

Sorba, Carlotta. "Teatros y política: reflexiones sobre la esfera pública del Resurgimiento", *TAREA* 5 (5), pp. 20-30.

RESUMEN

La historiografía del Resurgimiento estuvo profundamente embebida de objetivos políticos. Desde los años setenta en adelante, incluso para alejarse de esa tradición, se había orientado preferentemente hacia perspectivas de la historia social, poniendo en relieve el modo en que aquello había producido sustancialmente un alejamiento de la historiografía respecto del proceso de Resurgimiento como un hecho político y cultural crucial. Un poco más tarde, Banti en *La nazione del Risorgimento* retomó con fuerza ese tema. Tomaba distancia tanto de la teología clásica del Resurgimiento (la unificación como proceso necesario) como del enfoque socioeconómico que había eludido por completo la importancia y la eficacia del discurso nacional-patriótico. Todo esto tiene un peso particular en Italia, a principios del siglo xix, por una presencia extraordinaria del "lugar" teatro en los grandes y pequeños centros, delante de una menor presencia de otros lugares de sociabilidad más difíciles de controlar por parte de las autoridades. Una última consideración tiene que ver con la lengua de la ópera. Historiadores de la lengua e historiadores del libro destacaron el modo en que la falta de una lengua literaria en prosa, en Italia, correspondía a una costumbre mayor de lo que suponíamos, con un lenguaje poético complejo y grandilocuente proveniente de los poemas caballerescos.

Palabras clave: *Teatro, política, Resurgimiento.*

ABSTRACT

"Theatres and Politics: Thoughts on the Public Sphere of *Resorgimento*"

Resurgence's historiography was deeply imbibe with political objectives. Since the 70's, even to take distance from that tradition, they headed toward social history perspective, highlighting the way that it had produced the remoteness of historiography from the process of resurgence as a crucial, political and cultural fact. Later, Banti in his *La nozione del Risorgimento* takes again that topic. Established certain distance from the clasical resurgence's theology (the unification as a necessary process), and also from the social-economic approach that had entirely evaded the importance and the efficiency of the national-patriotic speech. All this has a particular weight in Italy, in the beginning of xix cebtury, because of the huge presence of theater 'place' in the big and Little centers, in comparisson with a minor quantity of other places of sociability, harder to control by the authorities. A last consideration on the language of opera. Historians of language and historians of book had distinguished the way that the absence of a literary lenguaje in prose, in Italy, had to do with a bigger habit than we supposed, with a poetic complex and grandiloquent language, coming from chivalrous poems.

Key words: *Theater, politics, Resurgence (Risorgimento).*

Fecha de recepción: 17 de mayo de 2018.

Fecha de aprobación: 12 de julio de 2018.

Teatros y política: Reflexiones sobre la esfera pública del Resurgimiento

Carlotta Sorba¹

La relación entre teatro de obra y nacionalismo es un tema clásico de la historiografía del Resurgimiento, sobre la que se escribió mucho en el pasado, con esa mirada pedagógico-celebrativa que marcó durante mucho tiempo los estudios sobre este período de la historia italiana. En los últimos años, el tema dio, sin embargo, para numerosas investigaciones nuevas y una relectura muy consistente, que conllevó una controversia interpretativa que atravesó los estudios históricos y los *opera studies*. Los dos frentes disciplinarios, efectivamente, dialogaron más y mejor respecto del pasado, siempre con el riesgo de algún malentendido sobre los respectivos puntos de vista y sobre sus distintas trayectorias, cómplices también, como veremos mejor, de distintas “sincronizaciones” disciplinarias.

Un laboratorio colectivo de estudios

Cuando publiqué mi libro *Teatri nell'età del Risorgimento*,² creo que pocos hubieran imaginado que en los años sucesivos, la historiografía

¹ Universidad de Padua. Traducción de Lucio Burucúa.

² Carlotta Sorba. *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*. Bologna, Il Mulino, 2001

sobre el Resurgimiento habría sufrido una transformación y un enriquecimiento tan consistente como el que presenciarnos. En el muy útil libro sobre la historia y las interpretaciones sobre el Resurgimiento que Lucy Riall publicó en 1994 en Inglaterra (y en Italia poco después),³ se intuía la relectura que el proceso de unificación –en su creación durante la primera mitad del siglo, no en la construcción de la mitografía sucesiva– fuera una cuestión extremadamente actual y pertinente en el marco de un debate internacional que en ese tiempo estaba dominado precisamente por el interés de naciones y nacionalismos. El libro de Riall hacía foco perfectamente en cómo la historiografía del Resurgimiento –en un juego complejo de tensiones entre Gramsci y Croce– había sido profundamente embebida de objetivos políticos, asumiendo además, sin discusión, una especie de *chrononime*, dirían los franceses, el mismo eslogan (Resurgimiento) que había acompañado el origen.⁴ El libro daba cuenta de un estadio sucesivo de estudios que desde los años setenta en adelante, incluso para alejarse de esa tradición, se habían orientado preferentemente hacia perspectivas de la historia social, poniendo en relieve el modo en que aquello había producido sustancialmente un alejamiento de la historiografía respecto del proceso de Resurgimiento como un hecho político y cultural crucial. Un poco más tarde, el volumen seminal de Alberto Banti sobre *La nazione del Risorgimento* retomó con fuerza ese tema, tan decisivo como controvertido, al desencadenar una nueva ola de estudios sobre el nacionalismo del Resurgimiento.⁵ El libro, como sabemos, tomaba decididamente distancia tanto de la teología clásica del Resurgimiento (la unificación como proceso necesario) como del enfoque socioeconómico que había eludido por completo la importancia y la eficacia del discurso nacional-patriótico. Banti leía, en cambio, motivaciones y genealogías, morfologías y narraciones del Resurgimiento, a la luz, sobre todo, de las producciones culturales y de las prácticas conectadas con él, en el intento de reotorgarle una autonomía fuerte a la dimensión cultural de ese proceso. Pero sobre todo volvía, luego de muchos años, a hablar de Resurgimiento y no de “mito del Resurgimiento”, como se había hecho en el decenio precedente, cuando se habían multiplicado, incluso sobre la estela de los lugares franceses de la memoria, los estudios sobre la memoria posunitaria, sobre la construcción de los padres de la patria, sobre los ritos y los símbolos de la nacionalización posunitaria, todos temas que dominaron la historiografía italiana en los

3 Lucy Riall. *Il Risorgimento. Storia e interpretazioni*. Roma, Donzelli, 1997.

4 Ver “*Chrononimes. Dénommer le siècle*, sous la direction de Dominique Kalifa”, *Revue d'Histoire du XIXème siècle*, n. 52, 1, 2016.

5 Alberto M. Banti. *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Torino, Einaudi, 2000.

años ochenta y noventa. La de Banti era una fuerte necesidad de retroceder en el tiempo para comprender el discurso nacional patriótico en su generarse como constelación discursiva que extraía fragmentos de los materiales más variados, atravesando narraciones, situaciones, distintos actores sociales. Desde ese momento en adelante asistimos a una verdadera multiplicación de los estudios y a una relectura también de los temas clásicos del Resurgimiento más tradicional, con un punto de vista muy cambiado. Un primer balance de los estudios ocurrió con la salida, en 2007, de los Anales de la *Storia d'Italia*, Einaudi dedicados al Resurgimiento, a cargo del mismísimo Banti y de Paul Ginsborg.⁶ Allí había muy pocas referencias a los protagonistas tradicionales de la unificación italiana –Cavour y Vittorio Emanuele *in primis*– y, en cambio, nos concentrábamos en las emociones públicas y privadas, en las culturas militares y religiosas, en familia y nación, en aspectos comunicacionales y narrativos del nacionalismo del Resurgimiento, con el intento de captar los muchos aspectos de un proceso de transformación complicado y articulado. Hoy, a la distancia, está claro que ese volumen marcaba el envión de uno de los laboratorios colectivos más interesados en el debate histórico italiano de los últimos años y más capaces de confrontarse con la historiografía internacional, como quedó claro en algunas intervenciones y debates aparecidos en revistas o en algún volumen, fruto de un convenio neoyorquino.⁷ Hablo de un verdadero laboratorio, porque los estudios acerca de la fase de Resurgimiento de la historia italiana en ese momento se multiplicaron en distintas direcciones, incluso saliéndose de la impostación original enfocada por Banti, sobre todo en los aspectos discursivos, hasta alcanzar las prácticas y las experiencias políticas y culturales. Desde esta perspectiva, el Resurgimiento se convirtió en un momento clave de politización de nuevos actores sociales, de experimentación de nuevas prácticas políticas, en buena medida el momento de inauguración también en la Italia de la “nueva política”, de la que habló de manera pionera George Mosse en sus estudios.⁸ En el curso de 2018, en ocasión de los ciento setenta años de la Revolución de 1848, están previstos algunos convenios internacionales y nacionales que mostrarán con más claridad el recambio generacional acontecido

6 Véase en particular la introducción de los dos curadores titulada “Per una nuova storia del Risorgimento”, in *Il Risorgimento*, *Storia d'Italia, Annali 22, Torino, Einaudi, 2007*.

7 Ver la reseña de Maurizio Isabella. “Rethinking Italy's nation-building 150 years afterwards: the new Risorgimento historiography”, *Past and Present* 217, 1, 2012, pp. 247-268; el foro “Alberto Banti's interpretation of Risorgimento nationalism. A debate”, *Nation and nationalism*, 15, 3, 2009; finalmente, el volumen Lucy Riall y Silvana Patriarca (eds.): *Risorgimento revisited*.

8 Acerca de la particular fortuna de Mosse en Italia, véase Donatello Aramini. *George L. Mosse, l'Italia e gli storici*. Milano, Franco Angeli, 2010; y la colección de ensayos de Lorenzo Benadusi y Giorgio Caravale. *Sulle orme di George L. Mosse. Interpretazioni e fortuna dell'opera di un grande storico*. Roma, Carocci, 2012.

alrededor de esos temas, sancionando la presencia de una nueva generación de historiadores entre los treinta y los cuarenta años, crecida sin los condicionamientos de los enfoques precedentes al proceso del Resurgimiento en clave pedagógico-política.⁹ La reorientación de los estudios significó, efectivamente, en primer lugar el acercamiento al momento fundacional de la historia unitaria italiana, juntando una experiencia real de mujeres y hombres que estaban viviendo un proceso político abierto y para nada desprendido de sus resultados.

En este cuadro –y vuelvo finalmente al tema en cuestión– también el análisis de las relaciones entre música y Resurgimiento se hizo más complejo y sofisticado y se empeñó en juntar como efectivas las conexiones específicas que se activan entre el teatro y la sociedad en los primeros decenios del siglo XIX. En general, es la “esfera pública del Resurgimiento” –o sea, el espacio en el que se forma, se difunde, se expresa, se representa en varias declinaciones, el discurso político nacional-patriótico– que adquirió una evidencia más concreta en los estudios más recientes.¹⁰

¿Cuáles son las nuevas direcciones en las que nos movemos? Cito muy brevemente tres:

a) La consideración de relaciones más estrechas entre la esfera pública y la esfera privada, que significó poner en relieve la importancia en el proceso del Resurgimiento de la dimensión familiar y de género;¹¹

b) una atención más fuerte, atribuida a la dimensión transnacional de los intercambios y de los contactos entre intelectuales y patriotas, entre experiencias de activismo, entre imágenes y narraciones del nacionalismo;¹² y

c) el reconocimiento de la centralidad de la dimensión comunicativa y, por lo tanto, la idea de un Resurgimiento como fenómeno mediático de amplio espectro.¹³

9 Me refiero en particular al convenio Rivoluzioni e controrivoluzioni d'Italia (1796-1870). Nuove ricerche di storia politica e culturale, Università degli studi di Salerno, 22-24 maggio 2018.

10 Cito aquí sólo algún ejemplo en orden cronológico: Arianna Arisi Rota, *Piccoli cospiratori. Politica ed emozioni nei primi mazziniani*, Bologna, Il Mulino 2010; Enrico Francia, 1848. *La rivoluzione del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino 2013; Sandro Morachioli, *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica dal 1848 all'Unità*, Pisa, Edizioni della Normale 2013; Elena Bacchin, *Italofilia. Opinione pubblica britannica e Risorgimento italiano*, Roma, Carocci 2014; Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma, Laterza 2015; Silvia Cavicchioli, *Anita. Storia e mito di Anita Garibaldi*, Torino, Einaudi 2017; Piero Brunello, *Colpi di scena. La rivoluzione del Quarantotto a Venezia*, Verona, Cierre 2018.

11 Véanse los ensayos de Paul Ginsborg, de Ilaria Porciani, de Roberto Bizzocchi, Marta Bonsanti, Luisa Levi D'Ancona compresos en *Il Risorgimento*, Annali 22, cit.

12 Cfr. Maurizio Isabella, *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Roma, Laterza 2011; Lucy Riall e Oliver Janz (eds), *The Italian Risorgimento: Transnational perspectives*, special issue of “Modern Italy”, vol. 19, 1, 2014; Chiara Pulvirenti, *Risorgimento cosmopolita. Esuli in Spagna tra rivoluzione e controrivoluzioni*, Milano, Angeli 2017.

13 V. Fiorino, G. L. Fruci y A. Petrizzo. *Il lungo Ottocento e le sue immagini: politica, media,*

Finalmente, se impuso una periodización mucho más fina de todo el proceso que, entre 1820-1821 y la unificación, conoce momentos distintos entre ellos y con ninguna posibilidad de superponerse: una genealogía discursiva larga y con un perfil muy transnacional; la toma de posición del llamado “largo 1848”; el repliegue/repensamiento de los años cincuenta, sobre los que nos detuvimos menos, que significa también la diseminación internacional de la cuestión italiana.

Las salas teatrales en la esfera pública del Resurgimiento

¿Cuál es el papel que juegan, en esta esfera pública repensada y cambiante del Resurgimiento, las salas teatrales? ¿Son lugares de cierta relevancia, como el vulgo del Resurgimiento quiere? ¿Son un espacio atravesado de maneras distintas por el discurso nacional-patriótico en sus varias declinaciones, o bien se trata de una mitografía que la historiografía celebrativa de la epopeya del Resurgimiento alimentó?

Sobre estos interrogantes se basa un primer problema de sincronía con los estudios musicológicos.

En 1997, cuando Lucy Riall publicó en Italia el volumen que inicia un proceso de repensamiento importante de los estudios, el musicólogo Roger Parker publica, a su vez, un libro sobre la recepción del *Nabuco* en los años cuarenta, en la que propone una deconstrucción puntual del ícono político de una obra que había contribuido ampliamente a forjar la imagen de Verdi como padre de la patria, presunto cantor, ya en 1842, de una Italia bella y perdida.¹⁴ Mostrando, oportunamente y de manera convincente, de qué modo la construcción de la imagen patriótica del compositor y la canonización política de esa obra debían investigarse, sobre todo, en el período posunitario, Parker hacía una operación opuesta, en cierta forma, a lo que se estaba haciendo en los mismos años en la historiografía más innovadora; y, por lo tanto, levantaba la mirada sobre la construcción *ex post* de la epopeya del Resurgimiento, sobre la hábil creación del ícono político verdiano luego de la Unidad, antes que sobre la construcción del discurso patriótico, de sus imágenes y de sus prácticas entre 1930 y 1940. Apuntando mucho al “desenmascaramiento” del muy sólido mito verdiano, el volumen de Parker se encuadraba bien en una serie de estudios que se había desarrollado ampliamente entre

spettacolo. Pisa, ETS, 2013; Costanza Bertolotti, Gianluca Fruci y Alessio Petrizzo. *Icone politiche. Celebrità e nuovi media al tempo del Risorgimento*, catálogo de la muestra. Mantova, Museo Archeologico Nazionale, febbraio-marzo 2018.

14 Roger Parker. “*Arpa d’or dei fatidici vati*”. *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*. Parma, Istituto Nazionale di studi verdiani, 1997.

los historiadores en ese decenio, el de la deconstrucción del mito del Resurgimiento y sobre el análisis de su impacto en la Italia posunitaria,¹⁵ pero que ya se había desprendido de nuevos interrogantes y de nuevas perspectivas de investigación, de lo que rápidamente se habló.

De aquí una cierta sordera recíproca. En la controversia entre musicólogos que había surgido con la salida del volumen, el mismo Parker y otros llevaban ese discurso a las consecuencias extremas, para terminar negando cualquier evidencia documental de la existencia de relaciones entre la obra (la de Verdi, en primer lugar) y las luchas del Resurgimiento en el transcurso de los años cuarenta.¹⁶

De la renovación de los estudios históricos que describí someramente, surgía mientras tanto una respuesta diferente, marcada por una evidente asimetría de perspectivas respecto de los estudios sobre la música y sobre el teatro. En el centro de atención no estaban los autores (compositores) individuales (Alfieri, Rossini, Bellini o Verdi, en resumidas cuentas poco importaba para la mirada de los historiadores), sino más bien el espacio teatral como una ocasión social particular (y eventualmente política) como institución, como lugar de creación de imaginarios y de narraciones; y evidentemente en el centro estaba el público, con particular atención sobre una parte específica del público representada por los activistas, esos patriotas que en algunas ocasiones utilizan la sala teatral también como lugar político,¹⁷ solo por un momento breve.

Todo esto tiene un peso particular en Italia, ya que la península se caracteriza, a principios del siglo XIX, por una presencia extraordinaria del “lugar” teatro en las geografías urbanas de los grandes y pequeños centros, delante de una menor presencia de otros lugares de sociabilidad más difícil de controlar por parte de las autoridades. Además del sistema mismo de producción y difusión de la obra lírica, es en la Italia de los primeros años del siglo XIX, particularmente puntual y eficaz. Ya sabemos

15 Piénsese en los volúmenes siguientes, todos editados en el decenio de 1990: “Il mito del Risorgimento nell’Italia unita”, *Il Risorgimento*, 1-2, 1995; “Pédagogie et liturgie nationale dans l’Italie post unitaire”, *Mélanges de l’Ecole Française de Rome*, 109, 1997; Simonetta Soldani y Gabriele Turi (a cura di). *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell’Italia contemporanea*. Vol. 1. Bologna, Il Mulino, 1993; Massimo Baioni. *La religione della patria. Musei e istituti del culto risorgimentale (1884-1918)*. Treviso, Pagus, 1994. A. R. Ascoli, K. M. von Henneberg (eds.). *Making and remaking Italy. The cultivation of national identity around the Risorgimento*. Oxford-New York, Berg, 2001.

16 Las posiciones están bien sintetizadas en los dos ensayos siguientes: Roger Parker y Mary Ann Smart. “Verdi, 2001 and us”, *Studi verdiani* 18, 2004, pp. 295-312; George Martin. “Verdi, politics and ‘Va pensiero’: the scholars squabble”, *The Opera Quarterly*, 23/1, 2005, pp. 109-132.

17 Ver Carlotta Sorba. “Il Risorgimento in musica: l’opera lirica nei teatri del 1848”, en Alberto M. Banti y Roberto Bizzocchi: *Immagini della nazione nell’Italia del Risorgimento*. Roma, Carocci, 2002, y Carlotta Sorba. “Battaglie all’opera”, en *Fare l’Italia: unità e disunità nel Risorgimento*, vol. 1 de la obra *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, a cargo de Mario Isnenghi. Torino, Utet, 2008.

mucho de semejante sistema productivo en la primera mitad del siglo XIX, de los dispositivos que permiten su funcionamiento, de sus varios actores sociales y de sus geografías.¹⁸ Se trata de un campo de producción de momentos específicos y poco asimilables con lo que sucede en otros casos nacionales o, incluso, en otras instancias de producción cultural en el mismo contexto. La obra es, sin duda, el producto cultural difundido de manera más homogénea y puntual en los estados preunitarios, gracias a un sistema caracterizado al mismo tiempo por un policentrismo, a una densísima red de salas difundida en el territorio, al funcionamiento bien aceitado de los circuitos empresariales que unían y relacionaban distintos teatros, a la constante movilidad de los *casts*, a la notable intensidad productiva que hasta la mitad del siglo está en continuo y rápido crecimiento, con un pico productivo entre los años 1930 y 1940.

Partiendo de estas consecuencias y del reconocimiento de la gran mole de mitografía construida sobre el ícono de Verdi como padre de la patria, me parece que algunos elementos que surgen de las investigaciones más recientes consienten una relectura compartida y ciertamente más sutil respecto del pasado y la relación entre obra y Resurgimiento, en el intento de captar una imagen más articulada y menos estereotipada.

Intento ilustrar esquemáticamente algunos puntos que, a mi entender, pueden decirse “adquiridos”:

1) En primer lugar, se esclareció ampliamente la centralidad del llamado “largo 1848” italiano (1846-1849) en la constitución de una esfera pública del Resurgimiento amplia y no solo elitista, más reconocible en sus elementos. Es propio del llamado “demostrantismo” del cuarenta y ocho (fiestas, celebraciones, juramentos que se desarrollan entre 1947 y 1948) que los teatros jueguen un papel importante más que marginal. En esa fase, y no con anterioridad, la recepción y la utilización patriótica de algunas obras goza, en efecto, de algunas evidencias. Piénsese en *Ernani*, *Atila*, *Norma*, pero también en obras menores y olvidadas como la *Gema de Vergy*, de Donizetti. Representaciones o cantos que se derivan de esas obras son objeto en distintos teatros, y en distintas partes de la península, pequeños desafíos al orden constituido: variaciones interpretativas, pedidos insistentes de bis, alusiones, cantos por las calles. Se trata de episodios que no son particularmente llamativos y heroicos —como tal vez se cuentan más tarde— pero que terminan en un panorama que no ve otras ocasiones de toma de posición patriótica. Algunas tarjetas de policía conservadas en el Archivo de Estado de Venecia nos brindan un ejemplo significativo. Descubrimos aquí que unos veinte muchachos

18 Con este propósito véase el volumen 4 (*Il sistema produttivo e le sue competenze*) de la obra a cargo de Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, *Storia dell'opera italiana*. Torino, EDT, 1986-1988.

fueron detenidos a principio de febrero de 1848 porque en la zona de la Plaza San Marcos marchaban en círculos, dispuestos como un petolón, agitando una pipa de yeso e intimidando a los transeúntes a tirar el cigarro para respetar la llamada “huelga del humo antiaustriaco”.¹⁹ Cuando le preguntaron a Ludovico Manin por los gritos pronunciados, con 17 años, respondió de esta manera: “eso no lo escuché; algunos cantaban, más bien, el coro del *Nabuco*, pero nada relacionado con cigarros ni pipas”. Su compañero Luigi Berta, 15 años, admitió que en efecto “cantamos el coro de la ópera *Nabuco*, Lombardi ‘oh señor que desde el techo natal’. El coro de *Ernanni* [sic] ‘Se despierte el león de Castilla’ y otro coro de *Nabuco* que no recuerdo”. Dentro del mismo fascículo, en reporte del 9 de febrero de 1848, nos encontramos también con una suerte de autocensura política. El que escribe señala, efectivamente, que los estudiantes detenidos estaban “gritando ‘abajo el cigarro’ y cantando algunos coros de óperas de cierto tenor liberal²⁰ equívoco”. Ejemplos como estos nos dicen que el uso político de algunas óperas, y también del *Nabuco* (independientemente en su totalidad de la intencionalidad del compositor), está bien presente en los escenarios de 1848, acompañando un activismo del Resurgimiento que encuentra en esos días las expresiones más variadas.

2) Parece haberse establecido también la importancia del lugar “teatro” en las prácticas del activismo patriótico.²¹ Entre otras cosas, nos lo dicen los epistolarios de los patriotas, incluso los de los más moderados, como Massimo D’Azeglio, en los que no es poco frecuente encontrarse con frases como “Esta noche se está preparando algo en el teatro...”. Y, por otra parte, la actividad de organización patriótica clandestina no tiene muchos otros lugares de acción con los que contar. Mazzini intuitó, primero y mejor que los otros, el potencial político de la ópera lírica, y sus páginas sobre *Filosofía de la música*, escritas en 1835, no son citadas casualmente y repetidas durante decenios casi literalmente por muchos patriotas.

3) No le falta evidencias tampoco al hecho de que muchas óperas del período están atravesadas por el discurso político acerca de las naciones y contribuyen a popularizarlo, presentándole al público historias de contraposiciones entre un pueblo oprimido y un pueblo opresor, extraídas en su mayoría de la literatura romántica europea (Schiller, Hugo, Scott, etc.). Incluso si a veces no se trata de operaciones conscientemente patrióticas por parte de músicos o libretistas militantes, no por eso resultan

19 Archivo de Estado de Venecia, Dirección General de Policía, b. 1869, VII, Sorvegliati e sospetti, IV, fascículo protocolo n. 538, 3 de febrero de 1848.

20 Borrado en el original.

21 Peter Stamatov. “Interpretative activism and the political usages of Verdi’s Operas in the 1840s”, *American sociological review*, 67 (3), 2007, pp. 345-366.

menos significativas respecto de la difusión de la constelación discursiva nacional-patriótica. ¿Qué pensar, por ejemplo, de un coro de *Ernani* como este?

*Siamo tutti una sola famiglia
Pugnerem colle braccia co' petti;
schiavi inulti più a lungo e negletti
non saremo fin che vita abbia il cor* (escena IV).

O de un pasaje de *Atila* como el siguiente:

*Cara patria, già madre e reina
di possenti magnanimi figli
or macerie deserto e ruina
su cui regna silenzio e squallor* (escena VII).

Muchos de los *topoi* estudiados por Banti, como parte fundadora de la morfología del discurso nacional, están presentes en estos versos y funcionan de modo tal que también la ópera lírica, junto con las novelas, la pintura, los ensayos históricos, contribuye a la difusión de una formación discursiva particular, la nacional-patriótica, que obtiene en los decenios de la mitad del siglo XIX, un extraordinario éxito en toda la península.

4) Una última consideración tiene que ver con la lengua de la ópera. Historiadores de la lengua e historiadores del libro destacaron el modo en que la falta de una lengua literaria en prosa, en Italia, comprensible para muchos y útil para el nuevo género de la novela, correspondía a una costumbre mayor de lo que suponíamos, con un lenguaje poético complejo y grandilocuente proveniente de los poemas caballerescos, uno de los géneros más populares en la edad moderna.²² El lenguaje de hoy de los libretos de ópera, casi incomprensible, que aparece bastante poco “popular”, retomaría —como intuyó anticipadamente Gramsci—²³ esa tradición y debería considerarse bastante menos alejado del público medio de cuanto podríamos imaginar. No es casualidad que uno de los novelistas más populares y más leídos en la Italia de la década de 1940, por cantidad de ediciones y la gran difusión de sus obras, y el más querido por Mazzini, era Francesco Domenico Guerrazzi, que ciertamente es el más melodramático, tanto en el registro lingüístico como en los dispositivos narrativos, de los novelistas de su tiempo.²⁴

22 Ver Marina Roggero. *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*. Bologna, Il Mulino, 2006; M. R. Bricchi. *La roca trombazza. Lessico arcaico e letterario nella prosa narrativa dell'Ottocento italiano*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.

23 Me refiero a las páginas sobre la “enfermedad melodramática italiana” comprendidas en Antonio Gramsci. *Letteratura e vita nazionale*. Roma, Editori riuniti, 1991, p. 78 y ss.

24 Me permito reenviar al análisis que llevé adelante en *Il melodramma della nazione. Politica e*

Para concluir, me parece, por lo tanto, que el tema de las relaciones entre ópera y Resurgimiento adquirió en los últimos años un nuevo espesor analítico y documental; y constituye un punto de vista interesante sobre las prácticas de la politización en el primer Ochocientos. Por un lado, el esfuerzo deconstructivo del ícono político verdiano comienza, aunque trabajosamente, a hacer mella también en el sentido común, difundiendo un mayor sentido crítico hacia la herencia del partido; por otro, una perspectiva de análisis más libre respecto de los condicionamientos del Resurgimiento clásico permite hacer foco, con mayor precisión, sobre comportamientos, motivaciones, emociones de los actores sociales del período, y hace que emerja con mayor nitidez la especificidad y los legados de larga data de la experiencia del Resurgimiento.

sentimenti nell'età del Risorgimento. Roma, Laterza, 2015, pp. 120-125.