



LA RAZÓN HISTÓRICA.
Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas
ISSN 1989-2659
Número 52, Año 2021, páginas 82-99
www.revistalarazonhistorica.com

La ópera verdiana como instrumento de la creación nacional y cultural en Italia: los casos de *Atila* (1846) y *La batalla de Legnano* (1849)

Juan Rhalizani Palacios

Universidad de La Rioja (España)

Resumen: La música ha sido a lo largo de la existencia del ser humano una manifestación artística y cultural muy potente. Con su ampliación y apertura paulatina desde la era de las revoluciones burguesas en Europa y del concierto público los compositores poco a poco tuvieron la opción de incluir reminiscencias nacionalistas en su música instrumental – música programática – y, sobre todo, en la ópera. En este ensayo trataremos de analizar los elementos constitutivos del relato nacionalista del *Risorgimento*, concretamente los usados por Giuseppe Verdi en dos de sus óperas históricas más representativas: *Atila* (1846) y *La batalla de Legnano* (1849).

Palabras clave:

Ópera, nacionalismo, Verdi, alteridad, sentimientos, Atila, Legnano.

Abstract: Throughout human existence, music has been a very powerful artistic and cultural dimension. With its gradual expansion and opening up since the era of the bourgeois revolutions in Europe and the public concert composers gradually had the option of including nationalist reminiscences in their instrumental music - programmatic music - and in opera. In this paper we will try to analyse the primary elements of *Risorgimento* narrative, and in particular those used by Giuseppe Verdi in two of his best known historical operas: *Atila* (1846) and *The Battle of Legnano* (1849).

Key words:

Opera, nationalism, Verdi, otherness, feelings, Atila, Legnano

“El mensaje de una ópera no es el argumento, el argumento es cómo la música lo manipula. Los significados musicales en la ópera empañan los significados verbales [...] la música de una ópera transforma el argumento. Transforma el libreto. La música traza la respuesta de los personajes a la acción”.

Joseph Kerman

1. A modo de introducción

Tras la revolución francesa y las guerras napoleónicas el concepto de nación se había popularizado como *un grupo de ciudadanos que compartían una herencia común en lugar de la visión paternalista consistente en ser súbditos de un soberano*.¹ La influencia de esta idea continuó extendiéndose y la doctrina nacionalista decimonónica, en el ámbito político, fue un claro intento de unificación colectiva bajo una identidad propia, sustentada en unas tradiciones, un idioma, una cultura y unos rituales comunes. Pero no todos estos elementos se dieron necesariamente, como en el caso de Suiza. En otros, se buscó la creación de una idea de comunidad basada en el idioma y en una cultura que traspasara los nexos y uniones políticas existentes.²

Así pues, el discurso nacionalista y parte del romanticismo musical influyeron en el colectivo y en los ciudadanos de los diversos estados europeos. En nuestro caso, en la segunda mitad del siglo XIX, la ópera italiana dio voz a los elementos nacionalistas, implícitos o explícitos, que compositores como Verdi implementaban en ellas por varias razones: para fomentar su prestigio antes las élites nacionales, para afianzar su puesto y la retribución económica que recibían, por propio convencimiento... Y es que ha quedado demostrado que la utilidad de representar la historia, la cultura, o los estilos de un pueblo a través de la música podía reforzar directamente los lazos identitarios y grupales como nación.³

Sin embargo, no podemos olvidar que en el *corpus* operístico de Verdi se aludió únicamente a elementos nacionalistas explícitos en pocas ocasiones, como en la *Batalla de Legnano*. En el otro ejemplo que estudiaremos, *Atila*, eran mucho más comedidas en el argumento, se dejaba libertad amplia al espectador para asimilarlo y los elementos del relato nacionalista no eran el eje regidor del argumento. Paradójicamente, lo que Verdi sí intentó siempre con sus melodramas fue, entre otros muchos aspectos de carácter sociológico y musical, que el público se viera

¹ PALMER, R., COLTON, J., *Historia Contemporánea*, Madrid, Akal, 1990, p. 181.

² *Ídem*. p. 181.

³ BURKHOLDER, J., et. al., *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza, 2015, p. 789.

representado en esa puesta en escena y a través de la alteridad, la visión del otro, tomara conciencia y posibilitara una determinada acción conjunta.⁴

Desafortunadamente, en el plano histórico-cultural el rol que jugó la música en el proceso de conformación de las diversas identidades nacionales europeas se obvió en demasía durante el siglo XX tanto en los estudios históricos como en los musicológicos. Únicamente se ha señalado el análisis técnico (armonías, texturas, teoría musical, solfeo) y de soslayo el contexto sociopolítico. Al menos también se ha eludido hasta hace poco en lo que respecta a los propios espacios públicos donde se interpretaba y a los teóricos nacionalistas burgueses y compositores, quienes podían permitirse el disfrute de obras de teatro, líricas, óperas, danzas o ballets e influir en las emociones y anhelos proyectados al pueblo. En consecuencia, la figura propia del *historiador de la música*, al menos en el ámbito del siglo XIX, el siglo de los nacionalismos, no existió propiamente debido a que se minusvaloró el papel de la propia música como material analítico precisamente de contextos determinados y de los ánimos populares. Hoy en día, en analogía con la importancia de los materiales literarios, como las novelas para el oficio del historiador se ha avanzado mucho en este punto.⁵ Concretamente, para estudiar los nacionalismos ese “olvido” se puede suavizar bastante si implementamos, por ejemplo, las narrativas históricas, las fantasías sobre las que se construyó la nación, los mitos y símbolos creados, la cimentación con respecto al otro y las perspectivas de género.

Es algo que no deberíamos olvidar, pues la música como uno de los lenguajes universales del ser humano, es quizás una de las artes más propicias para extender la necesidad de un relato nacional de carácter mítico y atemporal propio de las construcciones nacionalistas, más allá de discursos, revistas, imágenes u otros constructos. La música es inmediata y le es inherente una gran capacidad de persuasión en los recovecos más íntimos del ser humano y en su psique.⁶ Y más la ópera, que conjuga lo mejor de la música con lo mejor de la puesta en escena teatral.

⁴ PHILIPS-MATZ, M.J., *Verdi: una biografía*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 524.

⁵ En España destacan por ejemplo los trabajos de: PIÑEIRO, J., “Las actuales señas de identidad musicales en Europa: orígenes y vigencia” *Historia* 396, 1 (2), 2011, pp. 305,328., PIÑEIRO, J., “El nacionalismo alemán en *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner”, *Mina III*, 14, 2016, pp. 7-10., SÁNCHEZ, V., *Verdi y España*, Madrid, Akal Música, 2014., CASARES, E., y ALONSO, C., *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, y SÁNCHEZ, L., “España en música. La búsqueda imposible de una identidad musical nacional durante el siglo XIX”, en VV.AA., *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 464-478.

⁶ Uno de los análisis más actuales en torno al tema es el de: TIZÓN, M., “Música y emociones: un recorrido histórico a través de las fuentes”, *Revista de Psicología*, 17 (2), 2018, pp. 67-81.

No olvidemos que la ópera fue el primer medio cultural europeo con verdadero carácter global en el mundo.⁷ Así pues, el resultado potencia cuantitativa y cualitativamente el sentimiento que se quiera conceder en la representación escénica con el libreto y con la orquesta.

Con nuestro ensayo, en *Atila* buscaremos un análisis más breve por la ausencia de elementos explícitos nacionalistas, y en *La batalla de Legnano* a través de lazos de la pertenencia a una nación, excluyendo a los otros (a los extraños), y la exacerbación a través de la “patria cautiva”, la belicosidad de la guerra, el amor a la patria, y el heroísmo frente a la muerte de los protagonistas apreciaremos un nacionalismo mucho más evidente, al gusto de la época, y complejo, lo que enriquecerá nuestra síntesis.

2. Un ejemplo de nacionalismo implícito: *Atila* (1846)

El primero de nuestros modelos fue una ópera inspirada en una obra del dramaturgo alemán Zacharias Werner. Fue estrenada en el teatro La Fenice, de Venecia, el 17 de marzo de 1846 al parecer con una tibia aceptación.⁸ La trama, construida por el gran libretista Temistocle Solera, recreó el momento de encuentro entre el pueblo de los hunos y el Imperio Romano dentro de las fronteras italianas en el año 452 d.C. Para lograr un efecto más positivo y que el significado calara completamente en el espectador tanto Verdi como Solera convinieron en simplificar el texto original para conseguir una mayor verosimilitud en la ópera. Fácilmente asociable y abierta a ser entendida como un alegato político entre los pérfidos bárbaros, los austríacos, y el imperio romano, los italianos, el melodrama aspiró a reflejar sucintamente la coyuntura de crisis del momento que enfrentaba a dichas naciones.

Y aunque la obra primigenia de Werner, *Atila, König der Hunnen* (1808), poseía multitud de elementos sobrenaturales, fantásticos y mitológicos como la espada de Wodan, dioses luciferinos u oscuros etc. (en teoría mucho más propicios para un *remake* a cargo de Richard Wagner, autor de la monumental tetralogía *El anillo del Nibelungo*) lo cierto es que Verdi se atrevió a readaptarla en el terreno musical. Específicamente se concentró en dotar de “coralidad” a la ópera y en momentos concretos en que el magistral coro fuese la clave para transmitir sentimientos

⁷ FIGES, O., *Los europeos: tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Barcelona, Paidós, 2020, p. 226.

⁸ PHILIPS-MATZ, M.J., *op. cit.*, p. 368.

incidentales, aspecto ya explotado por los compositores dramaturgos de la civilización griega.⁹

Igualmente, para desgranar profundamente el contexto en que *Atila* fue compuesta debemos profundizar en ese interés mutuo de Solera y Verdi acerca de albergar en sus obras tintes patrióticos, incluidos, dicho sea también, en obras tales como *Nabucco* (1842), *Los lombardos en la Primera Cruzada* (1843), *Ernani* (1844) o *Macbeth* (1847). En el caso de *Atila* el foco de acción y del espacio se centran en el carácter regional, el veneciano y el romano. No olvidemos que aparte de que algunos fragmentos de la ópera se desarrollan ahí, en la Laguna Adriática (Venencia) el melodrama también se estrenó en esa ciudad. No obstante, a diferencia de *La batalla de Legnano* y la conjunción Lombardía-Italia en *Atila* nunca se buscó totalmente la difuminación de las “nacionalidades” históricas”.

Con todo, las tesis primarias más importantes y los argumentos históricos que inspiraron a Verdi para componer *Atila* los podemos rastrear en una obra de Heinrich Leo titulada *Historia de los estados italianos de la caída del Imperio romano hasta los años de 1840* (1842).¹⁰ En dicho estudio justamente se alude al individualismo como el principal escollo en el proceso de la *construcción nacional* – al contrario que para Burckhardt – y cómo esta actitud antropológica y cultural no permitía a los pueblos italianos mantener su *status quo* y acatar el contrato social. El principal factor que contribuyó a esto fue la precipitación de acontecimientos que se sucedieron, según Leo, en los últimos años de existencia del Imperio romano y los “años de anarquía” que lo sucedieron. Es por esto por lo que Giuseppe Verdi quiso componer una ópera en ese contexto histórico, en el año 452, y con unos personajes cuyos roles estuvieran asociados a la valentía colectiva y a la disposición del sacrificio, sin distinción aparente entre hombres o mujeres.

De hecho, la cuestión de género en *Atila* – también en la *Batalla de Legnano*, por supuesto – es un factor crucial para entender la arqueología del discurso del *Risorgimento* italiano. La figura de Odabella, hija del señor de la ciudad de Aquilea, asesinado a manos de Atila, usada en esta ocasión como una vaga alegoría de Italia, a diferencia de Lida en *La batalla de Legnano*, tiene un mayor protagonismo activo en la causa justa de la trama. En lo relativo a la toma de decisiones en el devenir de la ópera Odabella ni acata ni se somete a las decisiones de los varones sino que a diferencia de todos los demás dramas de Verdi podemos apreciar una equiparación

⁹ OSBORNE, C., *The complete operas of Verdi: a critical guide*, Londres, Phoenix, 1997, p. 198.

¹⁰ HEBDA, M., *Motivi risorgimentali nelle opere di Giuseppe Verdi: “Attila” e “La battaglia di Legnano”*, Oslo, Servicio de Publicaciones de la Facultad de Humanidades, 2019, p. 50.

igualatoria con respecto a los hombres protagonistas (Aecio, Foresto o el propio León I). Será ella, en efecto, quien al final del melodrama de muerte a Atila.

Pero aludiendo particularmente a la tercera escena del prólogo, en la que se da una de las tres referencias de nacionalismo implícito en *Atila*, podemos percibir otras características determinantes de Odabella y por extensión de las mujeres itálicas: conforme a su estatus de guerrera, lista siempre para luchar por la libertad de su pueblo ante la devastación que se presenta en Aquilea, la protagonista femenina es guiada por el poderoso sentimiento de amor a la patria, el *santo di patria indefinito amor*,¹¹ adquiriendo aquí un rol claramente masculino al no recluirse en su propio espacio de forma pasiva como Lida en la *Batalla de Legnano* sino activa y beligerantemente igual o más que muchos varones. Su desafiante presentación a Atila es clarificadora:

“Allor che i forti corrono
Come leoni al brando
Stan le tue donne, o barbaro,
Sui carri lacrimando.
Ma noi, donne italiche,
Cinte di ferro il seno,
Sul fumido terreno
Sempre vedrai pugnar”¹²

El segundo pasaje con reminiscencias nacionalistas, útiles para el análisis propuesto, tiene lugar también en el prólogo apenas dos escenas después. En esta ocasión los protagonistas serían el famoso caudillo de los hunos, Atila, y el afamado embajador romano, Aecio. Lo que acontece aquí es trascendente para el drama pero también para la época contemporánea en la que se estrenó la ópera: el general Aecio formula a Atila una posible división del Imperio romano, decadente, siempre y cuando se respetara la independencia de Italia (expuesta aquí por Verdi y por el libretista Solera ya unificada y homogénea: el ideal que tenían los nacionalistas decimonónicos), que sería gobernada por el propio militar romano. Así las cosas, bajo los pretextos de que no existían candidatos idóneos para liderar el imperio (el emperador de Oriente es “tardo per gli anni e tremulo” y el de Occidente “un imbebe giovine”) Aecio le propone a Atila repartirse el mundo:

¹¹ *Prólogo, escena III*. Libreto bilingüe disponible en: <http://www.kareol.es/obras/atila/acto1.htm> (20/4/2021).

¹² *Ídem*.

“Tardo per gli anni, e tremulo,
 È il regnator d'Oriente;
 Siede un imbelle giovine
 Sul trono d'Occidente;
 Tutto sarà disperso
 Quand'io mi unisca a te...
 Avrai tu l'universo,
 Resti l'Italia a me” ¹³

Nótese como la solución política ideada en la teoría no era belicosa ya que si Aecio lograba retener el poder de Italia para sí, sus huestes y las del huno no se verían obligados a enfrentarse por las armas. No obstante, una diferencia clara de la ópera con respecto a la realidad de esos momentos en Europa y en la Italia del *Risorgimento* es precisamente que ese gesto de la declaración de independencia y el deseo de emancipación, presente en personajes femeninos como Odabella, y la liberación de potencias extranjeras no están para nada clarificados en el melodrama. Por esta razón ya podríamos argumentar su carácter implícito: de hecho, si visionamos el montaje y la representación discerniremos que *Atila* es evidentemente una obra más íntima y privada que “colectiva”, y situada a “años luz”, en este sentido, de otras óperas explícitamente nacionalistas mencionadas anteriormente. Las muestras patrióticas existen, tal y como estamos evidenciando, pero aun así se encuentran bastante matizadas y son utilizadas en momentos concretos como el que hemos comentado de la tercera escena, la quinta, o la fundación de Venecia que señalaremos a continuación.

Con respecto a la música del pasaje, Verdi le otorga la importancia que merece el fragmento. La usa de forma magistral y permite que aflore una y otra vez durante el *duetto* y el *stretto* de forma que el acompañamiento orquestal ejecute un oportuno *mutti*. Ese silencio premeditado bajo el recitativo de Aecio tuvo como objetivo primordial que sus palabras llegaran intactas a los oyentes ¹⁴ y que se transmitiera correctamente el mensaje patriótico y la alianza, rechazada en última instancia por

¹³ *Prólogo, escena V*, en: <http://www.kareol.es/obras/atila/acto1.htm> (20/4/2021).

¹⁴ Por lo que ha quedado registrado en múltiples críticas y constatado por varios asistentes es que el público en el estreno y las sucesivas representaciones corregía en el fervor de la música a Aecio cuando declamaba el “resti l'Italia a me” por el plural “a noi, a noi”. Si bien *a priori* puede parecer un asunto baladí lo cierto es que si lo situamos en el contexto en que la ópera fue estrenada y lo analizamos desde el presente melindres y pequeños gestos como este nos pueden hacer mejor comprender cómo la ópera y el concierto público podía hacer aflorar y moldear los sentimientos psicológicos de las nacientes masas nacionalistas. En: HEBDA, M., *op. cit.*, p. 59.

Atila.¹⁵ Finalmente, para cerrar el examen de las reminiscencias nacionalistas en *Atila* podemos señalar el momento excelso de la fundación de Venecia en las dos últimas escenas del prólogo y la actitud de los habitantes de Aquilea hacia esa *construcción nacional* paralela, desde cierto punto de vista, con la de Italia en el siglo XIX. Por razones obvias, la Venecia primigenia según las acotaciones del libreto¹⁶ es muy primitiva: tras huir de los hunos, los aquilenses apenas han podido erigir un campanario a medias, unas cabañas, y un altar dedicado a San Giocamo. Sin embargo, los últimos aquilenses, y por consiguiente los primeros venecianos, saben y muestran al público receptor del mensaje y del melodrama que esa nueva patria, análoga al momento de creación de Roma, estaba destinada a maravillar al nuevo mundo. En palabras del noble aquileo Foresto:

“Sì, ma il sospir dell'esule
 Sempre la patria avrà.
 Cara patria, già madre e reina
 Di possenti magnanimi figli,
 Or macerie, deserto, ruina,
 Su cui regna silenzio e squallor;
 Ma dall'alghe di questi marosi,
 Qual risorta fenice novella,
 Rivivrai più superba, più bella
 Della terra, dell'onde stupor!”¹⁷

En este pasaje se patentan cómo la música, en especial la nacionalista, puede reflejar en los espectadores la alteridad y la importancia de los otros en el proceso de la construcción identitaria. En este caso, los venecianos magistralmente unidos por Verdi y destinado claramente a los propios contemporáneos de 1846. Así, estos, y por extensión todos los italianos, pudieron verse reflejados empáticamente en sus orígenes y admirar el ingenio del libretista y del músico. Es interesante constatar que las escenas referentes al nacimiento de Venecia no estaban contenidas en el drama primigenio de Werner. Es claro que Verdi y Solera las añadieron de su propia cosecha para proporcionar a la ópera un espacio propicio para la exaltación

¹⁵ Se puede vislumbrar claramente en la puesta en escena (minutos 17-25). Por ejemplo en la de Milán de 1990, bajo la batuta del genio italiano Ricardo Mutti. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=86LmRB0i_Yo&ab_channel=leonora4343 (20/4/2021).

¹⁶ *Prólogo, escena VI*, en: <http://www.kareol.es/obras/atila/acto1.htm> (20/4/2021).

¹⁷ *Prólogo, escena VII*, en: <http://www.kareol.es/obras/atila/acto1.htm> (20/4/2021).

patriótica y para legitimar y cohesionar el discurso nacionalista italiano propio del *Risorgimento*.

3. Un ejemplo de nacionalismo explícito: *La batalla de Legnano* (1849)

Esta ópera con respecto al contexto en el que se compuso y se estrenó tiene que entenderse dentro del clima de ilusión y expectación que desbordó a Italia en el estallido de las primeras revoluciones liberales y la expulsión de los austríacos, el *otro* en oposición al *nosotros* nacionales, en la ciudad de Milán.

En esa ola de hegemonía cultural nacionalista que sacudió a Italia en la década de 1840 Verdi aprovechó sin lugar a dudas esta gran posibilidad y buscó a través de otro de sus libretistas clásicos, Salvatore Cammarano, un drama pertinente para componer para la ocasión. Cómo no, la obra elegida fue un drama ambientado en la época medieval, el cual permitiría constatar, entre otras muchas perspectivas, la existencia de una nación italiana desde tiempos inmemoriales a través de un discurso y narración adecuadas y con unos personajes previamente delimitados. Ese mecanismo de la construcción nacional a través de sujetos individuales, estimulando sentimientos de pertenencia cohesionados en una época como la lejana pero a la vez reciente edad del *Duecento* y haciendo que los receptores (el público) se identificaran con la comunidad histórica fue trascendental en aquellos momentos. Se estaba forjando el discurso nacionalista italiano del *Risorgimento* y la identidad nacional nada menos.

Así, la obra primigenia a convertir, *La batalla de Toulouse*, de Joseph Mery, fue transformada en un melodrama que ejemplificaba la conocida revuelta de las zonas norteñas italianas contra el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Federico Barbarroja. Aun así, las incongruencias entre la realidad histórica y lo que podríamos denominar la *ficción nacional* son palpables. Curiosamente, la batalla que se libró el 29 de mayo de 1176 entre la Liga Lombarda, capitaneada por el papa Alejandro III, y el Sacro Imperio no fue evidentemente una pugna nacionalista entre dos naciones existentes – Italia y Alemania –, sino la prolongación del conflicto entre los Estados Pontificios, el Sacro Imperio y sus élites (güelfos y gibelinos).¹⁸

No era casual que Verdi tomara este tema y compusiera una ópera explícitamente nacionalista, a diferencia de sus predecesoras de talante militante y desbordante de esperanza. En esos instantes el fragor de la primera guerra de independencia

¹⁸ LE GOFF, J., *La civilización del occidente medieval*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 79 (1ª ed: 1982).

italiana entre el ejército piamontés del Reino de Cerdeña y las tropas austríacas del comandante Radetzky era algo del pasado y se experimentaba la consecuente contrarrevolución en la que Milán volvió a manos austríacas. De hecho, el estreno de la ópera marcó un antes y un después en el sentir colectivo y en el devenir histórico de la nación italiana. Una vez más, tampoco fue aleatorio. El 27 de febrero de 1849, el teatro Argentina de Roma acogió la primera representación de la ópera ya que la actual capital en esas circunstancias era una de las pocas ciudades que no sucumbieron a la presión austríaca y todavía conservaba su independencia.¹⁹

Entrando ya en el análisis propio de la ópera *La batalla de Legnano*, es algo claro que un gran elemento distintivo es su alusión a los héroes y mártires que construyeron la patria y su sino, con el gran protagonista Arrigo. Su muerte se da en el campo de batalla, siguiendo la lógica de los relatos tradicionales. Perece, eso sí, para dotarle de un tinte más épico, tras defenestrarse por un balcón al encontrarse encerrado por su camarada Rolando²⁰ y matar al vil emperador Barbarroja, quien afirmó categóricamente un acto antes que *il destino d'Italia son io!*²¹

Verdi y su libretista decidieron dar este enfoque nacionalista explícito. Es clarificador y tuvo como objetivo, una vez más, impactar, educar al receptor nacional de la ópera y hacerle ver no sólo los peligros a los que se enfrentaba la nación con respecto al *otro*, sino también con los propios compatriotas que no actuaban con el heroísmo debido en los momentos decisivos de la guerra, como el caso de Rolando, y marcar las tesis de la responsabilidad individual en el devenir colectivo de la comunidad. Esta actitud está ya presente desde que el protagonista, tras su supuesta muerte, se desengaña amorosamente de Lida, clara alegoría de la nación italiana. No obstante, la muerte final de Arrigo en la ópera es noble y se da tras haber demostrado virilidad, luchar por la independencia colectiva, con un triunfo final honroso para la Lombardía, y con el perdón final de Rolando: *chi muore per la patria alma si rea non ha.*²²

Paralelamente, desde cierto punto de vista todo el argumento y los giros que se suceden entre el enrolamiento de Arrigo en la Compañía de la Muerte para intentar luchar una vez más por su patria demuestra la coherencia del *carácter nacional* que Verdi quiso transmitir en la ópera y en el matrimonio de Rolando y Lida. Actuar de

¹⁹ FIGES, O., *op. cit.*, p. 18.

²⁰ Temas como la amistad y el triángulo amoroso anterior son tratados en BANTI, A., *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell' Italia unita*, Turín, Einaudi, 2011, p. 81.

²¹ *Acto II, escena I*. Libreto bilingüe disponible online en: <http://www.kareol.es/obras/labatalladelegnano/acto1.htm> (20/4/2021).

²² *Acto IV, escena III*, en: <http://www.kareol.es/obras/labatalladelegnano/acto2.htm> (20/4/2021).

una manera unívoca, continua e inmutable es el fin a perseguir: entender la nación como un pacto sagrado, confundir premeditadamente la Lombardía con la nación italiana y oponerse ferozmente al extraño bárbaro (Federico Barbarroja y el Sacro Imperio) era sólo el medio. Esto lo podemos apreciar fielmente en la primera escena de la ópera, en la que un coro conformado por soldados de la Liga Lombarda vitorean a una Italia *forte ed una, a capella*, solamente acompañados con una marcha a modo de introducción:

“Viva Italia! Un sacro patto
tutti stringe i figli suoi:
esso al fin di tanti ha fatto
un sol popolo d’Eroi!
Le bandiere in campo spiega
o Lombarda invitta Lega,
e discorra un gel per l’ossa
al feroce Barbarossa.
Viva Italia forte ed una
colla spada e col pensier!
Questo suol che a noi fu cuna,
tomba sia dello stranier!”²³

Vale la pena señalar que incluso en esa cohesión nacional las mujeres seguían una línea semejante a los hombres en lo relativo al amor por la patria, atribuyéndoles valores claramente masculinos. Valgan de referencia los versos de la confesión de Lida, la protagonista femenina indiscutible de la ópera, quien comparte su amor verdadero con Arrigo y con la nación a pesar de estar casada con Rolando: *Amo la patria! Immensamente io l’amo!*.²⁴ Sin embargo, la diferencia principal estribaba en la vía para alcanzar ese amor, si bien los resultados en ese contexto son los mismos. No podemos olvidar que la mujer difícilmente se podía librar de las tipificaciones normativas de su sociedad: se subraya cuando, al no poder participar en la batalla, Lida, garante del honor nacional y hacedora biológica²⁵ y cultural de ciudadanos,

²³ Escena completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=H0mW-LRzSdY> (20/4/2021). Recogida asimismo en: BANTI, A., *op. cit.*, p. 58

²⁴ *Acto I, escena IV*, en: <http://www.kareol.es/obras/labatalladelegnano/acto1.htm> (20/4/2021).

²⁵ Ese componente biológico, imposible de negarlo y escapar de él, quizás se fraguó con la inversión de la relación entre el pacto político y la pertenencia a la nación. En: BANTI, A., *op. cit.*, p. 63.

únicamente puede rezar, en su ámbito privado de la familia, por el destino de la patria y de sus soldados.

Se distingue claramente cómo por los contextos históricos distintos Lida y Odabella actúan de una forma muy distinta. Verdi lo ejemplificó excelentemente: las dos son alegorías de una Italia pretendidamente unificada en la contemporaneidad pero Lida tiene un papel íntimo de noble italiana medieval mientras que a Odabella le es inherente un carácter guerrero forjado por la época en la que se situó: la antigüedad y el Imperio romano. Más allá de que estos arquetipos no se correspondieran totalmente en realidad con el papel de las mujeres en esos momentos y distorsionen la realidad histórica lo cierto es que nos hacen vislumbrar la idea que los intelectuales defendían y trasladaban a las masas: la agónica situación del Imperio romano, que podía hacer desarrollar en las mujeres un talante belicoso, y el cariz cortesano de la nobleza en la Edad Media.

Del mismo modo, las cuestiones de la educación, de las propias raíces personales, y el lenguaje en las *fantasías condensadas*²⁶ tienen también su preeminencia. La primera se puede entrever en el tercer acto, en una muestra de la íntima relación del espacio doméstico con la nación: es el momento en el que en la despedida de Rolando para ir a la guerra se aleja de su esposa y le implora que en el supuesto de que muera recuerde siempre a su hijo sus orígenes (*digli ch'è sangue italico*) y el amor a la patria.²⁷

La segunda podemos encuadrarla en el segundo acto, cuando la guerra se hace inevitable y la alianza entre Rolando, duque de Milán, y la ciudad de Como no fructifica tras los pactos de esta con Barbarroja. Es entonces cuando los héroes lombardos no escatiman reproches hacia los ciudadanos rebeldes, quienes hablaban *italico linguaggio* pero actuaban como *barbari stranieri*. De esta conducta se extraen dos consecuencias claras: la importancia del lenguaje en la identidad nacional como medio de cohesión, y la clasificación automática como enemigo y extraño de todo aquel que no actuara conforme a lo que se esperaba de él y a través de todas las generaciones precedentes. De lo que se había ido erigiendo bajo un relato compartido y colectivo, en definitiva. Un ejemplo lúcido lo encontramos en los importantes coros de la ópera como intermediador de sentimientos hacia el público. En concreto:

²⁶ SCOTT, J., "El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad." *Ayer*, 62, 2006, pp. 111-138.

²⁷ *Acto III, escena IV*, en: <http://www.kareol.es/obras/labatalladelegnano/acto2.htm> (20/4/2021).

“Ma l'odio qui vive ne' cori oltraggiati!
 Quest'odio col sangue ribolle confuso,
 Né volger di tempo scemar lo potrà!
 Dai padri, dagli avi
 in noi fu trasfuso!
 Ai figli, ai nepoti trasfuso verrà!”²⁸

Y lo que es más importante: según esa lógica el enemigo y/o extraño, incluso el compatriota, que sobrepasara unas fronteras pautadas debía ser eliminado. La función esencial de la guerra era esa: *conservar el equilibrio y la tranquilidad de las comunidades elementales*.²⁹ Aun así, esa exclusión y los elementos diferenciadores que ayudaban ciertamente a formar la cultura nacional deben ser matizados si se aplican a las regiones que según el relato nacionalista debían integrar la región, como Como. En la discusión de Barbarroja y Rolando en dicha ciudad, antigua enemiga lombarda, se esperaba que esta cerrara filas en torno a un enemigo común. No obstante, al final no fue posible, acelerando de esta forma la guerra contra el Sacro Imperio:

“Taccia
 il reo livore antico
 di Milano e di Como: un sol nemico,
 sola una patria abbiamo,
 il Teutono e l'Italia; in sua difesa
 leviam tutti la spada”.³⁰

Tras increpar a Barbarroja que *le mercenarie spade / non vincerano un popolo che sorge allá liberta* y declarar la guerra: *Guerra dunque!... terribile!... a morte!*, encontramos pues como Rolando en ese momento y Arrigo posteriormente en la propia ópera aspiraban a incardinarse como parte de la narrativa histórica nacional, trascendiendo la ópera de Verdi. Eran construcciones arquetípicas de personas que acababan dándolo todo por la patria; incluso la vida, en el caso de Arrigo para encontrar en su hora postrera la catarsis espiritual final personal (individual) y colectiva (la de la nación).

²⁸ Acto II, escena I, en: <http://www.kareol.es/obras/labatalladelegnano/acto1.htm> (20/4/2021).

²⁹ LANGEWIESCHE, D., *La época del Estado-Nación en Europa*, Valencia, PUV, 2012, p. 109.

³⁰ Acto II, escena III, en: <http://www.kareol.es/obras/labatalladelegnano/acto1.htm> (20/4/2021).

.....

Tal y como plantea el historiador italiano Alberto M. Banti en *La nazione del Risorgimento* la razón para que en la primera mitad del siglo XIX el atractivo hacia los temas planteados por el *Risorgimento* fuese tan intenso se dio no sólo por el interés que despertaba en la población sino también por la adhesión a un ideal y un *canon* nacional en cierto punto ambivalentes, pues aglutinaron a regiones tan dispares en todos los sentidos como el norte y el sur de la península itálica. Del mismo modo, ambivalentes porque más allá del repertorio de figuras, el discurso nacional forjado en la primera mitad del siglo XIX también se alejó de la ética católica.³¹ No obstante, esto no quiere decir que la figura de Dios se pierda o no se tenga presente. Simplemente el discurso nacionalista que hemos analizado en *Atila* y en *La batalla de Legnano* Verdi lo torna de matices mucho más evangelistas, en aras de potenciar otros elementos. El ejemplo en la segunda ópera lo encontramos, una vez más, en el diálogo de despedida entre Lida y Rolando del tercer acto: *e dopo Dio la Patria gli apprendi a rispettar*.³²

Siguiendo la argumentación de Banti, tanto en este melodrama como en la mayoría de fuentes primarias de la época la nación es entendida de forma natural y cultural, no solamente afincada en la historia, sino también fundada por lazos de sangre (“*ed ora tutti giuriam difenderla, col sangue nostro ancora*”)³³ y anclada en la tierra. Esto es algo que Giuseppe Verdi supo explotar como nadie para obtener éxito en los círculos burgueses nacionalistas del Milán de la década de 1840 y en todo aquel dispuesto a enrolarse en el relato colectivo de la nación italiana.

Asimismo, el historiador italiano complementa las tesis de Joanne Scott señalando explícitamente para la nación italiana otra serie de *fantasías condensadas* parcialmente seguidas por Verdi en *La batalla de Legnano*: la nación alegorizada por una madre (Lidia), y con sus hijos, los italianos, como hermanos. En este contexto, la defensa del honor, y en particular de la pureza de la mujer, constataría la defensa de la patria amenazada por los traidores y los extranjeros.³⁴ Aquí el vil Barbarroja, enemigo único del “destino italiano” siguiendo sus propias palabras, y el Sacro

³¹ BANTI, A., *op. cit.*, p.148.

³² *Acto III, escena IV*, en: <http://www.kareol.es/obras/labatalladelegnano/acto2.htm> (20/4/2021).

³³ Pronunciado por Arrigo y los demás *dux*. *Acto I, escena III*, en: <http://www.kareol.es/obras/labatalladelegnano/acto1.htm> (20/4/2021). También es mencionado en BANTI, A., *op. cit.*, p. 62-63 y cómo se aplicó en el canon a partir de la retórica de Manzoni.

³⁴ *Íbidem*, p. 77.

Imperio Romano Germánico. La ciudad de Como sería aquel *otro* con el que se tendría que dialogar para formar parte de una nación común, aunque luego no resultara de la forma prevista. Aun así ayuda, y lo que queda claro es que tanto Barbarroja, por exclusión, como Como participan desde cierto punto de vista en el concepto de nación representado en *La batalla de Legnano*.

Por consiguiente, en esos momentos últimos de la década de 1840 *n*, en menor medida, y *La batalla de Legnano* deben ser entendidas en el contexto de la retórica nacionalista europea pero también en el del propio *Risorgimento* italiano, el cual a diferencia de la trasposición de figuras simbólicas y narrativas de la historia sagrada ofrece una verdadera resurrección, que redimía en teoría las culpas del pasado italiano. En suma, únicamente aproximándonos a la arqueología propia del discurso nacional italiano podremos comprender mejor su fuerza comunicativa.

4. Conclusiones

Es claro que las sendas óperas aquí analizadas cumplieron una función muy específica a la hora de influir en la psicología y en los sentimientos del público burgués italiano que acudía a visionar y escuchar tanto el concierto público de música como los melodramas de carácter nacionalista. Verdi con un uso magistral del lenguaje musical e instrumental pudo además valerse para estos fines del poder de la alteridad, y de la construcción de ciertas posiciones y arquetipos de personajes ya probados y presentes en la literatura común: la presencia hegemónica absoluta del bien y del mal encarnada en los héroes mártires de la patria así como de las mujeres guerreras o sumisas, el antagónico rival, extranjero e imperial al que hay que destruir a toda costa, y el amor absoluto e incondicional de la patria sobre todas las cosas (excepto Dios) son los aspectos más importantes compartidos en *Atila* y en *La Batalla de Legnano*. Principalmente por su capacidad de transmisión inmediata y la grandeza del compositor parmesano estas dos óperas fueron, con sus diferencias latentes también, dos caras de la moneda de la trascendencia a la hora de influir en las masas y en el relato del *Risorgimento* italiano en varios pasajes de sus libretos.

Aparte de ello, realizado el análisis de dos de las óperas verdianas que más elementos nacionalistas manifestaron y que tanto ayudaron a vertebrar el discurso del *Risorgimento* es necesario señalar algunas diferencias clave observadas más allá de las citadas hasta ahora. Contando las de la propia estructura formal, como la carencia de prólogo de la *Batalla de Legnano*, y la de los personajes (*Atila* cuenta con cuatro protagonistas bien definidos e individuales mientras que la *Batalla de*

Legnano adquiere totalmente unos carices mucho más corales) la principal distinción estriba en la función trascendental del coro. En *Atila*, con elementos nacionalistas mucho más comedidos, apreciamos que este contribuye muy poco a exacerbar en la trama los sentimientos y la pertenencia colectiva del pueblo con el fin de representarlos en momentos muy concretos y a partir de palabras clave. Sin embargo, en la *Batalla de Legnano*, con su comienzo con el “coro de introducción”³⁵ se establece una relación muy especial con el público marcando aún más la alteridad, la simbolización de la colectividad del pueblo (uno más de los personajes de la ópera), la marcación trágica de la figura del héroe mártir al final de la ópera, y los elementos con fuerte valor patriótico, como los juramentos o las despedidas.

Así, en definitiva, el coro hace partícipe al espectador en el drama y por supuesto ayuda a moldear su empatía con los protagonistas y posiblemente también sus pensamientos políticos de forma más o menos manifiesta. Esa es la gran virtud para los teóricos y músicos nacionalistas de subyugar el arte al servicio de una causa política.

Como colofón a este ensayo cabe asimismo destacar el giro que tomó a partir de la década de 1840 la producción operística de Verdi: se concentró con especial ahínco en el tema nacional, ejemplo de ello son las dos óperas aquí estudiadas, con una aportación clave del carácter civil, pero sobre todo moral a sus melodramas. Lo importante aquí es cómo fue transmitida el aura de Verdi y sus obras musicales al imaginario popular: debemos comprender su figura través de una óptica dual: la público-política, determinada por su acercamiento a Cavour, y la privada. En este sentido, la existencia del archiconocido acróstico “Viva V.E.R.D.I.” (Viva Vittorio Emanuele, Re D’Italia) recitado en tantas óperas por el público, y la vinculación clara entre el futuro rey de Italia y el músico evidencia el rol tan crucial que desempeñó en el pensamiento nacionalista italiano así como en el proceso de unificación nacional, muy cercano a la de la figura del mito de Garibaldi.

No olvidemos que Verdi también llegó a ser diputado de la Asamblea de Parma y en 1859 fue la persona encargada de entregar a Víctor Manuel II los 426.000 votos de un plebiscito revelador: el de los Estados de la Emilia que decidieron unirse a la corona del Piamonte. Así, el culto a Verdi, tomando un papel semejante a un mito, fue clave en la identidad nacional que fomentó el nuevo Estado italiano desde la década de 1860. Se difundieron rápidamente sus óperas con temas patrióticos y su

³⁵ *Acto I, escena I (“él vive”)*, en <http://www.kareol.es/obras/labatalladelegnano/acto2.htm> (20/4/2021)

música ya que podían resultar ser muy útiles de cara a cultivar la nueva conciencia nacional, su carácter y expresión.³⁶

Únicamente a principios del siglo XX, en los últimos años de vida del compositor, fallecido en 1901, sólo personajes de la talla de Puccini podrían haber eclipsado sus obras y haberlas tornado algo más impopulares. No obstante, el compositor toscano por el diferente contexto vivido, por su vida privada, y por el tratamiento de sus óperas no tuvo un papel parecido al de Verdi nunca. Para ilustrar cómo la relevancia del genio verdiano en la vida política del país tanto en el ámbito privado como en el artístico fue notabilísima puede servir de ejemplo una misiva que le dirigió el conde de Cavour el 10 de enero de 1860:

*(Su presencia) contribuirá al decoro del Parlamento, dentro y fuera de Italia, dará crédito al gran partido nacional que quiere construir la nación sobre los sólidos cimientos de la libertad y el orden, y lo impondrá a nuestros imaginativos colegas del sur de Italia, más susceptibles a la influencia del genio artístico que nosotros, habitantes del frío valle del Po.*³⁷

5. Fuentes y bibliografía usadas

Fuentes primarias:

Libreto de *Atila* (1846). Bilingüe y disponible online: <http://www.kareol.es/obras/atila/atila.htm> (20/4/2021).

Libreto de *La Batalla de Legnano* (1849). Bilingüe y disponible online: <http://www.kareol.es/obras/labatalladelegnano/legnano.htm> (20/4/2021).

Fuentes secundarias:

BANTI, A., *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell' Italia unita*, Turín, Einaudi, 2011.

BURKHOLDER, J., et. al., *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza, 2015.

³⁶ FIGES, O., *op. cit.*, p. 218 y SMART, M.A., "Liberty on (and off) the barricades: Verdi's Risorgimento fantasie", en ASCOLI, A., y VON HENNEBERG, K., (eds.) *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, Oxford, Berg, 2001, pp. 103-118.

³⁷ Traducción propia. Extracto de la carta recogido en: GOSSETT, P., y MACCHIONE, D., "Le Edizioni distrutte e il significato dei cori operistici nel Risorgimento", *Il Saggiatore musicale*, 12 (2), 2005, p. 340. Disponible online: <https://www.jstor.org/stable/43029826> (18/3/2021).

- FIGES, O., *Los europeos: tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Barcelona, Paidós, 2020.
- GOSSETT, P., y MACCHIONE, D., "Le Edizioni distrutte e il significato dei cori operistici nel Risorgimento", *Il Saggiatore musicale*, 12 (2), 2005, pp. 339-387. Disponible online: <https://www.jstor.org/stable/43029826> (18/3/2021).
- HEBDA, M., *Motivi risorgimentali nelle opere di Giuseppe Verdi: "Attila" e "La battaglia di Legnano"*, Oslo, Servicio de Publicaciones de la Facultad de Humanidades, 2019
- LANGEWIESCHE, D., *La época del Estado-Nación en Europa*, Valencia, PUV, 2012.
- LE GOFF, J., *La civilización del occidente medieval*, Barcelona, Paidós, 1999 (1ª ed: 1982).
- OSBORNE, C., *The complete operas of Verdi: a critical guide*, Londres, Phoenix, 1997.
- PALMER, R., COLTON, J., *Historia Contemporánea*, Madrid, Akal, 1981.
- PHILIPS-MATZ, M.J., *Verdi: una biografía*, Barcelona, Paidós, 2001
- SCOTT, J., "El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad." *Ayer*, 62, 2006, pp. 111-138.
- SMART, M.A., "Liberty on (and off) the barricades: Verdi's Risorgimento fantasie", en ASCOLI, A., y VON HENNEBERG, K., (eds.) *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, Oxford, Berg, 2001, pp. 103-118.