 'prepotente' successore dell'opera, come afferma Adorno.<sup>9</sup> Lo stesso Gramsci, del resto, sostiene in più luoghi il debito del cinematografo al melodramma e al romanzo popolare.<sup>10</sup>

Il romanzo conquistò il grande pubblico alla letteratura, l'opera alla musica. Ed anzi, in Italia, il melodramma—in quel momento e ancora a lungo—significò per la gran parte del suo pubblico, non solo l'unico approccio alla musica, ma anche l'unico approccio alla letteratura. «En Italie, au XIXème siècle—scrive M. Jeuland-Meynard a proposito della lingua librettistica—cette langue est l'italien (...) Extérieurement au mélodrame, le livret en italien véhicule, d'un bout à l'autre de la Péninsule, les mêmes représentations affectives et passionnelles, en un mot les mêmes modèles culturels.»<sup>11</sup> La positività e insieme i limiti di un simile contributo alla formazione di un 'humus' nazionale, sono facilmente immaginabili. Gramsci, per parte sua, sostiene che «siccome il popolo non è letterato, e di letteratura conosce solo il libretto d'opera ottocentesco, avviene che gli uomini del popolo melodrammatizzano.»<sup>12</sup> Ancor più esplicito è T. De Mauro, laddove parla di Totò: «...chi ripensi alle lettere di prigionieri della prima guerra mondiale—egli scrive—e alle ingenue inserzioni di elementi aulici di origine melodrammatica, in una compagine lessicale poverissima e semidialettale («Noi altri stiamo con quor a spetar che un giorno laltro le trombe di guerra suonar» Omodeo Momenti 398), può valutare quanto gli scherzi di Totò hanno aiutato i più ad avvertire, prima ancora che il ridicolo dell'aulicità fuori luogo, l'aulicità stessa di certi elementi lessicali che per l'innanzi, se noti, rischiavano di essere adoperati in contesti che non li richiedevano affatto.»<sup>13</sup>

Naturalmente l'opera e il romanzo ottocenteschi non corrisposero interamente alle caratteristiche dell'odierna industria culturale, alla quale—pure—ci sentiamo di paragonarli, né il loro pubblico rappresentò la totalità della società, giacché esso fu per molto tempo quasi esclusivamente borghese: e tuttavia questi due generi artistici poterono contare su un pubblico che nessun altro genere aveva fino ad allora guadagnato.

Il confronto tra melodramma e romanzo—consentito, dunque, dalla quasi contemporaneità della loro affermazione e dalla identità

del pubblico al quale si rivolsero e del quale usufruirono—è confortato da un intenso (e reciproco) scambio di influenze. Per il melodramma esse sono registrabili, immediatamente, a livello dei soggetti, peraltro attinti frequentemente anche dalla letteratura drammatica. A partire dal primo Ottocento, l'opera viene modellata sul romanzo storico, sul dramma contemporaneo e quello shakespeariano, di cui i libretti sono—secondo regole generali che caratterizzano ciascun autore e la sua poetica—le riduzioni e gli adattamenti. Bastino alcuni esempi: fra i romanzi vennero musicati *I promessi sposi* di Manzoni, *Marco Visconti* e *I Lombardi alla prima crociata* di Grossi, *Margherita Pusterla* di Cantù, *Pia de' Tolomei* di Sestini, *L'étrangère* di d'Arlincourt, *Le Compte de Monte-Cristo* di Dumas padre, *The siege of Corinth*, *Parisina* e *The corsair* di Byron, il *Faust* di Marlowe, *The lady of the lake*, *The bride of Lammermoor* e *Ivanhoe* di Scott, *The bravo Heidenmauer* di Fenimore-Cooper; fra i drammi *Beatrice di Tenda* di Tedaldi-Fores (esistevano tuttavia varie redazioni romanzesche della vicenda, tra cui quella di Diodata Saluzzo e quella di Marocco, che possono aver influenzato il librettista), *Le Compte de Comminges* di Baculard d'Arnaud, *Le pasteur* di Bourgeois e Sauvestre, *Medée* e *Polyeucte* di Corneille, *La dame aux camélias* di Dumas figlio, *Le roi s'amuse*, *Lucrece Borgia*, *Ange Tyran de Padoue*, *Hernani* e *Marion de Lorme* di Hugo, *Un duel sous le cardinal de Richelieu* di Lockroy, *Le bal masqué* di Scribe, *L'infanticide* di Soumet, *Zaire* e *Sémiramis* di Voltaire, *Othello the moor of Venice*, *Romeo and Juliet*, *Macbeth* e *Hamlet* di Shakespeare, *Die Räuber*, *Die Verschwörung des Fiesko*, *Kabale und liebe*, *Wallestein lager* e *Don Carlos* di Schiller, *El trovador* di A. Gutierrez, *Don Alvaro o la fuerza del sino* di Angel de Saavedra duca de Rivas. E questo per quel che attiene il primo Ottocento soltanto.

Qui giunti, non si può tuttavia fingere di ignorare che fosse la musica a veicolare quei soggetti, quei contenuti, a dar voce ai personaggi in qualità di canto, nonché a richiedere particolari comportamenti scenici. Che fossero—insomma—la musica e la vocalità ad evolversi, trascinando seco gli altri linguaggi, per parlare ad un pubblico sempre più vasto, distribuito su tutto il territorio nazionale (e oltre). Nell'opera, il romanticismo fu, anzitutto, un sommovimento di timbri e di ruoli, l'instaurazione di un rapporto

timbro-sesso-età-ruolo secondo criteri realistici (di resa mimetica) precedentemente ignorati, l'identità di melodia vocalistica e di ritratto psicologico, la ricerca—infine—di una composizione e successione di 'pezzi' e di una vocalità capaci di rispecchiare i trapassi d'umore e di sentimenti dei personaggi con maggiore immediatezza che nell'epoca belcantistica. E' con Bellini e Donizetti che la situazione sopra descritta incominciò a realizzarsi. Ma già a metà secolo, se non alla morte di Bellini, si era giunti ad una fase di ristagno. Lo sviluppo ulteriore impresso da Verdi al melodramma nel senso della maggiore caratterizzazione del personaggio e di una sempre più stretta coerenza drammatica—ciò che permise di uscire da quella fase—andò di pari passo con l'aspirazione ad avvicinarsi a Shakespeare che è, infine, l'archetipo remoto del romanzo storico. Verdi musicò il *Macbeth* nel 1847 e lo rifece parzialmente nel 1865; musicò *Otello* nel 1887 e il *Falstaff*, sua ultima opera, nel 1893; è noto, inoltre, il suo progetto irrealizzato di musicare il *Re Lear*, fra il 1849 e il 1850, e che altri due soggetti shakespeariani gli vennero, in quello stesso periodo, offerti: *La tempesta* dall'Escudier nei primi mesi del 1850 e *Amleto* dal Carcano nel giugno dello stesso anno.<sup>14</sup> Il riferimento a Shakespeare ed in particolare a *Re Lear*, che è proprio il dramma preso in considerazione da Lukács nel suo saggio sul romanzo storico e il dramma storico, ci porta, per associazione, ad integrare l'impostazione di base del confronto con il romanzo (che tutti coloro i quali si sono occupati di librettistica hanno accolto, a parte ogni riferimento gramsciano) con quelle osservazioni lukácsiane, mutate in parte da Hegel.

Sebbene consideri l'influenza che proprio il dramma shakespeariano esercitò sullo sviluppo del romanzo moderno e la interdipendenza storica tra i due generi, Lukács ritiene che romanzo e dramma intrattengano un rapporto diverso col mondo storico. Entrambi sono generi totalizzanti, tendono cioè alla rappresentazione della totalità del processo vitale, offrono un'immagine totale della realtà oggettiva, o meglio ne offrono una copia relativa ed incompleta ma che deve valere più intensamente della vita stessa. Le modalità di rappresentazione sono tuttavia differenti; l'una, diciamo così, capillare, l'altra per concentrazione. Mentre la totalità epico-romanzesca è una «totalità degli oggetti», la totalità drammatica si concentra intorno

ad un centro fisso, intorno alla « collisione tragica »: è una « totalità dei movimenti ». Questi movimenti sono quei movimenti sociali, psicologici e morali del mondo umano dai quali sorge la « collisione tragica » e che in essa si risolvono: qualsiasi personaggio o situazione sfugga a questa dialettica e alla dinamica del conflitto risulta drammaticamente superflua. Il carattere autenticamente drammatico oppure 'romanzesco' (in senso deteriore) di un dramma dipende, dunque, per Lukács, dalla soluzione del problema della totalità dei movimenti.<sup>15</sup> Per applicare simili categorie al melodramma bisognerà innanzi tutto 'fare i conti' con l'annoso, quanto a volte pretestuoso, problema della presunta sua intrinseca innaturalità. Non ci pare che il 'recitar cantando'—per usare la formula originaria dell'opera per musica—possa considerarsi pregiudiziale al realismo se non in senso strettamente naturalistico-sperimentale: in questo senso esso è mistificatorio e deformante tanto quanto altre forme, inerenti ad altri generi artistici. Tra i numerosi linguaggi che il melodramma 'parla' bisognerà, piuttosto, trovare quello che coordina la particolare mimesi melodrammatica. Così orientandoci potremo riconoscere come 'romanzesca' la tendenza descrittiva comune a tanti melodrammi, cioè la tendenza per la quale funzioni cardinali non si concretano in azioni ma vengono demandate ad interventi puramente informativi; e come autenticamente drammatica la musica, vero e proprio tessuto connettivo del melodramma.<sup>16</sup> Ciò detto potremo proseguire osservando come le opere di Verdi, a differenza di quelle dei suoi predecessori e di quelle di Puccini—per prendere il più popolare dei suoi successori—(caratterizzate semmai, queste ultime—dall'assenza di un principio contraddittorio) rappresentino un sistema, sia pur ristretto, di 'movimenti' sociali e umani, che la musica calamita verso due centri drammatici in particolare ricorrenti. Questi 'centri', vale a dire i temi più cari a Verdi e che più lo ispiravano, sono il conflitto tra amore e autorità paterna e la umanizzazione dell'individuo attraverso l'esperienza del dolore.<sup>17</sup> *Rigoletto* è l'opera nella quale i due temi più felicemente convivono, potenziandosi reciprocamente e realizzandosi in sommo grado: il Padre, per cattiva sorte buffone ma in verità « custode della dignità e dell'onore personali, della sacralità degli affetti, di quel nucleo di valori positivi che va sotto il nome di

umanesimo borghese»<sup>18</sup>, entra per esso in conflitto con la propria figlia, che si è innamorata ed è stata sedotta, ed entra conseguentemente in conflitto, per difesa e vendetta di lei, con le strutture del potere, identificantesi con l'amante-seduttore, l'aristocratico Duca di Mantova, e i suoi cortigiani «vil razza dannata». I due temi li ritroviamo anche in *Traviata*, senonché, a differenza del passato, essi non sono soltanto compresenti nell'opera ma contano anche un unico soggetto protagonista: mentre in *Rigoletto* protagonista del disegno di emancipazione umana era il buffone e protagonista dell'amore che porta al conflitto con il Padre era Gilda, qui c'è Violetta soltanto, 'difforme' anche lei ed insieme innamorata pronta al sacrificio.

Per richiedere una purificazione che lo riammetta nel consorzio umano il personaggio femminile può essersi macchiato di una sola colpa (giacché le limitazioni esistono, per la donna, nel bene come nel male) e cioè aver perduto la propria verginità o aver commesso adulterio, ciò che la porta 'fuori' della famiglia, orizzonte umano entro il quale dovrebbe 'ragionevolmente' mantenersi. Violetta, si sa, è ben più di questo: non solo è 'fuori' della famiglia, ma—in quanto mondana e maîtresse—ne insidia l'integrità, si oppone all'intimità della vita familiare borghese. L'amore concepito per Alfredo, disinteressato e monogamico, tenderebbe a riportarla in famiglia seguendo un disegno di reintegrazione fin qui—tuttavia—indolore; e perciò, proprio a questo punto, interviene—paradossalmente—lo scontro con il Padre (che per suprema ambiguità non è il suo) e la deviazione dell'amore verso l'alienazione dall'altro. L'intersecarsi dei due schemi, la cui applicazione aveva pur rappresentato un arricchimento ed una articolazione del modello melodrammatico romantico tradizionale, la loro funzionalità ed il loro reciproco giustificarsi, apparenti, lungi dal potenziarli o consolidarli, crea o meglio esplicita tali e tante contraddizioni da metterli irrimediabilmente in crisi.

Il fatto che i disegni di rivalsa e di vendetta del Conte Oberto, di Miller o di Rigoletto, cioè del Padre, quand'anche sortiscano qualche effetto finiscano per ritorcersi contro di lui, è stato interpretato già come segno dei tempi in cui Verdi viveva, come prova della coscienza —sia pur confusa—ch'egli doveva possedere della contraddizione fra gli ideali di uguaglianza e libertà, che la borghesia aveva pur impugnato, e la realtà dell'esercizio del suo potere.<sup>19</sup> Operare, tuttavia, una

connessione tra l'esito negativo—poniamo—della vicenda di *Rigoletto* (che è poi l'unica dalla quale il 'potente' esca indenne) e le contraddizioni della società e della famiglia borghesi, può risultare insieme difficile e semplicistico. In *Rigoletto* agisce—in fondo—una 'nemesi' (la maledizione di Monterone) che non contraddice affatto le ragioni della vendetta (Rigoletto, anzi, verrà punito, principalmente, proprio per aver schernito il padre di una delle 'vittime' del Duca) anche se li blocca. Tale connessione appare, invece, più legittima e facilmente operabile tra quelle contraddizioni e la vicenda di Violetta. Giacché quelle contraddizioni, ormai divenute condizione strutturale della società, diventano condizione strutturale anche del dramma, determinando ambiguità e assenza di vere alternative. Violetta avverte nell'amore di Alfredo—e Verdi ed il suo pubblico con lei—la possibilità di acquistare 'autenticità'; lascia perciò il bel mondo e si ritira in campagna (nel segno della fuga e della rimozione del passato). Per prolungare l'idillio ella 'aliena', nascostamente da Alfredo, i suoi beni, ciò che la rende più apprezzabile. Ma ecco intervenire il padre che, pur riconoscendo quasi subito le intime ragioni di Violetta, esprime un punto di vista estraneo ad esse e tendente a far salvo il decoro (cioè la facciata, la maschera). Riuscito ad imporlo pagherà, poi, il ridicolo prezzo del rimorso a questo valore borghese dell' 'altro' (significativo che Duval, il personaggio dumasiano, non abbia affatto i 'cedimenti' che ha invece Germont, cioè il Padre verdiano). Questo punto di vista estraneo, le ragioni del perbenismo—nel quale troviamo, stravolti, quei valori che abbiamo etichettato come umanesimo borghese, un tempo utilizzati in senso moralistico-progressista contro la classe padronale aristocratica ora, invece, di segno moralistico-conservatore—funzionano in quanto, se accettati, accrescono l'apprezzabilità di Violetta: paradossalmente ella diventa più autentica ed umana quando 'nasconde' i suoi veri sentimenti e finge. Con ciò ella rivela pienamente la condizione alienante del vivere borghese.

*Traviata* è stata spesso segnalata come il punto di partenza del verismo o naturalismo operistico: tale opinione, non priva di fondamento ed anzi consolidata, è tuttavia scaduta spesso a luogo comune, richiamandosi unicamente alla vicenda, e perciò anche, talvolta, contestata. Se, d'altra parte, « non è vero—come afferma uno studioso

dei rapporti di Verdi con l'opera verista—che il verismo musicale sia soltanto un prodotto della scelta dei soggetti » ed è vero invece che « dispone di caratteristiche musicali specifiche e chiaramente riconoscibili », <sup>20</sup> tanto meno questo sarà vero per *Traviata*. Giacché un fatto è certo: la messa a punto del nuovo linguaggio musicale fu attuata dalla giovane generazione a partire da un'occasione letteraria. Essa operò 'dall'esterno' una conciliazione fra il fatto di vita, il linguaggio di tutti i giorni e le nuove tendenze del linguaggio musicale, contrariamente a Verdi che era approdato per vie 'interne' alla vicenda romantica—con ciò s'intenda tanto la specifica vicenda di *Traviata* quanto il modello melodrammatico a lui lasciato in eredità da Bellini e Donizetti—ad una verità realistica e umana. In questo senso *Traviata* non costituisce il precedente al quale rifarsi. Essa è bensì l'opera che conclude la stagione del Risorgimento eroico, della rappresentazione epicoromantica borghese culminata nello sviluppo del prodotto nazionale-popolare, particolarmente verdiano, che ha sfiorato la critica della mentalità borghese creando una 'impasse' poi superata mediando a lungo—per ciò che attiene a Verdi—fra il vecchio e il nuovo, fra la tradizione italiana e il guadagnato linguaggio internazionale, e perdendo—in prospettiva e soprattutto per ciò che riguarda i successori—in qualità di 'popolarità'.

Ad avere quell'intuizione nazionale-popolare, alla quale Gramsci tiene tanto, fu il musicista: furono Verdi ed altri come lui, a scoprire e calibrare il peso autentico di espressioni rettorico-letterarie, a dare sostanza alle 'formule', a trasformare generiche espressioni in scoperte drammatiche. E' alla luce e nel rispetto di questa verità, perfettamente colta da Gramsci, che più proficuamente ci si può occupare di aspetti singoli e, magari, trascurati del melodramma: il rapporto fra librettisti e musicisti, le relazioni fra i libretti e le fonti, la meccanica dei testi, la Koiné librettistica ecc. Ed è utilizzando il concetto gramsciano di nazional-popolarità—e cioè distinguendo fra popolarità e popolarità—che si può sperare, confrontando Bellini, Donizetti e Puccini con Verdi (e il Verdi della 'trilogia popolare' con quello del *Don Carlo* o dell'*Otello*), di piegare l'illustrazione delle diverse tecniche e poetiche ad una illustrazione della storia sociale italiana.

## Note

1. M. Mila, *L'opera come forma popolare della comunicazione artistica*, in *Il Romanticismo*, Budapest 1968.
2. A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino 1975, pp. 2107-2110.
3. L. A. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano 1963, p. 59.
4. R. Wangermée, *Introduction à une sociologie de l'opéra*, in *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Bruxelles 1970, pp. 61-62.
5. Gramsci, *op. cit.*, pp. 1136-1137.
6. Cfr. L. Baldacci, *Le situazioni*, in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze 1974.
7. Si rammentino i Cori di *Nabucco* (1842), dei *Lombardi* (1842), del *Macbeth* (1847), della *Battaglia di Legnano* (1849) e le figure di ribelli in *Ernani* (1844), nei *Due Foscari* (1845), nei *Masnadieri* (1847) e nel *Corsaro* (1848).
8. M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*, Milano 1979, p. 14.
9. Cfr. R. Wangermée, *op. cit.*, p. 66.
10. T. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino 1962, p. 99.
11. Gramsci, *op. cit.*, pp. 1677, 1821, 2122 e 2195.
12. M. Jeuland-Meynard, *Légitimité de la librettologie*, in "Revue des Etudes Italiennes", XXII, 1976, pp. 73-77.
13. Gramsci, *op. cit.*, p. 1738.
14. T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari-Roma 1976, p. 122.
15. Cfr. M. Mila, *La giovinezza di Verdi*, Torino 1978, pp. 392 e 402-403; e, dello stesso, *L'arte di Verdi*, Torino 1980, p. 48.
16. G. Lukács, *Romanzo storico e dramma storico*, in *Scritti di sociologia della letteratura*, Milano 1976, pp. 113-131.
17. Cfr. F. Portinari, *Pari siamo. La struttura del libretto romantico*, in *Il Melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per M. Mila*, Torino 1977, pp. 567 e sgg.
18. Per il primo cfr. L. Baldacci, *Padri e figli*, in *op. cit.*; G. de Van, *Pères et filles dans la dramaturgie verdienne*, in « Avant scène opéra », Paris jan-fév 1979 n. 19, p. 96. Per il secondo cfr. M. Mila, *La giovinezza di Verdi*, *cit.*, pp. 427-428.
19. M. Baroni, *Il declino del patriarca. Verdi e le contraddizioni della famiglia borghese*, Bologna 1979, p. 102.
20. *Ibidem*, p. 103.
21. G. Ugolini, *La Traviata e i rapporti di Verdi con l'opera verista*, in « Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani », Parma 1969, pp. 261-267.