

Renata Salvarani

## **Il mito della battaglia di Legnano**

Fino a che punto il mito nato intorno alla battaglia di Legnano può essere considerato fondante dell'identità di Milano e delle altre città che hanno partecipato alla lotta contro Federico I? In che modo si è giocata nei secoli, a sud delle Alpi, l'equazione Barbarossa-tiranno e comuni lombardi-popolo oppresso? Che ruolo ha svolto questa contrapposizione nell'elaborazione della coscienza collettiva di sé, a partire dalle prime cronache cittadine fino alla citazione nell'inno di Mameli "dall'Alpe a Sicilia, ovunque è Legnano"? Come si è articolata la dialettica fra dimensione locale, scala regionale, costruzioni nazionali all'interno di questo processo?

Ogni mitopoiesi si alimenta di proiezioni, di aspirazioni, di sentimenti che vengono attirati da un evento, da una storia considerata tanto forte e tanto rappresentativa da diventare emblematica di una condizione comune, metatemporale e metaspaziale. Il mito, raccontato e rappresentato, entra nel vissuto dei singoli, muove le loro emozioni, suscita nuove interpretazioni, nuove versioni, alimenta altre storie e da queste viene arricchito, in una trasformazione continua, che ne fa una parte attiva e vivente della società e della cultura a cui appartiene. Dalla storiografia comunale duecentesca, dalla autoraffigurazione dei milanesi che tornano nella loro città distrutta collocata sulla ricostruita Porta Romana all'indomani della vittoria, fino alle più recenti interpretazioni, lo scontro campale tra l'imperatore e i suoi sostenitori, da una parte, e i *cives* che gli si erano ribellati, dall'altra, è stato in grado di polarizzare gli interessi di committenti, artisti e destinatari. Ha assunto forme diverse nelle varie epoche ma è rimasto intatto nella drammaticità della sua contrapposizione. Un filo ininterrotto unisce le prime rappresentazioni alle declinazioni più variegata che si sono susseguite fino a oggi, senza ignorarsi e senza elidersi a vicenda, anzi, arricchendo l'evento della profondità delle letture multiformi che occhi diversi hanno voluto vedervi, sempre riconoscendovisi.

L'opposizione agli svevi è stata per le città italiane il terreno dell'affermazione di un ruolo e di una propria individualità politici. Fin dalla fine del XII secolo i veneziani fecero discendere le prerogative del doge dalle concessioni accordate dal papa e dal Barbarossa quando la Repubblica si era fatta mediatrice fra i due. Gli avvenimenti del 1177 furono rappresentati più volte, sempre in collocazioni ufficiali, nel Palazzo Ducale: da Gentile da Fabriano, dal Carpaccio, da Giuseppe Porta detto Salviati. A Siena si volle evidenziare e fare ricordare che Alessandro III era un Bandinelli, senese: negli affreschi del Palazzo Pubblico, affidati a Spinello Aretino nel 1407, quando era vescovo un veneziano, il futuro Paolo II, il doge riceve la spada dal papa e la Serenissima combatte per lui una battaglia contro gli imperiali.

Nel Cinque e Seicento si susseguirono componimenti di impronta localistica. Nel secolo successivo la contrapposizione fra l'imperatore e le città alleate con Milano divenne emblematica di ben più ampie rivendicazioni libertarie, non solo nei confronti dell'impero, ma delle strutture stesse dell'*ancien régime*. La sintesi che di questa linea di pensiero avrebbe fatto Pietro Verri divenne la base per le elaborazioni

teorico politiche successive.

Tuttavia, a far vivere il mito nella sua dimensione popolare furono soprattutto le opere poetiche e artistiche create all'interno della costruzione dell'epopea risorgimentale. Lì, tra proclami, scontri e complesse operazioni di comunicazione, la memoria dell'evento di Legnano ha catalizzato istanze ribellistiche e independentiste, ponendosi però su un piano distinto, suo proprio, rispetto all'affermazione di aspetti nazionalistici e politico istituzionali. In altre parole, con una forte semplificazione, vi si è voluta identificare e sovrapporre la fase delle guerre antiaustriache, con il suo carico di volontà di liberazione e di riscatto.

In questo lungo arco di tempo si identificano due periodi chiave: gli anni 1848-49, che hanno visto la massima affermazione del tema con la rappresentazione dell'opera di Verdi durante la breve stagione della Repubblica Romana, e l'anno del settimo centenario della battaglia, quando ormai lo stato unitario era una realtà, sia pure giovane, debole e contraddittoria, e quando era più vivo che mai il dibattito sulla sopravvivenza dello Stato Pontificio, sul ruolo della Chiesa e dei cattolici, sulla laicità dello Stato, sulla gestione dei beni degli ordini religiosi e del "patrimonio di San Pietro".

L'elaborazione del mito non si concluse con il compimento dell'unità d'Italia: si è prolungata ben oltre, ma collocandosi su un piano diverso, quello delle successive, nuove ricostruzioni di storie e di identità cittadine e locali.

Escluso dalla cultura ufficiale durante il Fascismo, insieme con la gran parte degli aspetti della storia che non erano riconducibili al modello statale imperialista e romanocentrico codificato dal regime, fu tra i protagonisti di una mitopoiesi parallela, che, sia pure minore e localistica, assicurò la continuità di motivi culturali legati alle singole tradizioni civiche. Fu con il secondo Dopoguerra che questi aspetti trovarono nuovi spazi, anche grazie al riemergere di linee storiografiche orientate a far luce su fenomeni e periodi estranei alla retorica nazionalista, che trovarono proprio nel Medioevo il terreno di studio più adatto per l'indagine dei temi istituzionali prenazionali e non nazionali.

Quella del mito di Pontida e di Legnano è una poligenesi che si è articolata su più piani di narrazione e di costruzione: il melodramma, la letteratura e la poesia, le creazioni figurative, ma anche i restauri di edifici medievali e la messa a punto di linguaggi architettonici ispirati al romanico hanno conferito alla narrazione degli eventi letture e tagli diversi, arricchendoli via via di valori, anche apparentemente inconciliabili, in cui la società alla quale erano destinati si è variamente proiettata. Queste forme espressive hanno attinto alla storiografia ufficiale e, soprattutto, più liberamente e con maggiore profondità, alle opere storico celebrative locali, redatte nel solco della cronachistica cittadina, limitate per circolazione e aspirazioni, ma vive e presenti nella memoria municipale. L'ambito di diffusione del tema non rimase però circoscritto ai singoli contesti urbani: l'affermazione di soggetti medievali è, infatti, precedente alla Restaurazione e affonda le sue radici anche in quel contesto culturale milanese liberale e cosmopolita che ha trovato forme di espressione in età napoleonica.

Uno straordinario documento della problematica precocità del romanticismo

figurativo storico lombardo è il disegno di Giuseppe Bossi (1777-1815), oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, che avrebbe dovuto essere preparatorio per una grande tela dedicata alla "Pace di Costanza". La scelta del soggetto risale a Francesco Melzi, che gli commissionò l'opera, che avrebbe dovuto essere collocata nel suo palazzo milanese, un omaggio alle glorie della città, per celebrare la sua nomina a gran cancelliere del Regno Italico e a duca di Lodi. Il quadro non fu mai realizzato; fu invece portato a uno stato avanzato il cartone su cui si sarebbe dovuta basare la stesura finale, poi andato distrutto durante le incursioni aeree della seconda guerra mondiale, che danneggiarono la Galleria, dove si trovava in deposito da Brera. Nel 1804 il pittore di Busto Arsizio era rimasto per un periodo alla Biblioteca Apostolica Vaticana, ad analizzarne l'organizzazione, in vista della creazione della Biblioteca dell'Accademia di Brera, da lui progettata già due anni prima. In quell'occasione studiò le miniature di diversi codici medievali, traendone disegni di personaggi, panneggi, armi, altari, architetture. L'elaborazione del disegno per Melzi è di poco successiva e raccoglie la lezione di quell'esperienza. La sua unicità sta proprio nello sforzo di unire elementi di derivazione medievale, spunti luministici nuovi e schemi di impostazione neoclassica. La sintesi dovette essere tutt'altro che immediata, se le memorie dell'artista documentano che la lavorazione fu lunga, venne interrotta e ripresa più volte negli anni. Nel marzo 1808 il cartone era "inoltrato alquanto [...] facendo molti cangiamenti"; nel settembre dell'anno successivo la duchessa di Saxe Gotha lo osservò nello studio di Bossi. Antonio Canova lo vide e lo elogiò quando si trovava nella stessa collocazione, poichè il pittore vi stava ancora lavorando nel '10 e poi nel '13. L'opera era così complessa dal punto di vista stilistico che la critica, anche successiva, ne mise in evidenza il carattere eclettico, e l'irriducibilità a un unico orientamento espressivo. Nel 1905 Nicodemi scriveva: "Nel vasto assieme, che ha qualche cosa di una grandezza barocca, la scena si concentra tutta su un vescovo severo, che sembra staccato da qualche tavola del Bergognone. Ritto in piedi a lato della sua cattedra, Federico Barbarossa leva il suo giuramento. La folla varia delle figure, statuariamente disposta, nella quale si vedono motivi di teste tolte da antichi cammei, intenta, unisce un volgere di anime fiere e libere alla santità della scena. Sotto ed ai lati sono altre figure. Inginocchiati dolcemente tre giovani dalle lunghe chiome, che ricordano figure dell'Angelico e di Melozzo, di quelle che saranno tanto care ai preraffaelliti, assistono alla cerimonia e recano una nota pura e fervida. Sono quasi angelicati, in quella loro purezza di fanciulle che l'artista accarezzò, quasi fossero sorti da un suo melodiosissimo sogno". Il dato che emerge a noi con più forza dalla composizione, purtroppo oggi solo grazie al disegno, è la trasposizione di un soggetto medievale in uno schema figurativo che rimane sostanzialmente classico. Così i *milites* lombardi hanno elmi e armature romane, ma alabarde e armi da stocco medievali, pose ed espressioni forti, lontane da toni ieratici o gesti solenni; l'imperatore, coperto da un manto dal pannello romaneggiante, ha il volto corruciato; i popolani che assistono alla scena, a sinistra, assumono posizioni scomposte, mentre le figure sedute su seggi sullo sfondo a destra ricordano le rappresentazioni settecentesche dei senatori dell'urbe. Lo spazio nel quale è allestita la cerimonia ricorda, al centro, un'architettura chiesastica gotica, il crocifisso con le

estremità trilobe dei bracci rievoca la croce di Ariberto di Intimiano posta in Duomo e ben presente ai milanesi, gli schienali in primo piano riprendono motivi cosmateschi e decorazioni dei palazzi romani.

La composizione nettamente simmetrica dell'insieme non attribuisce una gerarchia visiva agli elementi: la figura del vescovo non è preminente poichè l'apice della mitra è più basso delle teste dei due personaggi che giurano posti a suoi lati, né lo è la croce alle sue spalle, né i chierici inginocchiati. Il fulcro della scena sono le mani stese sull'altare. Si afferma, piuttosto, lungo l'asse di simmetria, una successione di significati, che esprime una visione politica già pienamente romantica: in alto il Cristo, più sotto l'autorità della Chiesa (sia pure in secondo piano), le mani di chi contrae il patto politico poste sullo stesso livello (anzi, quella del condottiero a sinistra, probabilmente lo stesso Alberto da Giussano, è più alta di quella dell'imperatore), l'altare che esprime, insieme, connotazioni religiose e civiche, più in basso i chierici genuflessi in una posa devozionale di fronte all'atto che si sta compiendo, che assume una sua sacralità laica.

Al di là delle vicende contingenti che protrassero il compimento dell'opera e, infine, lo impedirono, è possibile che il quadro non sia stato realizzato proprio perchè il progetto e l'impostazione anticipavano spunti e idee che ancora non trovavano una rispondenza chiara nei gusti e nelle aspettative dei destinatari: il mito della battaglia si stava definendo proprio in quegli anni, con un difficile processo multiplo e multiforme.

L'identificazione aperta e diretta fra le istanze libertarie diffuse nel Lombardo Veneto con quelle dei cittadini e dei *milites* dei comuni lombardi del XII secolo risale al decennio successivo. Il poemetto di Giovanni Berchet "Le fantasie", pubblicato a Parigi e a Londra nel 1829, esprime sentimenti già ampiamente condivisi fra i borghesi liberali che avevano dato vita ai primi segnali di ribellione all'inizio del terzo decennio del secolo. Grazie al *topos* romantico del sogno, vi prendono forma, indefinita e retorica, aspirazioni che più tardi avrebbero trovato una loro complessa realizzazione politica. Proprio l'accordo fra le città siglato a Pontida, lo scontro sul campo e la successiva trattativa "paritaria" con l'imperatore sono lo scenario che accoglie dinamicamente le loro proiezioni e che riesce a dare loro volti, entusiasmi e orgoglio, fino a configurarsi come esempio da imitare. Tanto che i versi iniziali assumono i toni e i ritmi del proclama:

"L'han giurato. Gli ho visti in Pontida  
convenuti dal monte, dal piano.

L'han giurato; e si strinser la mano  
cittadini di venti città.

Oh, spettacol di gioia! I Lombardi  
son concordi, serrati a una lega.

Lo straniero al pennon ch'ella spiega  
col suo sangue la tinta darà [...]"

E' significativo che lo stesso tema, la concordia fra gli italiani come passaggio indispensabile per la vittoria, compaia prima ancora dei moti del 1821 nel componimento in sedici ottave dedicato alla battaglia da Luigi Monteggia, che di lì a

poco sarebbe dovuto andare in esilio e avrebbe fondato a Barcellona "El Europeo", la rivista che diede il via al Romanticismo nella penisola iberica.

Lo stesso soggetto fece la sua comparsa ufficiale alla mostra annuale di Brera nel 1831, grazie a un quadro di Massimo D'Azeglio, "La battaglia di Legnano con figure di piccole dimensioni". Tre anni dopo alla stessa rassegna fu esposto "Il campo dei milanesi dopo la vittoria da essi riportata a Legnano contro Federico Barbarossa di Giuseppe Elena.

E' frutto di una committenza locale elevata "Il giuramento di Pontida" di Giuseppe Diotti, per il quale il pittore ricevette l'incarico da Francesco Chiozzi di Casalmaggiore. L'opera fu completata nel 1836 e l'anno successivo venne presentata, anch'essa, all'Esposizione braidense. L'impostazione della tela è geometrica e simmetrica. In una sala illuminata da una luce chiara e uniforme, al centro sta un tavolo coperto da una tela bianca, che polarizza l'attenzione, sul quale i rappresentanti delle città si chinano a sottoscrivere l'accordo. Sulla destra armati in piedi alzano le braccia in pose solenni, mentre sulla sinistra è raffigurata la statua in marmo di papa Alessandro III, con la mitra e il simbolo petrino delle chiavi: i suoi piedi sono all'altezza delle teste degli altri personaggi.

La composizione si ispira a schemi classicisti, sia nelle pose e negli atteggiamenti delle figure, sia nell'equilibrio dei volumi, delle profondità e delle proporzioni dell'insieme. Proprio questa appartenenza a moduli espressivi di derivazione settecentesca si scontrava, però, con il gusto che si stava diffondendo in quegli anni e che trovava in un immaginario Medioevo le forme della sua materializzazione. Scrisse, infatti, il critico Ignazio Fumagalli: "In tutte le sue parti è disegnato con somma accuratezza, e colorito con armonia, forse maggiore di quella che si riscontri generalmente nelle opere di questo pittore. [...] Avremmo nondimeno desiderato che il sig. Diotti si fosse studiato d'imprimere più vivamente nelle sue figure il carattere del medio evo, scostandosi un poco più che non fece dal grave e dignitoso contegno che noi siamo soliti attribuire all'antichità". L'opera suscitò un dibattito vivace. Lambertini, un altro critico, sottolineò il contrasto tra l'epicità e la drammaticità dell'episodio e la compostezza della scena: "Il Diotti, pittore filosofo, ha presentato un'adunanza di persone giudiziose, che convengono per istabilire cose di grave importanza, che sanno conservare il loro carattere e infervorati del motivo che li raduna e scevri di studiata esagerazione manifestano i loro desideri con quella posatezza che li sa mandare a fine. Se v'è un'osservazione da farsi a questo lavoro, consiste forse nella sodezza e tranquillità conservate nel soggetto in fino all'estrema misura. Qualch'altro buongustaio avrebbe suggerito un finestrone a vetri colorati per entro al quale vibrasse sguaiatamente un raggio di sole, e con arte illuminasse la sala, ed approfittasse così il pittore de' contrasti di luce, ponendo una parte de' congiurati fra l'ombre onde i colori vivaci degli altri avessero risalto dalle tinte opache. Il professor Diotti adottò invece una luce quietissima che assai naturalmente fa chiara la scena e non si accorgesse neppure ond'essa venga; abbastanza la scena è illuminata ed ogni oggetto vi è distinto a modo, che tu leggi a ciascuno dei convenuti il pensiero che lo muove e che lo anima". Eppure, il contrasto fra l'armonia classicheggiante cui ancora aspirava l'accademia italiana con la forza sanguigna del soggetto dovette

apparire insanabile, se la Commissaria di Brera respinse l'idea di affidare al Diotti una replica del quadro da utilizzare a fini didattici. La scelta fu netta in senso conservatore: il pittore fu incaricato di dipingere un tema propriamente classico: l'Antigone.

Furono anche i cosiddetti "grandi concorsi" banditi annualmente dalla stessa Accademia milanese a favorire l'affermazione di soggetti collegati con più ampie elaborazioni storiche e letterarie in corso in quegli anni. Nel 1843 uno dei temi fu: "Dato da Federico Barbarossa il comando di distruggere la città di Milano ai popoli ad essa nemici, Lodigiani, Pavesi, Creminesi, Comaschi, ecc., ed essendo questi in procinto di dar mano alla distruzione, gran numero di cittadini si prosternarono supplicevoli a Federico, implorando, ma invano, la sospensione di quel crudele decreto". A quel concorso risale il dipinto, un olio su cartone, di Cherubino Cornienti, che raffigura il mezzo busto dell'imperatore, vestito con l'armatura, il capo coperto dalla corona, con gli attributi che l'iconografia leggendaria – evidentemente ormai codificata - gli riconosceva: i capelli e la barba fulvi, gli occhi verdi, chiarissimi, il naso aquilino.

L'elaborazione del mito avvenne anche nelle forme espressive e di propaganda del nuovo assetto istituzionale nazionale: i riscontri e le citazioni nei discorsi ufficiali e politici contribuirono a esplicitare le valenze contingenti delle narrazioni artistiche. Nel proclama ai bergamaschi, Giuseppe Garibaldi si servì del *topos* della battaglia, evidentemente ben presente nell'immaginario dei suoi destinatari: "Bergamo sarà il Pontida della generazione presente e Dio vi condurrà a Legnano". Giuseppe Mazzini si chiedeva: "Qual è il giovane italiano, che visitando Pontida e Legnano, tutto quel sacro terreno, dove ogni pietra è pagina storica, non si senta religiosamente commosso, come dovessero sorgergli innanzi giganti l'ombra sdegnose di quei magnanimi che fiaccarono la superbia di Federico?".

Tuttavia, alla crescita del mito, alimentato dalle aspirazioni, dai sentimenti e dai sogni vivi nella società del tempo, contribuì soprattutto il melodramma. Nel 1848 fu rappresentato a Roma il dramma "Francesco Ferrucci" di Luigi Capranica (1821-1891), che nella descrizione della "cruenta festa" di Legnano uno dei suoi momenti più alti. L'intera *pièce* era pervasa da evidenti sentimenti risorgimentali e basata sull'individuazione del Cristianesimo come elemento in grado di unificare e motivare i combattenti lombardi ("D'impazienza avvampa Federico; /tuono è la voce sua, folgore il guardo,/ ma il guardo è vano ormai, vana la voce;/già la vittoria aleggia sulla croce"). Quest'opera, insieme con altre minori, preparò il successo della "Battaglia di Legnano" di Giuseppe Verdi, ispirata da evidenti finalità politiche. Proprio per questo, per la drammaticità dei momenti in cui fu composta, il compositore le rimase sempre legato e ancora nel 1854, in una lettera a Cesarino de Sanctis, affermava: "Fra le mie opere che non girano, alcune le abbandono perchè i soggetti sono sbagliati, ma ve ne sono due che vorrei non dimenticare: Stiffelio e La battaglia di Legnano".

L'idea fu abbozzata nel 1847, dopo le prime manifestazioni e rivolte di piazza di Milano, Venezia, Parma e Modena; la stesura fu avviata nel febbraio dell'anno successivo, dopo che il maestro e Salvatore Cammarano arrivarono a concordare il

soggetto e lo spirito dell'opera. L'autore del libretto inviò i testi a Verdi, che si trovava a Parigi e che, dopo le Cinque Giornate, partecipò alla delegazione di italiani che andò dal presidente della Repubblica per chiedergli di fare in modo che Milano non tornasse sotto il controllo degli austriaci. Gli scrisse: "Per Dio siffatto argomento dovrà scuotere ogni uomo che ha nel petto anima italiana!". E così fu recepita: come un manifesto delle istanze ideali delle componenti più innovatrici della società, sia a Roma che a Milano. La semplicità della trama, la rispondenza ai canoni narrativi romantici, ormai sedimentati e ben riconoscibili dal pubblico, la forza del sentimento di ribellione e di riscossa espressi dai personaggi, la facilità delle immagini, hanno fatto della vicenda narrata un fertile terreno di proiezione popolare degli eventi in atto nella penisola alla metà dell'Ottocento.

I quattro atti intrecciano una storia d'amore e di passione con il dramma collettivo del popolo delle città lombarde che avevano ingaggiato lo scontro con l'imperatore, sullo sfondo di luoghi medievali carichi di affetti cittadini o evocativi di paesaggi urbani profondamente presenti nell'immaginario ottocentesco: le mura di Milano, il palazzo comunale di Como, la basilica di Sant'Ambrogio, un castello, una chiesa di Milano affacciata su una piazza. Tutti gli elementi sono carichi di un forte valore simbolico e rimandano al dovere della difesa, alla religione come valore identitario aggregatore, al senso dell'autonomia e della partecipazione civica.

A Milano si radunano i *milites* dei diversi comuni, si incontrano dopo lungo tempo Rolando, combattente della città ambrosiana, e il veronese Arrigo, suo amico fraterno. Lida, moglie di Rolando, scopre così che è ancora in vita l'uomo che aveva amato e al quale aveva giurato fedeltà e amore eterno, ma che aveva creduto morto in battaglia. Secondo uno schema che intreccia soluzioni proprie del melodramma e altre che provengono dal repertorio della Commedia dell'Arte, i due si ritrovano e vengono scoperti dal marito, grazie alla tresca tra una serva e un prigioniero tedesco, Marcovaldo, di cui Lida aveva respinto le *avances*. Ad Arrigo, disperato, non resta che cercare la morte sul campo. Rolando, per punire il traditore, gli proibisce di combattere e lo chiude in una stanza, dalla quale però il giovane veronese riuscirà a scappare per unirsi agli altri combattenti: salta dal balcone gridando: "Viva l'Italia!". Con questo grido, che alla prima suscitò l'entusiasmo del pubblico romano, si chiude il terzo atto. Il quarto non è che un epilogo. Si sviluppa sullo sfondo del vestibolo di una chiesa, con evidente riferimento al Sansepulcro di Milano che accolse i capi della pataria, Arialdo e Erlembaldo, durante i combattimenti contro i sostenitori dell'arcivescovo filoimperiale Guido da Velate. Il portico si affaccia su una piazza, lo spazio urbano centrale delle città dell'Italia settentrionale e centrale, luogo del confronto, delle riunioni di popolo, della partecipazione alle decisioni più importanti. Lì giunge la notizia della vittoria riportata a Legnano. Mentre la gente esulta, arriva Arrigo, ferito a morte, seguito Rolando. Arrigo gli giura che Lida si conservò "pura siccome un angelo": il tradimento non ci fu. Rolando, convinto di fronte all'imminenza della morte dell'amico, stringe Lida al cuore e porge a lui la mano destra. Mentre il giovane veronese spira, dopo aver baciato la bandiera, coronamento del trionfo pagato con il sangue suo e di tanti, entra il Carroccio. Su questa immagine si chiude il dramma.

L'opera fu rappresentata a Roma, durante la breve esperienza repubblicana, al Teatro Argentina, il 27 gennaio 1849, alla presenza di Garibaldi e di Mazzini, con un'accoglienza trionfale del pubblico, accompagnata da manifestazioni patriottiche, esibizioni di nastri e coccarde tricolori. Negli anni successivi, il tema dovette essere variamente camuffato, il titolo cambiato, per eludere la censura asburgica e quella degli stati restaurati filoautriaci.

Tornò in scena a Milano, al Teatro alla Scala, soltanto il 23 novembre 1861. Seguirono sei repliche. Il maestro concertatore e direttore fu Francesco Pollini. Complessivamente, però, ebbe una fortuna ben inferiore a quella di altri melodrammi verdiani e non entrò nel repertorio ufficiale dell'autorappresentazione dell'Italia unita.

Il soggetto della battaglia vi entrò ben presto, ma nell'ambito della produzione artistica e figurativa. Lo dimostra il caso di Amos Cassioli (1832-1891), pittore della scuola accademica toscana, che fu premiato al primo Concorso Nazionale indetto dal governo provvisorio della Toscana, a Firenze, nel 1863, per una tela raffigurante la battaglia di Legnano, oggi nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Un'altra opera sua, "Il giuramento di Pontida", è collocata nel Palazzo Pubblico di Siena.

L'occasione del settimo centenario della battaglia favorì nuove commissioni artistiche e nuove edizioni storiche e letterarie. Componimenti e discorsi ufficiali si posero in continuità diretta con l'elaborazione mitologica della prima metà del secolo. Solo per citare un caso, Terenzio Mamiani della Rovere (1799-1885), che fu anche ministro del Regno con Cavour, dedicò a Giovanni Berchet l'inno "A Dio in commemorazione della Lega Lombarda". Fiorirono le composizioni di impronta tardoromantica, delle quali è un bell'esempio l'"Alberto da Giussano capitano della Compagnia della Morte festeggiato nel settimo centenario della battaglia di Legnano", pubblicato da Vitaliano Rossi a Milano.

Tuttavia per noi è più interessante rilevare che negli anni intorno al 1876 si assisté a una serie di celebrazioni che, ricordando gli eventi, misero in luce l'apporto delle singole città alla vicenda, alla sua preparazione e ai suoi sviluppi politici. Furono marcati così gli aspetti più locali del "mito" di Legnano, avviando produzioni letterarie e figurative proprie di ciascun contesto cittadino, ma anche indagini storiche, per lo più affidate alle Deputazioni o alle Società di Storia Patria, che proprio in quel periodo vissero un'intensa stagione di elaborazioni.

A Venezia si pose l'accento sull'incontro tra il papa e l'imperatore avvenuto nella basilica di San Marco, sul ruolo svolto dal doge e sulla cerimonia con la quale Alessandro III gli consegnò la spada, una sorta di investitura feudale che implicava l'obbligo di fedeltà alla Chiesa, non all'imperatore. A Milano la scadenza coincise con una serie di operazioni di studio e di comunicazione che sottolinearono l'importanza della città nel passato, quando ormai aveva perso un ruolo politico, rispetto all'Italia unificata e alla sua capitale. Gli altri centri "lombardi" svilupparono aspetti legati alla loro partecipazione all'impresa e alla vita dei singoli comuni.

In Emilia il centenario legnanese fu associato all'anniversario dell'incontro tra Enrico IV e Gregorio VII a Canossa nel 1077, sviluppando una più ampia riflessione storica e politica sul rapporto fra i due poteri universali, che si intrecciò strettamente con il dibattito sulla necessità o meno dell'esistenza dello Stato Pontificio e sul ruolo

della Chiesa e dei cattolici nella nuova realtà nazionale, alla vigilia della presa di Porta Pia e dall'inizio del lungo periodo in cui i pontefici si considerarono prigionieri dei Savoia, fino ai cosiddetti Patti Lateranensi. Solo per citare un esempio, i due eventi sono presentati e riletti insieme nel volumetto "Canossa e Legnano. Narrazioni storiche di Pier Biagio Casoli", stampato a Modena dalla Tipografia Pontificia ed Arcivescovile dell'Immacolata Concezione, nella "Collezione di letture amene ed oneste". Nell'XI e XII secolo si ritrovavano le ragioni profonde della situazione contemporanea e l'essenza di uno scontro fra poteri che si riproponeva in forme diverse. I fatti storici si prestavano così a reinterpretazioni e proiezioni in cui i lettori avrebbero trovato motivi non solo logici e culturali ma anche sentimentali e identificativi ai quali appassionarsi, li avrebbero poi trasposti nel dibattito e negli scontri dei loro giorni, alimentando, a loro volta, il mito del Medioevo con nuove valenze e nuove sfaccettature.

Nella presentazione, affidata a don Pietro Balan, si introduceva l'idea della "missione italica", che il Fascismo avrebbe poi declinato in chiave bellica e colonialista, associata qui al ruolo della Chiesa nella società, nello scenario politico complessivo dell'Europa e in quello - che più interessava da vicino - della neonata Italia sabauda. Vi si legge: "Nel racconto della lotta fra la Chiesa e l'Impero chiaramente risplende la missione che Dio affidò all'Italia, missione troppo spesso dimenticata e negletta. Se è vero che la grandezza dei popoli sorge dal compiere la loro missione e la decadenza dal ripudiarla, l'Italia pensi al passato, provveda al futuro e comprenda una volta che sarà grande quando avrà riabbracciato il vessillo di Gregorio VII e di Alessandro III, ma mai finché si imbratta di polvere inginocchiandosi dinnanzi alla spada di Enrico IV o di Federico Barbarossa. Due centenarie ricorrenze, a pochi mesi l'una dall'altra, richiamano il pensiero a due fatti grandissimi. Congiunte e legate nell'ordine delle idee da quell'unico e supremo concetto di cui sono un trionfo, è gratissimo, è consolante rammentarli assieme uniti, presentarseli manifestazione delle stesse verità, concorde vanto del diritto e del bene".

Su un altro piano, ma all'interno della medesima ampia compagine di reinterpretazione di eventi del passato in chiave contemporanea, l'opera di Cesare Cantù (1804-1895) rappresenta una congiunzione fra l'elaborazione storiografica del tema e la sua celebrazione letteraria. Il suo saggio "I Lombardi e il Barbarossa" fu inserito nel volume miscelaneo che la Società Storica Lombarda editò nel settimo centenario della battaglia. Appassionata ricostruzione degli eventi, tratteggia anche il quadro complessivo nel quale si inserì lo scontro militare con l'imperatore: le lotte fra i Comuni lombardi e l'affermazione di Milano. La lega lombarda viene presentata come il primo momento di aggregazione delle città del Nord e di presa di coscienza di interessi comuni, che emergono nella contrapposizione con la corona germanica. Contemporaneamente, lo scrittore brianzolo compose l'"Algiso" o "La lega lombarda", nel quale profuse tutto il suo entusiasmo proprio nella descrizione dell'episodio bellico, riletto in questa chiave.

Per Felice Cavallotti, invece, la battaglia fece soltanto da sfondo alla ballata "I due popoli", nella quale il fuoco tematico è concentrato sulla storia mitologica del principe e condottiero germanico Arminio, al quale avrebbe dovuto fare da

corrispondente Alberto da Giussano, con un parallelismo diretto fra l'origine della nazione tedesca moderna nella trama ideale della memoria medievale, da una parte, e, dall'altra, il fondamento dell'Italia in una tradizione storica che vedeva proprio nello scontro di Legnano uno dei momenti unificanti più forti.

E' indirettamente legata alle celebrazioni del settimo centenario anche la grande tela di Michele Tedesco con "I vincitori della battaglia di Legnano", presentata l'anno successivo all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli. La scena si svolge all'aperto, in uno spazio aperto delimitato da architetture irregolari, in parte demolite, fra le quali si distingue, a destra, la facciata di una chiesa romanica. Verso il centro ottico, che è vuoto, si avvicina il carroccio, provenendo da sinistra, circondato da una folla di persone in abiti colorati, che gli si stringono attorno. Sulla destra, gli si incamminano incontro due bambine in tuniche bianche, con ghirlande di fiori in testa, e altre figure, donne, ragazzini, religiosi. L'insieme comunica una serenità dimessa, grazie alla luce che scende dall'azzurro del cielo fino agli abiti dei personaggi in primo piano ed è costruito per rendere un dinamismo asimmetrico, ormai lontano dalle impostazioni accademiche classiche. Bisogna rilevare, però, che il quadro non suscitò grandi entusiasmi nella critica, ormai in questi anni sempre meno orientata verso soggetti storici, ricondotti per lo più al gusto tardoromantico, considerato ormai superato. Lo stesso Camillo Boito, nelle sue note critiche dedicate alla rassegna, pubblicate sulla "Nuova Antologia", ritenne più significativo un altro dipinto dello stesso Tedesco esposto in mostra, "Il figlio naturale", pienamente rispondente ai canoni della pittura realistica di genere, filone che si stava affermando.

Qual era lo scenario urbanistico e architettonico su cui l'Italia risorgimentale avrebbe voluto proiettare i suoi ideali e la sua visione della città e della società? Da una parte, la diffusione della rivoluzione industriale e gli sviluppi viabilistici che hanno accompagnato l'unificazione, imponevano la soluzione di problemi urbanistici e infrastrutturali contingenti, dall'altra era diffusa l'esigenza di conferire agli edifici e alle scenografie urbane un'impronta nuova, lontana dalla freddezza del neoclassico e rispondente, piuttosto, ai miti fondanti delle identità nuove che si volevano affermare. Anche in architettura si attinse, così, a un'immagine di sé che si credette di individuare nel passato e la si cercò di materializzare nel vissuto quotidiano dello spazio costruito e dello spazio urbano. E quel passato lo si volle ritrovare in un Medioevo indefinito, intessuto di eroismi e di sentimenti, di semplicità e di sogni visionari, di misticismo e di orgoglio civico.

L'analisi storica e strutturale sul romanico fu uno dei campi più battuti in tutt'Europa: proprio nei primi decenni del secolo furono conati i termini *romanesque* e *roman* per indicare il romanico e il protoromanico, abbandonando la definizione enciclopedista di "gotico anteriore". In Italia seguì una prospettiva autonoma, che privilegiò l'indagine sugli aspetti tecnici e tecnico spaziali, fino a fare dell'architettura subalpina dell'XI e XII secolo una sorta di funzionalismo *ante litteram*.

Camillo Boito fu il più efficace sostenitore della necessità di individuare nel repertorio medievale il carattere distintivo della nuova architettura, operando una scelta netta: "Già le altre nazioni si avviano a ritrovare uno stile: i Tedeschi tornano al loro archiacuto, gl'Inglese tornano al loro Tudor [...] i Franceschi sono tuttavia incerti

tra il loro gotico e il loro Rinascimento. Per l'Italia il grande impaccio sta nella meravigliosa ricchezza del passato. Ma, presto o tardi, bisognerà pure che un'architettura italiana ci sia, massime ora che l'Italia s'è fatta nazione”.

La costruzione di schemi e stilemi attinti dal passato si intrecciò strettamente con la realizzazione di restauri di edifici medievali carichi di forte significato simbolico e con l'elaborazione di vere e proprie teorie del restauro, interpretativo e ricostruttivo. La necessità di conservare i luoghi della memoria e gli scenari del mito emerse proprio di fronte al dilagare dell'urbanizzazione e alla dilatazione spaziale della maggior parte dei centri lombardi. E' chiarificatrice, a questo proposito, la vicenda degli archi di Porta Nuova, a Milano, residuo della cinta muraria comunale, che vennero difesi dalla demolizione dagli stessi intellettuali impegnati a definire le caratteristiche dello specifico architettonico lombardo: Cattaneo, Tenca, Belotti, Giulini, Nava.

Già negli anni Cinquanta fu iniziato il restauro della basilica di Sant'Ambrogio (ancora durante la dominazione austriaca); seguirono l'apertura dei cantieri per la reinterpretazione e la ricostruzione degli Archi di Porta Nuova, di Porta Ticinese, di Sant'Eustorgio e Sant'Eufemia.

Si trattava di lavori basati sull'individuazione e sul rilievo delle parti superstiti dell'edificio medievale, alla quale seguivano l'eliminazione delle superfetazioni successive e la completa ricostruzione, in base a moduli e stilemi ricavati per analogia da altri edifici studiati all'interno della stessa operazione. La volontà di recupero sconfinava così, consapevolmente, nella riedificazione, come è avvenuto per le chiese milanesi di San Babila e Sansepolcro, che hanno subito pesantissimi interventi in chiave neomedievale verso la fine del secolo.

Questo orientamento architettonico e urbanistico, ha trovato a Milano un terreno particolarmente fertile, ma anche nelle altre città settentrionali si è sovrapposto alla elaborazione dei miti identitari attinti proprio nell'età di mezzo, proseguita molto oltre l'unificazione italiana.

Nella seconda metà del secolo, Giosuè Carducci progettò di dedicare agli eventi del 1167 un componimento diviso in tre canti: uno sulla decisione delle città lombarde di aderire alla Lega e di affrontare l'esercito imperiale in battaglia, rifiutando l'ipotesi di un negoziato, il secondo dedicato allo scontro campale e il terzo sulla fuga del Barbarossa. L'unico composto, "Il parlamento", si sviluppa intorno alle motivazioni della scelta e allo scontro di posizioni diverse, che mettono in evidenza la complessità del quadro politico della pianura padana del XII secolo, dove l'imperatore poteva contare su sostegni militari importanti e dove i comuni che gli si erano ribellati non rappresentavano la totalità del mondo cittadino. Anzi, fu la scelta delle armi a segnare l'inizio della contrapposizione netta di due schieramenti, che sta alla base della forza popolare del mito. I versi "A lancia e spada, tona il parlamento/A lancia e spada il Barbarossa in campo", marcano l'acme del componimento, ma anche una presa d'atto sul piano storico e storiografico.

A Giovanni Pascoli, che si ispirò al simbolo del carroccio per una delle sue "Canzoni di re Enzo", scritta nel 1908, non interessava più tanto l'opposizione dei ceti cittadini emergenti rispetto all'imperatore, né il tema romantico delle aspirazioni

libertarie, quanto la delimitazione della sfera politica laica e di quella religiosa. Nella nota introduttiva scriveva: "Impara un poco, e invogliati di imparare sempre di più della grande storia d'Italia; grande quando Roma dominò sul mondo, non meno grande allorchè l'impero romano si scisse nelle sue due funzioni, la politica e la sacerdotale; che cozzarono per lunghi secoli per invadersi a vicenda e per reintegrarsi l'una nell'altra".

Nella pittura, il soggetto rimase legato agli schemi espressivi dell'accademia, tant'è che Gaetano Previati, pur essendo un importante esponente del divisionismo, quando dipinse le tre grandi tele oggi nel salone d'onore del Museo Civico "G. Sutermeister" a Legnano mantenne modi espressivi e soluzioni tecniche propriamente ottocentesche. Rappresentano tre episodi distinti: "La preghiera", "La battaglia" vera e propria (incompiuta), la "Vittoria". Il ciclo ha un evidente carattere celebrativo, ma i singoli elementi, i volti, le pose, le luci, caricano le scene di *pathos* e di forti connotazioni emotive. Già anni prima, nel 1879, aveva trattato un episodio dello scontro fra i Comuni e il Barbarossa: la cattura e la morte degli ostaggi di Crema, che l'imperatore fece appendere alle macchine usate nell'assedio della città, utilizzandoli come scudi umani. Morirono sotto i colpi dei loro concittadini, che continuarono la strenua difesa delle mura. Con questa tela, che partecipò al concorso "Canonica" di pittura storica indetto dall'Accademia di Brera, l'artista evidenziò soprattutto il dramma dei singoli, sullo scenario della grande storia, evitando qualsiasi accenno celebrativo e puntando, anzi, a mettere in evidenza tutta la brutalità della guerra. I componenti della giuria non mancarono di rilevarlo, individuando un limite dell'opera proprio nella mancanza di riferimenti precisi all'avvenimento e al suo contesto. Tuttavia, infine lo premiarono. Si legge nella motivazione del voto: "Il quadro ha pregi non indifferenti accoppiati ad alcuni difetti. Enumerando i secondi la Commissione trovò che non si sviluppò bastantemente il soggetto per renderlo evidente all'intelligenza del pubblico, perchè mancante di accessori che spieghino l'epoca del fatto, e un po' monotona l'intonazione, con tutto questo però la commissione meno un voto, vista la difficoltà del soggetto e la buona composizione e un certo ideale artistico ben trovato che è certamente caparra di un buon avvenire in arte".

Il tema rimase a lungo presente in contesti ufficiali, anche al di fuori dell'Italia settentrionale. Il calabrese Andrea Cefaly (1827-1907) dipinse una grande tela con "Alberto da Giussano eroe della battaglia di Legnano" oggi esposta nel Museo Provinciale di Catanzaro. Luigi Barba è autore di una "Battaglia di Legnano" destinata alla sala Antinori del Palazzo delle Aquile di Palermo. Nella Galleria Comunale d'Arte di Cagliari si conserva un "giuramento di Pontida" di Adolfo Cao (1870-1916). Ancora, il "Giuramento di Pontida" è stato reinterpretato dal pesarese Giuseppe Castellani: la grande tela ricopre una delle pareti del Palazzo Comunale di Castellanza.

Sul piano figurativo, il tramite fra la cultura ottocentesca e il secolo successivo è rappresentato dalla serie delle incisioni dedicate da Ludovico Pogliaghi (1857-1950) alla storia medievale di Milano e alla lotta contro Federico Barbarossa, conservate presso la Raccolta Bertarelli di disegni e stampe, al Castello Sforzesco.

Composizioni raffinate, studi iconografici elaborati, impostazioni grandiose, squarci di luce che aprono cieli plumbei, gesti potenti e espressioni monumentali scandiscono le scene che raffigurano i singoli momenti di un evento storico che aveva ormai assunto i toni dell'epopea. I fatti non vengono localizzati, ma assurgono a una dimensione metaspaziale e metatemporale. Tuttavia le incisioni rientrano in una più generale celebrazione delle glorie passate di Milano, che trovò enfasi proprio dopo l'unità d'Italia, in una sorta di ricerca di compensazione per il perduto ruolo politico.

A questo stesso contesto appartiene il monumento ad Alberto da Giussano di Enrico Butti (1847-1932), inaugurato nel 1900 nella piazza di Legnano, con un'ampia operazione celebrativa e propagandistica. L'opera è frutto di studi e di una lunga preparazione, della quale resta traccia nei disegni oggi al Museo Butti di Viggiù e in alcuni bozzetti, di cui uno alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano. La versione infine realizzata è la più semplice, essenziale, tutta giocata sulla linearità della posa e, per questo, più facile e immediata da recepire nell'immaginario popolare, tant'è che ha avuto molta più fortuna del "Carroccio", il gruppo scultoreo in marmo di Carlo Pizzi (1842-1908) collocato a Palazzo Marino, a Milano, che avrebbe dovuto rappresentare in modo ufficiale il simbolo della città. Altrettanto limitata è la fama di componenti letterari pubblicati tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo. Padre Adeodato Pini compose nel 1899 un intero poema dal titolo "Legnaneide". A Legnano sono dedicati cinque sonetti del trevigiano Roberto Mandel (1895-1963), che risalgono agli anni Quaranta. Si trattò per lo più di composizioni marginali, che assunsero un carattere localistico.

Fanno eccezione due eventi artistici maturati entrambi nell'ambiente milanese, due segnali della continuità del mito anche nel secondo Dopoguerra, in situazioni e contesti sociali e politici profondamente mutati ed ormai estranei agli echi del romanticismo e del risorgimento. Si tratta della realizzazione delle dodici formelle in bronzo di una delle porte del Duomo, affidate a Giannino Castiglioni (1884-1975) per celebrare la figura di sant'Ambrogio e lo scontro con l'imperatore come momento fondante dell'identità civica, e di una nuova rappresentazione della "Battaglia di Legnano" di Giuseppe Verdi, alla Scala, nella stagione 1961-62, cent'anni dopo la prima milanese.

I bassorilievi, commissionati dopo i danneggiamenti subiti dalla cattedrale per i bombardamenti degli Angloamericani, si pongono in continuità ideale e, in parte, anche stilistica con le sculture di Porta Romana, collocate nel 1170 e rimaste *in situ* fino al 1793. Ne riprendono l'elementarità delle pose e delle composizioni, enfatizzando la solennità dei momenti più drammatici della battaglia e sottolineando la scansione degli avvenimenti con frasi emblematiche poste in epigrafe sotto ciascuna scena. È significativo che proprio sul portale centrale dell'edificio che materializza nello spazio i valori simbolici più forti per la città si sia voluta la raffigurazione della vittoria sul Barbarossa, considerata – evidentemente – un evento fondante per il riconoscimento dell'appartenenza civica.

Anche la rappresentazione del melodramma verdiano, in anni in cui il genere non era all'apice della popolarità, è indice del medesimo orientamento. Affidata con grande enfasi a una regia spettacolare, arricchita dei costumi di Luciano Damiani,

giocata su una scenografia tradizionale che riproduceva la sagoma della basilica di Sant'Ambrogio, affermava un desiderio di ritorno alle origini, a uno specifico cittadino che poteva, allora, riemergere, quando la fine della cultura fascista imperniata sulla celebrazione della storia di Roma e sugli elementi unificanti della nazione, lasciava spazio a nuove elaborazioni sul ruolo della dimensione locale, delle singole realtà urbane e territoriali, sulle istituzioni e le aggregazioni non statuali. Ancora una volta, lo scontro campale dei *pedites* milanesi e dei loro alleati con le milizie dell'imperatore apparve in grado di identificare aspirazioni libertarie e impulsi verso una nuova stagione civica.

## BIBLIOGRAFIA

- C. Mancini (cura), F. Villani, *Federico, ovvero Lodi riedificata. Poema eroico di Filiberto Villani nobile lodigiano*, I-II, Lodi 1828
- I. Fumagalli, *Esposizione di Belle Arti nell'I.R. Palazzo di Brera*, in "Biblioteca Italiana", marzo 1837
- L. Lambertini, *Esposizione di Belle Arti*, in "Gazzetta Privilegiata di Milano", 25-26 maggio 1837
- C. Cattaneo, *Del restauro di alcuni edifici in Milano*, in "Il Politecnico", 1, Milano 1839
- C. Tenca, *Sulla demolizione dei monumenti patrii*, in "Rivista europea", 6, Milano 1845
- Omaggio della Società Storica Lombarda al VII centenario della Battaglia di Legnano*, Milano 1876
- C. Boito, *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, in *Architettura del Medio Evo in Italia*, Milano 1880, ried. in M.A. Crippa (cura), C. Boito, *Il nuovo e l'antico in architettura*, Milano 1988
- G. Nicodemi, *La pittura milanese dell'età neoclassica*, Milano 1915
- M. Mila, *Il melodramma di Verdi*, Milano 1960
- Gaetano Prevati. *Catalogo della mostra*, Ferrara 1969
- M. Rinaldi, *Le opere meno note di Giuseppe Verdi*, Firenze 1975
- L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. L'Ottocento*, Milano 1975
- L. Patetta, *L'architettura dell'ecllettismo*, Milano 1975
- F. Gualdoni, *Viggiù, il Museo Butti. Parte prima. Catalogo generale della donazione*

*Butti*, Milano 1982

F. Della Peruta, *Cesare Cantù nella vita italiana dell'Ottocento*, Milano 1985

F. Mazzocca, *Manzoni, il suo e il nostro tempo*, Milano 1985

F. Cardini, *Quell'antica festa crudele*, Milano 1987

G. Cremascoli, *La civiltà delle lettere*, in *Lodi, La storia*, II, Lodi 1989

I. Marelli, *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Milano 1991

F. Mazzocca, *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, Milano 1992

F. Della Peruta, *Realtà e mito nell'Italia dell'Ottocento*, Milano 1996

F. Della Peruta, *Milano: dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*, Milano 1998