

*Carlos* sinnvoll gewesen, in dem ja Verdi bekanntlich 1867 in Paris auf die explizite Erwähnung der ehebrecherischen Beziehung eines Königs (zur Prinzessin Eboli) verzichten musste. Schließlich sieht sich ein beckmesseri-scher Rezensent zu dem Hinweis verpflichtet, dass man für die Zeit bis 1859 das Teatro alla Scala zwar mit guten Gründen als «proiezione del go-verno» (134) bezeichnen kann, jedoch nicht als «proprietà imperiale» (9).

All dies sind jedoch Einwände, die den großen Wert dieser sehr lesenswerten Gesamtdarstellung nicht schmälern. Moroni gelingt auf der Grundlage einer souveränen Kenntnis der einschlägigen Forschungslitera-tur ein Buch, an dem zukünftige Arbeiten nicht vorbeigehen werden könn-en. Der einzige Einwand von größerem Gewicht betrifft die Form der Veröf-fentlichung in einer obskuren print-on-demand-Presse und der damit einhergehende Verzicht auf mehr oder weniger selbstverständliche Standards der Buchherstellung. So vermisst man nicht nur schmerzlich ein Personenregister, sondern staunt auch über einen Blocksatz mit sehr viel «Durchschuss», also weißen Stellen, weil es im ganzen Text keine einzige Silbentrennung gibt. Solche Extravaganzen sind aber kaum einem Autor anzulasten, der für sein Buch offensichtlich keinen eigentlichen Verlag fin-den konnte – im Gegensatz zu mehr oder weniger überflüssigen, bisweilen sogar ärgerlichen Neuerscheinungen, wie sie auf diesen Seiten immer wie-der besprochen werden (müssen). Vielmehr handelt es sich hier um ein Indiz dafür, dass sich im wissenschaftlichen Publizieren Fehlentwicklun-gen eingeschlichen haben, über die kritisch nachzudenken an der Zeit wäre. Vielleicht findet sich ja wenigstens im zweiten Anlauf ein Verlag für diese lesenswerte Studie, die ohne jeden Zweifel weite Verbreitung verdient.

Anselm Gerhard

Eduardo RESCIGNO, *Marianna Barbieri Nini. I mezzi-successi, le semi-cadute, le compiute sconfitte e i mancati trionfi di una grande cantante*, Varese, Zecchini, 2015 (Personaggi della musica, 18), VI + 346 pp.

Un libro importante per l'argomento trattato, prezioso per i tanti docu-menti offerti al lettore, simpatico per il taglio e lo stile insoliti, decisamente atipico per molti aspetti. Se la generale qualità dei volumi sui cantanti storici che, uno dopo l'altro, stanno comparando nel catalogo dell'editore Zec-chini non è ormai più una sorpresa (in un panorama editoriale italiano che per troppi anni era stato afflitto da monografie men che dilettantesche sui

divi dell'opera), sorprende invece imbattersi in un autore che rinuncia all'agiografia sulla primadonna di turno per divulgarne quasi più i limiti che i successi: l'insolito sottotitolo del volume non è una ironica 'fascetta' di copertina, ma è l'epitome fedele della narrazione biografica lucida, disincantata, anticelebrativa (e nondimeno affettuosissima) che ci viene offerta, spiazzando ripetutamente il lettore con frasi del tipo «la Barbieri rivelò in pieno la sua impreparazione interpretativa» (50, nel *Belisario* di Donizetti alla Scala) o «il *Macbeth* non è stato un momento cruciale della carriera del soprano» (217), ma solo un occasionale «incontro che il tempo ha amplificato con un alone di leggenda» (214).

L'interesse di questa rivista per il nuovo parto editoriale del prolificissimo Eduardo Rescigno starebbe invero proprio nella conclamata identificazione del soprano Marianna Barbieri Nini (1818-1887) con il personaggio di Lady Macbeth, di cui fu prima interprete (ma non scelta da Verdi), per tacere dei *Due Foscari* e del *Corsaro* che ella tenne ugualmente a battesimo. Rescigno ama tuttavia andare controcorrente, e dopo aver preso minuziosamente in esame uno ad uno i singoli personaggi interpretati dalla cantante nei primi sette anni di carriera (libretto, cast, carattere drammatico, elenco dei numeri chiusi di pertinenza, estensione e profilo vocale, recensioni da gazzette trascritte in gran copia), giunto all'epoca verdiana abbandona lo sguardo ravvicinato per assumere una veduta panoramica sulla carriera successiva, evitando così il grande capitolo su *Macbeth* che tutti ci aspetteremmo, limitato a qualche considerazione estetica sulle novità dell'opera piuttosto che alla natura vocale della parte tanto atipica destinata alla primadonna. Una provocazione? Sarebbe stato ad esempio interessante che l'autore discutesse ad uso del lettore la richiesta del soprano di *cantare* la lettera di Lady Macbeth, piuttosto che *leggerla*, e ancor più la decisione che Verdi prese di accontentarla; invece una tanto succosa notizia si evince appena – e senza commenti – da una nota a piè di pagina dell'Appendice. E quante informazioni sulla vocalità della Barbieri si sarebbero potute estrapolare dall'analisi dell'insidiosissima cabaletta «Trionfai!», apparentemente l'unico brano che Verdi scrisse su misura del soprano («gliela farò a Firenze onde sia perfettamente nelle sue corde e di sicuro effetto»<sup>1</sup>); ma anche tale occasione è andata perduta.

Già l'avvio del volume era stato fra i più provocatorii (ma anche più gustosi) che sia dato di leggere in siffatto genere di letteratura, aprendosi

<sup>1</sup> Lettera di Verdi a Marianna Barbieri Nini del 31 gennaio 1847; in *Verdi's «Macbeth»: a sourcebook*, a cura di David ROSEN e Andrew PORTER, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 39.

con una narrazione del funerale dell'artista *romanzesca* ma per nulla *romanziata*, esemplata com'è su tutti i dati documentari disponibili, finanche i più insignificanti. Ciò serve a Rescigno per imbastire una lezioncina di storiografia, rivolta ai tanti che s'improvvisano biografi finendo per raccontar favole: e si compiace nello sciorinare uno di seguito all'altro gli errori e gli orrori susseguiti fin dai primi necrologi sulla cantante.

Il gioco può essere anche divertente, ma il pericolo nel fare il 'primo della classe' è sempre in agguato, perché a nessuno riesce mai di essere veramente irreprensibile fino in fondo. È così che, nel corso del volume, il clarinettista Giovanni Bimboni (37) si trova confuso con il più celebre fratello trombonista Gioacchino (340), mentre il secondo marito della Barbieri, il distinto pianista e compositore viennese Leopold Hackensöllner, viene costantemente chiamato Hackensöllern (l'errore di *spelling* era già nell'enciclopedico *Vivaverdi: dalla A alla Z Giuseppe Verdi e la sua opera*, pubblicato da Rescigno nel 2012). Un «bimbo di mesi 4» a metà maggio è detto partorito «probabilmente a metà febbraio» (236) invece che – come logica vorrebbe – a metà gennaio (epoca in cui sappiamo di fatto che furono interrotte proprio le recite dell'opera che la gestante Barbieri interpretava al momento). L'etichetta di *soprano sfogato* attribuita alla nostra artista viene di volta in volta interpretata da Rescigno nel senso di cantante votata al «più acceso virtuosismo» (36) o dotata di voce tutt'altro che «piccola» in volume e sonorità (45), quando nel lessico dell'epoca l'aggettivo significava invece semplicemente 'soprano dalla voce particolarmente estesa in acuto' (l'autore si spende in citazioni dallo storico *Vocabolario* di Tommaseo e Bellini per risalire alle accezioni d'epoca di parole ben meno problematiche, quali *suntuoso* o *preclaro*; avesse cercato anche *sfogato*, vi avrebbe letto «Dicesi delle voci acute, cioè del soprano e del tenore, che possono sostenere una tessitura molto acuta, e salgono più che ordinariamente non si suole»). Infine sul piano della morfologia operistica dispiace vedere ancora utilizzato pervasivamente da Rescigno l'improprio dualismo cavatina/cabaletta per indicare in contrapposizione i due tempi lento/rapido di un'aria («Cavatina e Cabaletta» si legge più volte), quando è invece apparato come la cabaletta sia parte integrante di una cavatina e non una sua prosecuzione aggiuntiva, distaccata da essa. Ovunque sia collocata, e per quante e differenziate sezioni di aria o di duetto la precedano, la cabaletta resta sempre e comunque un genere musicale, riconoscibile in quanto tale ancorché battuta occasionalmente in tempo meno mosso; non si compren-

de dunque il ritegno di Rescigno nel chiamare col suo nome anche la cabaletta «Coppia iniqua» nel finale ultimo di *Anna Bolena* (84), forse solo perché indicata in partitura con «Moderato».

Pecche minime, in ogni caso, che non inficiano il valore generale del volume, prezioso per la gran mole di documenti offerti al lettore (articoli di giornale, lettere, memorie, atti anagrafici: ma perché non includere anche la quindicina di lettere inviate da Barbieri a Lanari, con le relative minute di risposta che sono conservate alla Biblioteca Nazionale di Firenze? o la lettera e la cadenza vocale del Fondo Masseangeli nell'Accademia Filarmonica di Bologna?). Il lavoro critico convince altresì per la confutazione dei tanti errori stratificatisi col tempo, spesso dovuti ad eccessi apologetici, cominciando dalle fantomatiche centocinquantuno prove del duetto Lady/Macbeth inventate da Eugenio Checchi (217), fino al mito sulla bruttezza assoluta da cui l'artista fu oppressa in vita e in morte, e che Rescigno smonta anche grazie all'analisi di testimonianze iconografiche lodevolmente riprodotte (10-15). Un indice delle tante opere citate non avrebbe guastato in coda al volume.

Ai più incalliti "solitiformalisti" segnalo da ultimo un termine tecnico finora apparentemente sfuggito al lessico verdiano certificato, ricavabile da una lettera alla Barbieri: «Il finaletto del primo atto, badi bene che è quasi tutto a voci sole», scrive il compositore riferendosi al largo concertato «O gran Dio, che ne' cuori penétri» nell'atto primo di *Macbeth*.<sup>2</sup> Dunque *finaletto* nel senso di 'finale d'atto interrotto', privo di tempo di mezzo e stretta (da affiancare evidentemente a *duettino* e *terzettino*, con analogo significato).

Marco Beghelli

Warren ROBERTS, *Rossini and post-napoleonic Europe*, University of Rochester Press 2015, 233 S.

Die Geschichtswissenschaft hat in den vergangenen Jahrzehnten in zunehmendem Maße die Oper des 19. Jahrhunderts als einen bevorzugten Forschungsgegenstand für sich entdeckt, wobei neben wirtschafts- und sozialhistorischen Aspekten vor allem Fragen der politischen Repräsentation und Identitätsbildung im Vordergrund standen. Zugleich richtete sich das

<sup>2</sup> Lettera a Marianna Barbieri Nini del 2 gennaio 1847; *ibid.*, p. 29.