# « Se viene Garibaldi

ANGELA MARIA ALBERTON

# soldato mi farò »

## *Canzone popolare e mobilitazione patriottica nel Risorgimento*

Ad Adria, in località Campagna Vecchia, prima della liberazione del Veneto dal dominio austriaco, un fabbro-maniscalco era solito accompagnare il suo lavoro con una strana cantilena:

Trilorico, trilorico,
nailatì l'odnàt nacàv;
e cantando trilorico
l'ardiroba nissianzòl

Si tratta di una curiosa versione anagrammata del celebre *Inno di guerra* composto da Luigi Mercantini nel 1848 e musicato da Giovanni Zampettini, e i versi cui fa riferimento sono:

Trecolori, trecolori
l'Italian cantando va
e cantando i tre colori
la bandiera s'innalzò

Massimo Raule, reduce dall'assedio di Venezia, ricorreva a questo particolare espediente quando vedeva avvicinarsi alla sua officina gli sgherri della polizia austriaca[1]. Questo episodio fa riflettere sul ruolo e sul peso che canti, satire e poesie popolari possono aver avuto nel diffondere in Veneto, come nel resto d'Italia, gli ideali nazionali e nel mantenere viva l'opposizione antiaustriaca presso gli strati popolari urbani (ceti medi, operai e artigiani), quegli stessi ceti sociali che partecipano attivamente alle insurrezioni del '48 e che costituiscono una parte non trascurabile del volontariato militare che caratterizza

[1] Cfr. Antonio Cornoldi, *Ande, bali e cante del Veneto con particolare riguardo al Polesine*, Rebellato Editore, 1968, pp. 330-331.

le guerre per l'indipendenza.
Nel corso della prima metà dell'Ottocento si assiste in tutta Italia ad una progressiva e capillare diffusione dell'idea di nazione elaborata da una ristretta cerchia di intellettuali e veicolata da giornali, riviste, congressi scientifici e dai testi della letteratura nazional-patriottica. Su tali testi e sul loro indubbio influsso ha posto in particolare l'attenzione Alberto Mario Banti che, nel libro *La nazione del Risorgimento*, parla della creazione di una complessa mitografia della nazione italiana capace di toccare la mente e il cuore di una parte non trascurabile dell'opinione pubblica della penisola e dotata di una eccezionale forza comunicativa, tale da spingere molti a rischiare l'esilio, la prigione, la vita in nome della patria[2]. Nel corso della trattazione Banti, come specifica lui stesso, si concentra solo sulle élites, trascurando il tema, non meno importante, della diffusione dell'idea di nazione tra le classi popolari. A questo proposito Lucy Riall sottolinea che il nazionalismo, prima del 1860, fu confinato alle élites urbane colte e che quindi è difficile stabilire quale legame ebbe con la cultura popolare, specie in ambito rurale[3]. D'altra parte non si può negare che le idee nazionaliste suscitassero forti simpatie popolari, come non si può negare la presenza tra i volontari di molti operai, artigiani, piccoli commercianti o anche disoccupati. Per questi individui accedere ai testi della letteratura nazional-patriottica poteva risultare alquanto difficile, sia perché richiedeva un certo livello di cultura, sia perché bisognava aggirare la censura per procurarsi l'ultimo *best-seller* patriottico. Ed è qui che entrano in gioco (accanto al melodramma che qui non prendo in considerazione) i canti popolari quali possibile veicolo di propaganda delle idee di libertà e di indipendenza e quale mezzo di mobilitazione patriottica.
Finora gli studi specificamente dedicati ai canti patriottici risorgimentali si sono limitati ad una raccolta dei testi corredati da informazioni, a volte scarse, a volte più dettagliate, riguardanti la data di composizione, l'autore (se noto), l'origine, le variazioni regionali o locali e la diffusione. È il caso dei canzonieri che risalgono alla fine dell'Ottocento e alla primo quarto del Novecento, come quelli a cura di Pietro Gori, Rinaldo Caddeo, Achille Schinelli[4], dei canti politici italiani raccolti da Lamberto Mercuri e Carlo Tuzzi o delle raccolte di

[2] Cfr. Alberto M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, 2000.
[3] Cfr. Lucy Riall, *Il Risorgimento: storia e interpretazioni*, Donzelli, 1997, p. 119.
[4] Cfr. Pietro Gori, *Il Canzoniere nazionale 1814-1870*, Adriano Salani, 1883; Rinaldo Caddeo (a cura di), *Inni di Guerra e Canti patriottici del Popolo Italiano*, Casa editrice Risorgimento, 1915; Achille Schinelli e Angelo Colombo (a cura di), *Canzoniere del popolo italiano*, Alba [1925 ca].

fogli volanti risorgimentali di Romano Calisi e Francesco Rocchi e di Emilio Jona, risalenti ai primi anni sessanta[5]. Se si guarda invece alle opere più recenti sulla canzone popolare, ci si accorge che breve spazio viene dato a questo genere di canti e manca comunque una analisi più approfondita dei contenuti e dei valori che potevano veicolare. Così mentre Emilio Franzina avanza dei dubbi sull'effettiva popolarità e circolazione dei canti patriottici, Stefano Pivato, nel suo recente *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, sottolinea l'importanza del melodramma nella diffusione a livello popolare del sentimento patrio, ma non attribuisce la stessa importanza alla canzone popolare[6]. In una direzione diversa si è mossa Irene Schrattenecker che, nella sua analisi degli inni patriottici e dei canti popolari della rivoluzione del 1848 a Venezia, ha concentrato l'attenzione sulle immagini linguistiche utilizzate e sulla loro forza unificatrice e persuasiva[7]. Ed è in questa stessa direzione che intendo sviluppare la mia riflessione, concentrando l'attenzione sui contenuti, con tutta la loro forza comunicativa ed emotiva, accresciuta dalla musica. Prima di procedere in questa direzione è però opportuno chiedersi cosa si intendeva, nell'Ottocento, per canti popolari e come si diffondevano.

## Canti popolari: definizione e diffusione

Un'idea di cosa si intendeva per canti popolari la può fornire una trattazione dell'epoca, la *Storia della poesia popolare italiana* di Ermolao Rubieri. Ecco le distinzioni che egli opera all'interno del panorama della poesia popolare: «I canti popolari possono essere composti o dal popolo o pel popolo; o pel popolo, ma non dal popolo; o non dal popolo né pel popolo, ma da esso adottati perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire»[8]. E tra i canti fatti per il popolo ma non dal popolo, egli comprende tutti quelli che, a qualunque genere apparten-

[5] Cfr. Lamberto Mercuri e Carlo Tuzzi, *Canti politici italiani 1793-1945*, Editori Riuniti, 1962; Romano Calisi e Francesco Rocchi (a cura di), *La poesia popolare nel Risorgimento italiano*, Vito Bianco Editore, 1961; Emilio Jona, *Le canzonette che fecero l'Italia*, Longanesi & C., 1962.

[6] Cfr. Emilio Franzina, *Inni e Canzoni*, in Mario Isnenghi (a cura di) *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, 1996; Stefano Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Laterza, 2005.

[7] Cfr. Irene Schrattenecker, *Il potere delle immagini. Gli inni patriottici, i canti popolari e le stampe della rivoluzione del 1848*, in Gino Benzoni e Gaetano Cozzi (a cura di) *Venezia e l'Austria*, Fondazione Giorgio Cini, 1999, pp. 451-474.

[8] Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare*, Edizioni del Gallo, 1966 (I ed. Barbera, 1877), p. 237.

gano, sono stati composti «da gente veramente culta ma in forma popolare, o da gente soltanto semidotta, ma talvolta anche con letteraria pretensione»[9]. Più semplice e diretto è invece Pietro Gori che, nel suo *Canzoniere Nazionale 1814-1870*, distingue tra canti letterari fatti propri dal popolo, con aggiunte e varianti, e la poesia di ignoti compositori del popolo. Da un lato quindi abbiamo i cosidetti rimatori colti come Manzoni, Berchet, Rossetti, Poerio, Mameli, Mercantini, Dall'Ongaro, Fusinato, i cui versi vengono accettati, diffusi, manipolati dal popolo e da questo fatti propri; dall'altro lato compaiono dei rimatori ignoti e improvvisati, cantori occasionali che difficilmente, in base a dei criteri strettamente artistici, si potrebbero definire poeti e che anzi spesso risultano rozzi e sgrammaticati, ma che partecipano del clima di entusiasmo patriottico e contribuiscono ad alimentarlo[10]. Questi canti si trasmettevano oralmente, passando di bocca in bocca, ma anche tramite i fogli volanti, ossia singoli fogli stampati, solitamente di piccole dimensioni, che riportavano un componimento strofico cantabile spesso affiancato da un disegno, che illustrava direttamente o indirettamente il fatto narrato[11]. Tali fogli volanti, venduti nelle fiere e nei mercati dai librai ambulanti e promossi dai cantastorie, che andavano in giro a cantarli di contrada in contrada, ci consentono di conoscere la poesia dotta e semidotta, adottata e variamente alterata dal popolo, ma non quella che Rubieri considera la vera poesia popolare, quella composta «pel popolo e dal popolo»[12]. Questo tipo di composizioni, più prettamente popolari, non hanno molte probabilità di conservarsi; nascono facilmente, nell'entusiasmo del momento, ma altrettanto facilmente muoiono, senza lasciare traccia. Ad ospitarle, infatti, sono spesso i muri delle case, sui quali, all'alba di un nuovo giorno, compaiono le strofe composte di notte e a poco serve la sollecitudine con cui i poliziotti le cancellano: qualcuno è già passato, le ha viste, le ha lette e imparate a memoria e in breve sono già conosciute e canticchiate per tutta la città[13]. Se non è possibile recuperare questo tipo di produzione, quasi mai stampata né manoscritta, e quindi dimenticata nel giro di pochi anni, rimane però da esaminare un'abbondante quantità di materiale lirico che vede una vera e propria esplosione nel 1848, per poi risorgere puntualmente al momento delle guerre d'indipendenza.

[9] Ivi, p. 240.
[10] Cfr. P. Gori, *Il Canzoniere nazionale*, cit., pp. 10-11. Cfr. I. Schrattenecker, *Il potere delle immagini*, cit., pp. 451-452.
[11] Cfr. Roberto Leydi e Paolo Vinati, *Tanti fatti succedono al mondo. Fogli volanti nell'Italia settentrionale dell'Otto e del Novecento*, Grafo, 2001, p. 27.
[12] E. Rubieri, *Storia della poesia popolare*, cit., p. 241.
[13] Cfr. P. Gori, *Il Canzoniere nazionale*, cit., pp. 10-11.

I moti quarantotteschi, con la loro capillare diffusione e la loro massiccia partecipazione popolare, sono un terreno fertile per il nascere e proliferare di questi canti, che corrono sulle bocche dei soldati e che si odono ripetere da uomini, donne e ragazzi, per le strade, nelle università, nei caffè, nelle osterie, nelle riunioni familiari. Il fermento e l'esplosione della vena poetica danno origine ad una produzione così ricca che ogni provincia d'Italia, nota Gori, potrebbe formarsi il suo Canzoniere politico[14], ma vi sono canti che divengono, per così dire, patrimonio comune in tutta Italia, pur con le molteplici variazioni regionali e locali. E questo perché la poesia popolare, non conosce «né confini né passaporti, né dogane, né polizie» e, durante il periodo delle lotte risorgimentali, si propaga più facilmente grazie al movimento di volontari provenienti da ogni parte della penisola[15]. È il caso, ad esempio, del famoso *Inno di guerra* di Luigi Mercantini. Al suo apparire è diffuso soprattutto fra i volontari romagnoli e marchigiani, che lo cantano nel loro ingresso in Veneto. Esso, in breve, viene fatto proprio dai volontari impiegati nella difesa del Forte di Marghera e Mercantini, in una nota ai suoi canti, ricorda con commozione che, quando a Corfù si era recato a visitare Daniele Manin, da una stanza vicina aveva sentito intonare il suo canto e Manin gli aveva spiegato che era con quel canto che i difensori di Venezia, compreso suo figlio Giorgio, avevano combattuto fino all'ultimo[16]. E se è vero che questi canti, passando di bocca in bocca, subiscono delle inevitabili alterazioni, queste riguardano più la forma che la sostanza, la cui forza comunicativa rimane inalterata.

## La forza delle parole

A questo proposito è interessante notare l'importanza che Luigi Mercantini, in una lettera scritta al padre da Senigaglia, attribuisce al suo inno: «La mia canzone è cantata da tutte le truppe che passano da qui, e tutte le bande la suonano, e spero che la sentiranno anche i Tedeschi! Così se non potrò tirar con lo scoppio, tirerò coi versi, e qualche volta fanno male anche questi»[17]. E

[14] Ivi, p. 12.
[15] E. Rubieri, *Storia della poesia popolare*, cit., p. 469.
[16] Cfr. R. Leydi, *Canti sociali italiani. Canti giacobini, repubblicani, antirisorgimentali, di protesta postunitaria, contro la guerra e il servizio militare*, Ed. Avanti, 1963, p. 60.
[17] P. Gori, *Il Canzoniere nazionale*, cit., pp. 288-289.

Pietro Gori, in riferimento all'*Addio, mia bella, addio* di Carlo Bosi, arriva addirittura a dire che le undici strofe di quella poesia avevano «nociuto agli Austriaci più di una battaglia perduta, e giovato all'Italia più di una battaglia guadagnata»[18]. Gori esagera l'influsso esercitato dalla poesia patriottica (almeno in riferimento alle classi popolari), dando per scontato che i canti di fattura letteraria divennero nella massima parte patrimonio del popolo già dopo i moti del 1821, preparando lentamente il rinnovamento italiano[19]. Ma d'altra parte è vero che scopo principale di questi canti era scuotere la fantasia popolare, eccitare la passione, esasperarla, creando uno stato d'animo che spingesse all'azione. Non bisogna quindi sottovalutare la forza del linguaggio, con i suoi simboli, le sue metafore, le sue immagini. Scrive Irene Schrattenecker:

> Il linguaggio è una forma di azione simbolica. Esso non riflette una realtà obiettiva ma la crea, in quanto organizza su una base di senso percezioni astratte da un mondo complesso. Le immagini linguistiche costituiscono, modellano e semplificano il mondo: esse hanno la capacità di intensificare certe percezioni e di sfumarne altre. L'uomo non reagisce dopo aver razionalmente valutato gli eventi, ma risponde emotivamente agli stimoli provocati da fonti simboliche[20].

Ecco quindi che in questi canti si ritrovano i tropi tipici della letteratura nazional-patriottica, miranti a dare della comunità nazionale un'immagine unitaria e ad instillare l'idea della necessità di combattere per essa: la concezione della nazione come una comunità parentale, il frequente richiamo all'unità e alla fratellanza, l'esaltazione della figura dell'eroe-martire, la denigrazione del nemico-oppressore, il ruolo di incoraggiamento svolto dalle donne. Senza avere la pretesa di essere completa ed esaustiva, intendo concentrare l'attenzione soprattutto su quegli aspetti che a mio avviso potevano risultare più persuasivi, a cominciare dalla figura dell'eroe. Al di là del modello rappresentato da Garibaldi, che racchiude in sé tutte le caratteristiche tipiche del cavaliere senza macchia e senza paura (coraggio, generosità, lealtà, abnegazione, sprezzo del dolore fisico, del pericolo, della paura, rispetto per i deboli), ma che proprio per questo rischia di rimanere mitico e irraggiungibile, tutti sono chiamati in qualche modo ad essere eroi, cioè a combattere per la patria, mentre chi non combatte è considerato un vile e un codardo. L'appello è rivolto in maniera particolare ai giovani:

[18] Ivi, p. 284.
[19] Ivi, pp. 11-13.
[20] I. Schrattenecker, *Il potere delle immagini*, cit., p. 455.

Son giovane e son solo
Pensieri io non ho
Se viene Garibaldi
Soldato mi farò[21]

Giovane son,
Voglio morir così:
Vò andar con Garibaldi;
O vincere, o morir[22]

E questi giovani sono esortati ad essere prodi e coraggiosi in battaglia:

Anch'io per la patria
Da eroe mi batterò;
La gloria con i prodi
Anch'io dividerò[23]

Ardente ho l'anima:
Il braccio ho forte,
Con Garibaldi
Sfido la morte[24]

...a dare priorità alla patria rispetto agli affetti privati. Rivolgendosi alla sua bella il volontario dice:

Finita poi la guerra
Se vivo resterò

Allora, mio tesoro
Tuo sposo io diverrò[25]

Mentre un garibaldino rimanda il ritorno al focolare materno finché tutta la patria non sarà libera:

Finché Venezia
Salva non sia

Non torno a stringere
La madre mia[26]

Particolarmente interessante è la canzone *Camicia rossa*, scritta da un certo Rocco Traversa, segretario comunale, e musicata dal maestro Luigi Pantaleoni. È questa la più popolare canzone di guerra del 1860, ripetuta con varianti e aggiunte nel corso di tutta l'epopea garibaldina. Ma la cosa interessante, oltre che la sua larga diffusione, consiste a mio avviso nell'artificio retorico di fare della divisa garibaldina un forte simbolo di coraggio e di valore, simbolo che poi viene di fatto esibito dai reduci garibaldini e che certo non manca di esercitare una certa attrattiva. La camicia rossa è la «fida compagna» del valore di chi la indossa, è «l'emblema dell'ardimento», e infatti porta impressi su di essa i segni di tale ardimento, come i gradi delle promozioni ricevute per il valore dimostrato («Le braccia d'oro ti ricamai / Quando a Milazzo passai sergente») e l'impronta delle ferite riportate in battaglia («Porti l'impronta di mia ferita / Sei tutta lacera tutta scucita»). Essa inoltre è «ardente», «rara», «indoma», come ardente, indomo e di ec-

[21] *Se viene Garibaldi soldato mi farò*, in R. Calisi e F. Rocchi (a cura di), *La poesia popolare*, cit., p. 19.
[22] *Stornelli toscani di addio*, ivi, p. 276. Si tratta di stornelli dalle mille variazioni e invenzioni che si cantavano nelle campagne e nelle montagne della Toscana, ma che si diffusero anche in altre regioni.
[23] *Se viene Garibaldi soldato mi farò*, ivi, p. 19.
[24] *Il Garibaldino*, ivi, p. 230.
[25] *Se viene Garibaldi soldato mi farò*, ivi, p. 19.
[26] *Il Garibaldino*, ivi, p. 230.

cezionale coraggio deve essere il volontario che la indossa; è «bella» ed «amata», come la patria e «santa», come la lotta per la sua liberazione[27].
E per liberare la patria bisogna essere disposti a tutto, non solo a sacrificare i propri affetti e interessi privati, ma anche la vita. Frequenti, direi quasi martellanti, sono i richiami a lottare fino alla morte:

Foco, foco, foco, foco.
S'ha da vincere o morir[28]

Sono italiano, ed alla guerra vo,
O morirò pugnando, o vincitor sarò[29]

Saran tremende l'ire
Grande il morir sarà!
Si mora, è un bel morire
Morir per la libertà[30]!

Se si muore per la patria,
È la morte gloriosa
Ne la rende dolorosa
Un rimorso di viltà[31]

Ed è appunto un vile chi non prende parte alla guerra per la liberazione della patria:

Addio, Fiorilla!
La tromba del guerrier sento che squilla,
E chiama gl'Italian alla Battaglia;
Pronta ho la spada e da due parti taglia;
Il sacco ho preparato ed il fucile;
Vado alla guerra, e chi non viene è un vile[32]

Stesso concetto ribadito nell'*Addio, mia bella, addio*, una delle canzoni maggiormente cantate durante il periodo risorgimentale:

Addio, mia bella, addio
L'armata se ne va;
Se non partissi anch'io
Sarebbe una viltà
La spada, le pistole,
Lo schioppo l'ho con me;
Allo spuntar del sole
Io partirò da te[33]

E a quanto scrive Francesco Carrano, in relazione alla vasta emigrazione verso il Piemonte che precede la guerra del 1859, nel Lombardo-Veneto e nei Ducati si era giunti in quei giorni ad un tale entusiasmo, che un giovane che fosse sta-

[27] *Camicia rossa*, ivi, p. 233.
[28] *Patriotti all'Alpi andiamo*, in R. Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., p. 61.
[29] *Stornelli popolari del 1859*, in R. Calisi e F. Rocchi (a cura di), *La poesia popolare*, cit., p. 101.
[30] *Addio, mia bella, addio*, ivi, p. 278. La canzone, composta nel 1848 da Carlo Bosi, che la intitolò *Il volontario che parte per la guerra d'indipendenza*, fu subito fatta propria dal popolo che preferì chiamarla *L'addio del volontario* e che ne cambiò il primo verso, che prima suonava «Io vengo a dirti addio». Frequenti in questa canzone sono i cambiamenti di forma e l'inserimento di altre strofe non presenti nel componimento originale, segno di una vera e propria appropriazione popolare.
[31] *La Bandiera tricolore*, ivi, p. 202.
[32] *Stornelli popolari*, ivi, p. 101.
[33] *Addio, mia bella addio*, ivi, p. 277.

to veduto passeggiare per le città era guardato con disprezzo. Al biasimo si univa inoltre la derisone, come a Codogno, dove coloro che non si erano mostrati solleciti a partire, si vedevano recapitare in casa dei burattini di legno di Germania. Chi restava, soprattutto se giovane, veniva quindi messo alla berlina[34]. Le stesse donne, madri, mogli e fidanzate, sono chiamate a sacrificare i loro affetti e a lasciare che i loro cari combattano per la patria.

Lascialo andar,
Ché volontario va,

è l'invito ripetuto negli *Stornelli toscani di addio* a madri piangenti e a fidanzate sospiranti per la partenza del figlio o dell'amato[35]. E il garibaldino dell'omonima canzone, al momento della partenza, riceve la benedizione materna:

E con un bacio,
Quando partia,
Mi benedisse
La madre mia[36]

Ma le donne sono chiamate a fare di più, non solo infatti devono accettare la partenza dei loro cari, devono anche incoraggiarli a compiere quel passo. È il caso della figura materna che compare in *I Cacciatori delle Alpi,* canzone scritta da Luigi Mercantini e divenuta molto popolare tra i garibaldini durante la seconda guerra d'indipendenza. Qui la madre accompagna il figlio fino al confine e, pur nel dolore della separazione, gli dice di non tornare finché non avrà compiuto il suo dovere:

La tua Madre non scordar,
Ella dissemi: figliolo
Ma finchè ne resta un solo
A tua Madre non tornar[37]

Esemplare è poi il caso narrato in *La madre Veneta,* poesia di Luigi Mercantini. Una madre veneta, o veneziana secondo quanto riportato in altre raccolte, non ricevendo più lettere dai suoi figli, Attilio ed Emilio (chiaro il riferimento ai fratelli Bandiera), si spinge fino al campo di S. Martino per averne notizie. Una volta arrivata trova la tomba di Attilio, e benché disperata per la sua perdita,

[34] Cfr. E. Jona, *Le canzonette che fecero l'Italia,* cit., p. 59.
[35] *Stornelli toscani di addio,* in R. Calisi e F. Rocchi (a cura di), *La poesia popolare,* cit., p. 276. La seconda parte della strofa poteva registrare diverse variazioni: «Contro i Tedeschi a battersi / L'Italia a liberar; E' va con Garibaldi / L'Italia a liberar; oppure: Lascialo andar / Chè volontario gi è. / È andato nel Piemonte / A fare il bersaglier» ecc…
[36] *Il Garibaldino,* ivi, p. 230.
[37] *I Cacciatori delle Alpi,* ivi, p. 238.

fa giurare all'altro figlio, ancora in vita, di continuare a combattere fino alla liberazione di Venezia, anche a costo di seguire il fratello nella tomba:

Qui giura
Che terrai l'arme fin che il cor ti dura.

Giurami qui del tuo fratel sull'ossa
che te giammai non vincerà il dolore;
farà l'Italia nuovo sangue rossa
e sarò lieta s'anco Emilio muore:
ma nel Veneto suol sia la tua fossa;
così due terre unite avrà il mio core:
senza figli restiam venete madri,
ma non resti Venezia in man de'ladri![38]

Risulta interessante la descrizione della madre veneziana, che si incammina per S. Martino sola e «sconsolata», come una «mendica abbandonata»; sale tremante e pallida sul colle che si affaccia sul campo di battaglia e, alla vista della tomba del figlio, si piega in ginocchio, per poi cadere in preda al pianto, chiamando il figlio per nome. Non appena però viene a sapere che Venezia è ancora sotto il dominio straniero, il viso da pallido si colora improvvisamente di rosso e le lacrime, che prima le riempivano gli occhi, lasciano il posto all'ira e alla determinazione all'estremo sacrificio dell'unico figlio rimastole. Gori commenta che si tratta di esempi splendidi di amor patrio, «veri e non rari nelle madri italiane», che nulla avevano da invidiare alle antiche madri di Sparta e di Roma; e aggiunge: «I fatti esistevano: il Mercantini non ci messe di suo che il colorito e il linguaggio». Lo definisce addirittura come l'inno di guerra consacrato alle donne, molte delle quali lo ripetevano con compiacenza ai suoi tempi[39]. Personalmente dubito, soprattutto in riferimento alle classi popolari, che le madri si identificassero con la madre veneziana e che spingessero i figli a combattere, semmai erano costrette ad accettare e a rassegnarsi ad una realtà di fatto. Un indizio di ciò si può trovare ad esempio in alcuni versi della canzone *Morte dei fratelli Bandiera*, dove ben diverso da quello della madre veneziana, ma umanamente più comprensibile, è il comportamento delle madri al passaggio dei due martiri che si avviano al patibolo:

E le madri più stringosi a' figli,
Dando lor di viltade consigli,
Pel timor di vederli così[40]

[38] *La madre veneta*, ivi, pp. 393-395. Con titoli diversi, ma identico contenuto cfr. *Una madre veneziana al campo di S. Martino*, ivi, pp. 112-113; *La madre veneziana al Campo di S. Martino, dopo la battaglia del 24 giugno 1859*, in E. Jona, *Le canzonette che fecero l'Italia*, cit., pp. 66-67.

[39] P. Gori, *Canzoniere nazionale*, cit., p. 392.

[40] *Morte dei fratelli Bandiera*, in R. Calisi e F. Rocchi (a cura di), *La poesia popolare*, cit., p. 68. È da notare che i canti in cui le donne spingono gli uomini al combattimento sono quelli di Luigi Mercantini e di Carlo Bosi, quindi di fattura colta; negli stornelli popolari invece si parla semplicemente di non contrastare i figli o i fidanzati che vogliono partire.

Se quindi nei canti, specie di fattura colta, i giovani sono spinti a combattere da madri e fidanzate ideali, in molti casi sono poi presumibilmente trattenuti da madri e fidanzate reali[41]. Ma c'è qualcos'altro in queste canzoni in grado di fare presa sui sentimenti, suscitando quelle forti reazioni emotive che possono spingere all'azione, mettendo in secondo piano il richiamo degli affetti privati. Mi riferisco alla rappresentazione del nemico-oppressore, che ha lo scopo di suscitare sdegno, accrescere l'odio e spingere alla ribellione. Gli austriaci sono innanzitutto stranieri che si sono impossessati di una terra non loro, che sfruttano e opprimono, e dalla quale devono andarsene, come è detto chiaramente nell'*Inno di Garibaldi*:

RONDINELLA D' ASPROMONTE

CANZONETTA POLITICA

O Rondinella, che libere l'ali
Spieghi or fuggendo, or tornando vèr me,
Deh! se pur senti pietà de' miei mali,
Vai dove andar è negato al mio piè.

Tu dèi volar da Aspromonte al Cimino,
E dal Cimino all' Amiata passar;
Poi dell' Etruria nel dolce giardino
Sui freschi margini d' Arno posar.

Là dove franta più mormora l'onda,
Giunta di Flora il bel seno a lambir,
Mesto e romito vedrai sulla sponda
L' abbandonato mio tetto apparir.

Stanza di pace... oh! se farvi il tuo nido
Tu pur volessi al ritorno d' april,
Non mai la sorte un asilo più fido
Darti potria, rondinella gentil.

E di volare l' arresti il desio,
Ti ti riposa in l' etrusco terreno;
Quello è il mio cielo, il mio suolo natio,
E di mia madre ti posa sul sen.

Ohe: son io di color messaggera
Che giuro fean d' aver Roma o morir:
Ma pur la sorte si rese a noi fera,
Pur troppo il giuro ha dovuto fallir.

L' empio ministro, che serve al tiranno,
E della Senna il volere segnò,
Provocando con l' armi a noi danno,
Di sangue il suol d' Aspromonte bagnò.

Sì; ma dell' italo sangue ogni stilla
Che fu versato, un torrente darà,
Quando a riscossa, imitando Rabilla,
L' italà tromba l'appello farà.

E detto questo, se al primo barlume
Io ti vedrò alla prigione venir,
Raccoglierò sulle molli tue piume
L' aure d' Etruria e i materni sospir.

FINE.

Firenze 1862, Tipografia Salani, Viale Militare, n. 24.

Più Italia non vuole stranieri e tiranni
Già troppi son gli anni – che dura il servir.

Le case d'Italia son fatte per noi,
È là sul Danubio la casa dei tuoi
Tu i campi ci guasti, tu il pane c'involi;
I nostri figliuoli – per noi li vogliam[42]

Stesso concetto ribadito nell'*Inno di guerra* composto da Angelo Brofferio, avvocato fiorentino, musicato dal maestro Enea Brizzi e diventato il canto di guerra del 1866:

Nostre son quest'alme sponde,
Nostri i floridi sentier,
L'aria, il cielo, i campi e l'onde
Ti respingono, o stranier[43]

Ma gli austriaci non solo sono ladri, sono «perfidi tiranni», «obbrobrio delle nazioni», «barbari», «masnadieri», «canaglie», «sicari», «mercenari» che ap-

[41] Non prendo qui in esame il tema della difesa dell'onore delle donne, simbolo dell'onore della nazione, largamente diffuso nella letteratura nazional-patriottica, ma che non è presente nelle canzoni qui esaminate. Il fatto che non compaia nelle raccolte prese in considerazione non vuol dire però che sia assente nella poesia di stampo popolare. Cfr. I. Schrattenecker, *Il potere delle immagini*, cit., pp. 460-463.
[42] *Inno a Giuseppe Garibaldi*, in R. Calisi e F. Rocchi (a cura di), *La poesia popolare*, cit., p. 208.
[43] *Inno di guerra*, ivi, p. 224.

partengono ad una «stirpe infame» e la loro crudeltà esige vendetta.

Udite i gemiti e gli affanni
Di tante distrutte città,
Trucidate senza pietà,
Mille vittime dai tiranni...
Giuriam, giuriam vendetta,
Per tante crudeltà![44]

Ma più che il riferimento ad una generica crudeltà dei nemici, può attirare maggiormente l'attenzione e provocare una più forte reazione emotiva il richiamo ad un singolo episodio, quale il massacro della famiglia Cignoli, ordinato il 20 maggio 1859 dal feld-maresciallo Urban. I Cignoli erano dei fittavoli che abitavano a Torriccella, piccola città del Vogherese. Nel perquisire la loro casa i soldati austriaci avevano trovato una fiaschetta con del piombo da caccia e subito tutta la famiglia, composta di 9 persone, era stata condotta dinanzi al comandante austriaco che, senza nemmeno procedere ad un interrogatorio, aveva decretato la sentenza di morte, eseguita all'istante. Il fatto suscita subito una grande impressione e nel foglio volante che lo riporta si pone l'accento sulla sua atrocità per sottolineare la barbarie che caratterizza gli austriaci:

Udite genti, terribile misfatto,
Degno sol di chi l'ebbe consumato:
Farà raccappricciare cotal fatto
Ognun che non fra i barbari sia nato[45]

Barbaro viene definito il modo in cui i Cignoli vengono trucidati, ma peggio che barbari sono gli esecutori di tale massacro. Essi sono infatti definiti «cannibali», «Iene di sangue uman setate», «belve», «carnefici», uomini, cioè, che non si possono più definire tali, perché non hanno più nulla di umano. E la loro crudeltà è messa in risalto dal confronto con i Cignoli, presentati come «poveri, ma onesti campagnuoli», «famiglia cara a tutti e costumata», che vengono sorpresi dai soldati austriaci mentre stanno mangiando il pane guadagnato con il sudore della loro fronte. Viene riproposta, in chiave fortemente emotiva, la dicotomia oppressi/oppressori e più crudeli, feroci e esecrabili appaiono gli austriaci, più si accresce il sentimento di odio nei loro confronti e il desiderio di cacciarli fuori d'Italia.

[44] *La Marsigliese italiana. Inno popolare*, ivi, p. 203. Questo inno nasce nel popolo all'incirca nei primi mesi del 1848 ed è lungamente cantato, tanto che Gori lo definisce «il vero linguaggio della plebe ridotto in mal conformati e spropositati versi ed alternato con ritornelli tolti qua e là da altri inni», P. Gori, *Canzoniere nazionale*, cit., p. 270.

[45] *Massacro della famiglia Cignoli*, in R. Calisi e F. Rocchi (a cura di), *La poesia popolare*, cit., pp. 108-109. Cavour, in una circolare spedita alle legazioni sarde, aveva definito il massacro della famiglia Cignoli «un assassinamento tanto vile, quanto atroce e del quale altri esempi potrebbersi al più rinvenire fra i barbari e i selvaggi»; Francesco Domenico Guerrazzi aveva proposto le iscrizioni da incidere sulla tomba della famiglia e Gian Battista Niccolini, ispirato dall'atrocità del fatto, aveva scritto una lirica in cui si scagliava contro l'Imperatore d'Austria.

Va fuora d'Italia, va fuora ch'è l'ora,
Va fuora d'Italia, va fuora o stranier![46]

è il martellante ritornello che scandisce l'*Inno di Garibaldi* e se l'austriaco è una belva feroce assetata di sangue, gli italiani sono chiamati ad essere cacciatori, proprio come i volontari dei Cacciatori delle Alpi, il corpo guidato da Garibaldi nella seconda guerra d'indipendenza:

Cacciatore, spunta il giorno,
Già la belva a noi si mostra

Cacciatori, squilla il corno,
Già la caccia incominciò[47]

E liberare l'Italia dal giogo straniero è indispensabile, anche a costo di morire:

Peggio assai di mille morti
È l'obbrobrio del servir[48]

In questo contesto assume quindi notevole importanza la figura dell'eroe-martire e il carattere testimoniale della sua morte. Ogni guerra ha bisogno dei suoi martiri, di uomini cioè pronti all'estremo sacrificio in nome di ciò in cui credono, uomini che insegnano ad altri uomini come si debba vivere e, soprattutto, come si debba morire. Ed è infatti sul momento della morte che si concentrano i fogli volanti che riportano le vicende dei fratelli Bandiera, di Ugo Bassi, di Pieri e Orsini, fogli che, pur nella varietà dei momenti e delle situazioni, ripetono lo stesso schema narrativo e veicolano lo stesso messaggio. In tutti e tre i casi, infatti, coloro che si apprestano a morire sono descritti come forti, prodi, coraggiosi, generosi, tutte qualità che caratterizzano l'eroe, e la loro unica colpa è quella di aver amato troppo l'Italia:

Eccomi presso a morte
Il viver m'è assegnato,
per troppo amar l'Italia
io venni condannato[49]

Qual delitto commiser costoro?
Il delitto che reca sol danni
Ai feroci ed abbietti tiranni:
L'amor divo della libertà[50]

Egli a quei che il volevano spento,
Disse: - Muoio per giusta cagione
Cospirai per la sola passione
Di volere l'Italia salvar![51]

[46] *Inno a Giuseppe Garibaldi*, ivi, p. 208.
[47] *I Cacciatori delle Alpi*, ivi, p. 238.
[48] *Inno di guerra*, ivi, p. 224.
[49] *Morte del Padre Ugo Bassi Frate di Garibaldi fucilato dagli Austriaci in Bologna il 15 giugno 1849* [in realtà la fucilazione avviene l'8 agosto 1849], ivi, pp. 90-91. Cfr. R. Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., pp. 88-97, che riporta varie versioni dello stesso canto.
[50] *Morte dei fratelli Bandiera*, ivi, p. 68.
[51] *La morte di Orsini e Pieri Stati condannati dalla Corte d'Assise di Parigi*, ivi, p. 96; cfr. R. Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., pp. 102-104. La condanna e l'esecuzione di Pieri e Orsini, colpevoli di aver attentato alla vita di Napoleone III, – osserva Leydi – suscitarono emozione in tutta Italia e diedero argomento vivo ai cantastorie e ai poeti popolari e la canzone che ne narra la morte fu certo assai diffusa, almeno a giudicare dal notevole numero di copie del foglio volante che si trovano nelle biblioteche e negli archivi .

E la morte non solo viene affrontata con coraggio e fermezza, senza far mostra del benché minimo timore, ma anche con tranquillità e con atteggiamento sprezzante. Così, mentre il padre Ugo Bassi, colpito da piombo austriaco, cade a terra esanime gridando il nome dell'Italia, i fratelli Bandiera se ne vanno a morte cantando come se andassero ad una festa o ad un lieto banchetto, e Pieri e Orsini ascoltano lieti sul palco la lettura della loro sentenza di morte.
Ci troviamo dinanzi all'esaltazione della morte sacrificale, che deve spingere altri ad avere lo stesso coraggio e ad affrontare il medesimo, necessario, martirio. Il sangue sparso infatti non va perduto, ma diventa vivo e fecondatore nel momento in cui il sacrificio dei martiri si imprime nella memoria collettiva quale esempio da imitare[52].
Questo concetto, appena accennato nella *Morte dei fratelli Bandiera* con la frase «No, non muore la fama giammai»[53] è invece più volte ribadito in *La morte di Pieri e Orsini*, dove il giorno della morte dei due martiri è definito un giorno di gloria proprio per il carattere testimoniale del loro sacrificio:

Perché lascian perpetua memoria
A chiunque li voglia imitar

E l'invito all'emulazione è chiaramente ripetuto nell'ultima strofa:

Italiani vi serva d'esempio,
Di quei grandi l'infausta sventura

È per questo che Pieri può dire che dalla loro sepoltura faranno tremare i tiranni («Dalla nostra feral sepoltura, / Noi faremo i tiranni tremar»), perché su di loro si abbatterà la vendetta degli italiani, quella vendetta invocata da padre Ugo Bassi:

Chi giace sotto terra
Non può risuscitare;

Bisogna amar l'Italia
Saperla vendicare[54]

I morti non possono risuscitare, ma rivivono nella memoria e nelle gesta di chi combatte per la patria, ed è questo il senso dei versi con cui si apre l'*Inno di Garibaldi*:

[52] Sulla retorica del sangue e sul carattere testimoniale della morte del martire si veda A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., pp. 123-128 e *L'onore della Nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII alla Grande Guerra*, Einaudi, 2005, pp. 152 ss., pp. 221-22.
[53] *Morte dei fratelli Bandiera*, in R. Calisi e F. Rocchi (a cura di), *La poesia popolare*, cit., p. 68.
[54] *Morte del padre Ugo Bassi*, ivi, p. 90.
[55] *Inno a Giuseppe Garibaldi*, ivi, p. 208.

Si scopron le tombe, si levano i morti
I martiri nostri son tutti risorti[55]

Sacrificio, martirio, risurrezione, sono tutti termini ripresi dal linguaggio religioso, e l'utilizzo di parole e concetti della religione cristiana, e quindi noti a tutti, contribuisce a far presa anche sui ceti più bassi e meno eruditi[56].
Ecco quindi che la figura dell'eroe viene modellata su quella di Cristo, che rappresenta non solo il martirio cui si vota volontariamente l'eroe, ma anche il sangue versato da persone ignare ed innocenti, come i Cignoli:

Se Gesù innocente era
Quando moriva in croce; dirvi oso
Che la strage consumatasi, sì fera,
Fu giusta quanto 'l sangue suo prezioso
Era giusto fosse sparto da Giudei...
Sì: quanto Cristo, s'era tutti rei![57]

Si assiste dunque ad una sorta di appropriazione della sfera del divino, che conferisce un carattere santo alla guerra di indipendenza e che la legittima come voluta e appoggiata da Dio[58]. Un Dio parziale e nazionale, che protegge e appoggia chi combatte per la libertà dell'Italia e che premia i martiri accogliendoli nella sua gloria celeste:

Ed in premio la carcere, il piombo
N'ebban, prodi, d'Italia a sventura;
Ma compenso nel Cielo, ad usura,
Rese loro il più giusto de' Re

Reser l'alma, che gli angeli eletti
Trasportâro sull'ali nel Ciel[59]

Già immortale! lo cinge nel cielo
Vago serto di rose e di fiori,
Già son pronti gli angelici cori
Dolce un inno di gloria ha intonar[60]

Il messaggio è chiaro: chi combatte e muore per la patria si assicura la giusta ricompensa in Cielo, mentre sui nemici-oppressori ricadrà la vendetta divina.

D'un sangue innocente
vendetta tremenda
dal cielo discenda
sul crudo uccisor[61]

è infatti l'invocazione di Ugo Bassi.

[56] Sull'utilizzo del linguaggio religioso si veda A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., pp. 121-139; cfr. inoltre I. Schrattenecker, *Il potere delle immagini*, cit., pp. 465-467.
[57] *Massacro della famiglia Cignoli*, in R. Calisi e F. Rocchi (a cura di), *La poesia popolare*, cit., p. 110.
[58] Il carattere sacro della guerra d'indipendenza viene enfatizzato soprattutto nei primi mesi del '48, in associazione con l'esaltazione di Pio IX come papa liberale. Dopo l'allocuzione del 29 aprile, la fitta serie di rimandi alla santità della guerra nazionale incomincia a sbiadire, senza tuttavia perdersi del tutto, anche se all'immagine della crociata comincia a sovrapporsi quella della falange eroica guidata dall'eroe guerriero; cfr. A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento*, cit., pp. 186-188.
[59] *Morte dei fratelli Bandiera*, in R. Calisi e F. Rocchi (a cura di), *La poesia popolare*, cit., p. 68.
[60] *La morte di Orsini e Pieri*, ivi, p. 96.
[61] *La morte del padre Ugo Bassi*, ivi, p. 90.

I canti e gli inni qui esaminati non solo contribuiscono a creare quel clima di entusiasmo e di eccitazione che spinge i giovani, e meno giovani, ad arruolarsi come volontari nelle guerre di indipendenza, ma devono anche far forza e coraggio quando si tratta di passare dalle parole ai fatti, come rivelano le memorie di alcuni volontari. Giuseppe Capuzzi, ad esempio, scrive che prima della battaglia di Calatafimi gli ufficiali intonavano «le note canzoni» per incoraggiare i garibaldini a gettarsi nella mischia e questi procedevano ripetendo il canto che i volontari di Manara avevano fatto echeggiare tra le mura di Roma. «Quella canzone – continua Capuzzi – ritemprava il nostro ardore belligero colle care memorie di quanto operò l'eletta coorte»[62]. Bandi, invece, ci porta nel bel mezzo della medesima battaglia, quando ormai la ritirata è impossibile e ai garibaldini non resta che farsi largo tra i nemici o sapere morire ripetendo il grido dei fratelli Bandiera:

Chi per la patria muor
Vissuto è assai![63]

È proprio nel momento dell'azione, osserva Gori, che sorge «l'inno dal ritmo accelerato e dalle frasi vibrate, che esalta, che infiamma, che mette il prurito alle mani anche de' più pacifici»[64]; e questa doveva essere la funzione degli inni di guerra come *Patrioti all'Alpi andiamo* di Mercantini, cantato dai volontari impegnati nella difesa di Venezia, l'*Inno di Mameli*, *La bandiera tricolore*, *La marsigliese italiana*, l'*Inno di Garibaldi*, *All'armi all'armi* di Pieri e l'*Inno di guerra* di Brofferio, solo per citare i più noti[65].

## Quando manca la libertà: sottintesi e allusioni

Gli inni, i canti e le poesie popolari qui esaminati vengono composti o si diffondono soprattutto in occasione delle guerre di indipendenza, dal momento che la poesia popolare politica ha bisogno di libertà per esprimersi. Questo però non vuol dire che sotto un governo assoluto e dispotico essa cessi di esistere.

[62] Giuseppe Capuzzi, *La spedizione di Garibaldi in Sicilia, memorie di un volontario*, terza edizione a cura di Ugo Baroncelli, F. Apollonio & C., 1960 (I ed. Palermo 1860), pp. 44-45.
[63] Giuseppe Bandi, *I Mille*, in Eros Sequi (a cura di), *Memorialisti garibaldini*, Longanesi 1973, p. 382. I versi sono ripresi da *Donna Caritea*, opera di Saverio Mercadante.
[64] P. Gori, *Canzoniere nazionale*, cit., p. 14.
[65] Sugli inni di guerra si veda R. Calisi e F. Rocchi (a cura di), *La poesia popolare*, cit., pp. 200-224.

Prendiamo in considerazione, ad esempio, *La bella Gigogin,* canzone musicata nel 1858 da Paolo Giorza su motivi popolari milanesi e che acquista subito un significato politico, anche se questo non emerge direttamente dal contenuto. «In questi capolavori della melodia popolare, – osserva infatti Isnenghi – l'adesione politica non sta quasi per nulla nelle parole, ma nelle circostanze della nascita e nelle occasioni del canto»[66]. *La bella Gigogin,* eseguita l'ultimo giorno dell'anno 1858 nel teatro Carignano di Milano, in un concerto della banda civica, viene accolta con entusiasmo dal pubblico, che ne intende subito il significato riposto, e viene ripetuta alle quattro del mattino del capodanno del 1859, davanti al palazzo del vicerè. Viene poi cantata nella battaglia di Magenta, all'ingresso delle truppe franco-piemontesi a Milano e dai garibaldini durante la spedizione di Sicilia, assumendo quindi una netta valenza politica. Un discorso simile si può fare anche per *Bell'uccellin del bosco,* un canto in origine amoroso e largamente diffuso nell'Italia settentrionale e centrale. Nella versione amorosa l'uccellino del bosco porta alla bella una lettera nella quale il suo innamorato la chiede in sposa, ma lei risponde di essersi sposata il giorno prima e di essere già pentita. Nella versione politica, invece, l'uccellino vola in braccio a Garibaldi e nella lettera che gli porta c'è scritto di liberare l'Italia. Varie sono le lezioni di questo canto e in alcune c'è una commistione di elementi politici e amorosi, segno che la nascita della versione risorgimentale-garibaldina non ha cancellato il ricordo e l'uso di quella originaria e che si è stabilita una coesistenza con interscambi successivi, nelle due direzioni[67]. L'acquisizione di un significato politico da parte di canti popolari, che in origine non hanno questa valenza, è importante non solo perché è segno della diffusione del discorso nazionale anche a livello popolare, ma anche perché consente di mantenere vivo questo discorso anche in condizioni di assenza di libertà. Cantare *La bella Gigogin* o *Bell'uccellin del bosco* nella loro versione originaria poteva essere un modo per esprimere e mantenere vivi i concetti di libertà e indipendenza, senza

[66] M. Isnenghi, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945,* Mondadori, 1989, p. 80. Le allusioni patriottiche si possono rinvenire nei primi versi: «Rataplan! Tamburo io sento / Che mi chiama alla bandiera» e nel ritornello «daghela avanti un passo», che, alla vigilia della seconda guerra d'indipendenza, poteva riferirsi ai tentennamenti del Piemonte sabaudo. Cfr. anche E. Franzina, *Inni e Canzoni,* cit., p. 133; S. Pivato, *Bella ciao,* cit., pp. 39-40.

[67] Cfr. R. Leydi, *Canti sociali italiani,* cit., pp. 123-135.

incorrere nelle ire del governo austriaco[68]. E questo è un problema con cui devono fare i conti soprattutto i veneti, rimasti sotto la dominazione austriaca fino al 1866, e che devono ricorrere spesso a sottintesi e allusioni per non compromettere se stessi e i familiari. In tale contesto, ad esempio, anche una canzone popolare come *La Parricida* poteva caricarsi di forti valenze politiche, nel momento in cui la protagonista veniva chiamata Venezia e il padre di cui liberarsi era quindi il governo austriaco[69].

## Conclusioni

Resta però difficile stabilire la reale portata dell'azione di propaganda nazionale svolta dalla canzone popolare. A questo proposito Emilio Franzina, basandosi sull'osservazione che nei ricordi di guerra e nella fiction romanzesca prevale il riferimento ai canti della tradizione folklorica regionale e alle arie del melodramma, ipotizza che anche per i canti patriottici più resistenti e divulgati sia esistita una precoce «invenzione della tradizione», la quale non rispecchia il loro effettivo tasso di popolarità iniziale[70]. La questione è complessa perché riguarda sia il problema delle fonti, sia quello della ricezione. Se infatti per patrioti e volontari appartenenti alle classi medio-alte abbiamo a disposizione memorie e carteggi che possono testimoniare il ruolo avuto dai testi di carattere letterario nella scoperta della nazione e il modo in cui i loro contenuti sono stati recepiti e interiorizzati[71], lo stesso non avviene per coloro che appartengono agli strati sociali più bassi. Difficilmente costoro hanno lasciato traccia di sé, e se anche l'hanno fatto, di rado i loro scritti si sono conservati. Non bisogna poi dimenticare che non tutti coloro che combattono nelle guerre d'indipendenza lo fanno in base a forti motivazioni; intervengono difatti anche delle considerazioni di carattere economico e sociale, motivazioni psicologiche, ragioni personali. In assenza quindi di qualche testimonianza diretta, non è facile stabilire in che modo e in quale misura sia stato recepito e rielaborato il discorso nazionale e se questo sia

[68] Un discorso simile si può fare per la *Rondinella pellegrina*, una canzonetta di largo successo popolare, il cui testo era stato composto da Tommaso Grossi e inserito nel *Marco Visconti*. Alessandro D'Ancona osserva che, dopo il fallimento dei moti del 1848, per le strade non si sentivano più i canti patriottici, ma si ripeteva la *Rondinella* del Grossi «che essendo stata la canzone dei prigionieri toscani a Theresienstadt [...] aveva per tal modo acquistato una specie di significato politico», R. Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., pp. 83-84.
[69] Cfr. A. Cornoldi, *Ande, bali e cante del Veneto*, cit., p. 339.
[70] E. Franzina, *Inni e Canzoni*, cit., p. 130.
[71] A questo proposito cfr. A.M. Banti, , cit., pp. 37-42 e in particolare il il quarto capitolo, riguardante la ricezione del discorso nazionale.[2] Cfr. *Compilatio Assisiensis*, 99, in *Fonti Francescane*, III ed., Messaggero, 1983, p. 1632.

stato veicolato maggiormente dai canti popolari politici o dalle arie più note dei melodrammi. Si può comunque ipotizzare che la canzone popolare da un lato abbia contribuito a diffondere l'idea dell'esistenza di una comunità nazionale italiana oppressa dallo straniero e della necessità di combattere per liberarla, dall'altro che abbia contribuito a creare quel clima di agitazione e di entusiasmo che può aver dato una spinta in più agli incerti e agli indecisi.

## DIETRO LE QUINTE

Ancora studentessa universitaria, nei miei primi approcci alla Storia del Risorgimento, c'era una domanda che mi ponevo in modo particolare, una domanda semplice, ma non banale: cosa aveva spinto i patrioti italiani, nel corso dell'Ottocento, a rischiare l'esilio, la prigione o addirittura la vita in nome della nazione? Insomma "cosa glielo faceva fare"?
Guarda caso proprio allora usciva fresco di stampa il libro di Alberto Mario Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, nel quale l'autore affronta proprio la questione della costruzione dell'identità nazionale, ponendo l'accento soprattutto sull'influsso esercitato dai testi della letteratura nazional-patriottica, veicoli di una complessa mitografia della nazione elaborata da una cerchia ristretta di intellettuali e dotata di una eccezionale forza comunicativa. Una risposta alle mie domande? In parte sì, ma con alcuni limiti. Il libro infatti è incentrato sulle élites e trascura il tema della diffusione dell'idea di nazione tra le classi popolari. Quest'ultima questione si è imposta alla mia attenzione quando ho iniziato la mia ricerca di dottorato, ricerca incentrata sui volontari garibaldini e sulla vasta gamma di motivazioni che stava alla base della loro scelta. Dal momento che tra di loro vi erano molti operai, artigiani, piccoli commercianti o anche disoccupati, mi sono chiesta in che modo possono essere stati "raggiunti" dal discorso nazionale, considerando il loro basso livello di cultura, se non addirittura l'analfabetismo, e quindi la difficoltà o impossibilità di accedere a giornali, riviste e a testi della letteratura nazional-patriottica. Da qui l'idea di addentrarmi nel mondo della cultura popolare e di esplorarne alcuni aspetti, a partire appunto da canti e poesie, cercando di vedere se e in che modo possono essere stati veicolo di propaganda delle idee di libertà e di indipendenza e mezzo di mobilitazione patriottica.