

sulle specifiche caratteristiche di alcuni cantanti di spicco (come gli “aggiustamenti” per Pauline Viardot-García in «Stride la vampa» oppure, in epoca più recente, quelli per il tenore Béla Kornyey interprete di Manrico). Il processo di recezione si fa ancora più singolare scorrendo i documenti del secondo Novecento, in particolare la traduzione dei libretti verdiani in ungherese, spesso approntate dagli stessi registi che quindi ne interpretano il senso già con una precisa idea di realizzazione scenica.

A chiusura del volume lo scritto di Markus Engelhardt tocca un tema tangenzialmente legato a Verdi (che prese in considerazione il soggetto di *Rienzi* per poi scartarlo) presentando le differenze di argomento e di costellazione dei personaggi nel libretto di Francesco Maria Piave messo in musica da Achille Peri (1862) e nella «große tragische Oper in 5 Akten» *Rienzi, der Letzte der Tribunen* di Richard Wagner. Dalla descrizione dettagliata dell’argomento dei due testi, l’autore sottolinea come «entrambe le versioni operistiche [...] vogliono essere intese sul loro sfondo storico e come manifesti di un nuovo entusiasmo nazionale», seppure moltissime siano le divergenze: la divisione in tre atti, rispetto ai cinque, e l’autenticità di Piave nello scrivere «un’opera italiana» con uno schema a numeri chiusi con una costellazione standard del triangolo amoroso. In questo ultimo cenno l’autore rimanda alle questioni di realizzazione scenica che sono il punto forte di questo volume.

Vincenzina C. Ottomano

*Verdi e Roma*, a cura di Olga JESURUM [Catalogo della mostra tenuta a Roma dal 13 dicembre 2013 all’8 marzo 2014] (Storia dell’Accademia dei Lincei. Cataloghi, 2), Roma, Gangemi, 2015, 655 pp.

Giorgio PESTELLI, *Pierluigi Petrobelli, un vero maestro* (15) – Pierluigi PETROBELLI, «*Falstaff*», *l’ultima fatica* (23) – Luca SERIANNI, *I libretti romani di Giuseppe Verdi* (35) – Marcello TEODONIO, *Giuseppe Gioacchino Belli e Giuseppe Verdi* (47) – Maria Pia CRITELLI, *Verdi e l’unità d’Italia* (67) – Ebe ANTETOMASO, *Verdi a Roma: luoghi, persone, percorsi nella città del Papa* (87) – Antonio ROSTAGNO, «*I due Foscari*» *come opera politica. Magistratura e processo politico nella scena verdiana* (123) – Olga JESURUM, «*Le melodie vanno di pari passo cogli effetti scenici*». *Scena e musica nel «Trovatore»* (151) – Marco STACCA, «*Pura siccome un angelo*». «*La traviata*» *da Venezia a Roma* (171) – David ROSEN, «*Un ballo in maschera*» (1859) *di Somma e Verdi* (203) – Emilio SALA, «*Un ballo in maschera*» *e il carnevale* (233) – Emanuele SENICI, «*Teco io sto*». *Cantare l’amore nel «Ballo in maschera»* (257) – Mercedes VIALE FERRERO, «*Otello*» *da Milano a Roma. Le scene nella strategia del successo* (281) – Monica CALZOLARI, *Verdi nei ricordi e nei diari dell’orafo romano Augusto Castellani* (297) – Daniela ARMOCIDA, *Verdi a*

Roma per la rappresentazione del «Falstaff» (1893). *L'incontro con Cesare Pescarella* (315) – Annalisa BINI, *Verdi, San Martino e i concerti dell'Accademia di Santa Cecilia. Le prime romane del «Requiem» e dei «Quattro pezzi sacri» nelle memorie di Enrico di San Martino* (337) – Maria Rosaria SENOFONTE, «*Parla al cuore, muove, commuove ed educa*» (365) – Elena MANETTI e Carlo POMA, *Il carteggio verdiano: personalità e scrittura dei protagonisti* (379) – Paolo CAGIANO DE AZEVEDO e Susanna PANETTA, *Giuseppe Verdi e l'Accademia dei Lincei: percorsi e vicende* (429) – Markus ENGELHARDT, *L'«Aida» di Verdi: opera nel segno della «memoria culturale»* (457) – Francesco REGGIANI, *Il teatro alla Terme di Caracalla* (467) – Massimo PISTACCHI, *Impressioni di «Un ballo»* (485) – Vincenza BUSSETI, *I costumi verdiani al Teatro dell'Opera di Roma* (515) – Cecilia GOBBI, *Tito Gobbi e Verdi* (525) – Marco GUARDO, *Antonietta Stella. Una voce verdiana a Roma* (533) – Salvatore AIELLO, *Renato Bruson: vincitor dei secoli...* (553) – Gina GUANDALINI, *Il percorso verdiano di Sylvia Sass* (559) – CATALOGO: «*I due Foscari*» (569) – «*La battaglia di Legnano*» (575) – «*Il trovatore*» (579) – «*Un ballo in maschera*» (585) – «*Otello*» (597) – «*Falstaff*» (603) – *Dal Costanzi all'Opera* (611) – *Costumi verdiani* (629)

Der von Olga Jesurum herausgegebene Sammelband zu Verdi und Rom wurde parallel zu einer dokumentarischen Ausstellung in der Bibliothek der Accademia dei Lincei anlässlich des Verdi-Jubiläums zusammengestellt. Darüber hinaus ist der Band als eine Hommage an den (2012 verstorbenen) namhaften italienischen Musikwissenschaftler Pierluigi Petrobelli konzipiert. Er wird übrigens durch einen äußerst interessanten Beitrag Petrobellis aus dem Jahre 1997 eröffnet, in dem sich der große Verdi-Kenner mit der dramatisch-musikalischen Struktur von *Falstaff* auseinandersetzt. Petrobellis Untersuchung zeigt, wie Text und Musik in dem ersten Auftritt der Oper subtil aufeinander antworten, wobei die Sonatenhauptsatzform strukturierend eingesetzt wird. Diese und weitere Ausführungen Petrobellis, die in der Verdi-Forschung eine maßgebliche Rolle gespielt haben, besitzen nunmehr den Wert von gedanklichen Meilensteinen und haben an Relevanz nichts eingebüßt.

Mit wenigen Ausnahmen (darunter eine lange graphologische Analyse von Briefen des Komponisten) ist die große Mehrheit der Beiträge direkt oder indirekt dem im Titel angekündigten thematischen Leitfadens des Bandes gewidmet – der Präsenz und dem Stellenwert von Verdi in der Stadt der Päpste, die 1870 zur Hauptstadt des vereinten Italiens wurde. Die Aufsätze lassen sich in zwei Hauptkategorien einteilen: Zum einen gibt es Opernanalysen, die sich mit den vier in Rom uraufgeführten Werken oder mit den Erstaufführungsbedingungen anderer Musikdramen des Meisters von Busseto befassen, zum anderen findet man Untersuchungen zu Teilaspekten der Verdi-Präsenz in Rom mit hauptsächlich biographi-

scher Akzentsetzung. Da der Band im Zusammenhang einer dokumentarischen Ausstellung entstand, finden sich darin Beiträge unterschiedlicher Konzeption und Dichte: Einige tragen unmissverständlich zur Erweiterung und Bereicherung der Verdi-Forschung bei, andere sind eher informationeller Natur und bieten entweder ein breitangelegtes Panorama der Präsenz Verdis in Rom oder die Beschreibung eines bestimmten Teilaspektes (insbesondere der Beziehung zwischen dem Komponisten und den damaligen Akteuren des römischen Kulturlebens) unter einem besonderen Fokus. Auf diese beiden Themenkomplexe soll im folgenden näher eingegangen werden.

Zu den Aufsätzen, die sich mit Verdis musikdramatischem Schaffen und dessen Verankerung im römischen Kontext auseinandersetzen, gehört zunächst der Beitrag von Luca Serianni, der auf die in Rom uraufgeführten Opern näher eingeht, nämlich *I due Foscari*, *La battaglia di Legnano*, *Il trovatore*, *Un ballo in maschera*. Serianni zeigt, dass (abgesehen von *Un ballo in maschera*, der schon zur schöpferischen Reifezeit Verdis gehört) sich die Libretti durch eine gewisse sprachliche Einheitlichkeit kennzeichnen, auch wenn ihre Heterogenität in Bezug auf Quellenmaterial und Sujet unleugbar ist. Im Anschluss an Seriannis global angelegte Ausführungen findet man detailliertere Untersuchungen der «römischen» Opern Verdis. Man vermisst leider einen ausführlichen Kommentar zu *La battaglia di Legnano*, die in den Augen von vielen immer noch zu den «opere brutte» (Massimo Mila) von Verdi zählt. In seinem Beitrag zu *I due Foscari* schlägt Antonio Rostagno eine historisch-politische Lektüre vor, die das Werk in den politischen Zusammenhang des Jahres 1844 einordnet und darin eine symbolische Transposition der von den politischen Behörden geführten Strafprozesse erblickt, deren von politischer Willkür gekennzeichneten Urteile auf eine Überlappung der Exekutive, der Legislative und der Judikative zurückzuführen sind. Zwei Hauptkomplexe werden hier untersucht: die symbolische und theatralische Umsetzung der judikatorischen Thematik einerseits, die Verschränkung der dramatischen Materie und des politischen Kontextes andererseits. Rostagno stellt eine Parallele zwischen *I due Foscari* und einigen anderen italienischen Opern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts her, in denen Prozesse inszeniert werden, und beweist eher überzeugend, dass die dem Drama zugrundeliegende judikatorische Problemstellung ihm eine dunkle Grundfärbung («*tinta oscura di fondo*») verleiht, die sich nicht nur auf die Orchestrierung, sondern auch auf harmonische Strukturen der Partitur auswirkt. Anschließend schlägt er, anhand eines Vergleiches zwischen dem ursprünglichen, für Venedig

konzipierten Projekt und der endgültigen Fassung für Rom, die These vor, wonach Verdi und sein Librettist der judikatorischen Problematik im Kontext der politischen Prozesse der Jahre 1843-1844 größeres Gewicht gegeben haben (dabei wird vor allem auf den Prozess der Brüder Bandiera in Kalabrien und auf den der Brüder Muratori in Bologna Bezug genommen).

In ihrem Aufsatz zu *Il trovatore* unternimmt Olga Jesurum einen präzisen Vergleich zwischen dem Libretto von Cammarano und dessen spanischer Vorlage, *El trovador* von García Gutiérrez. Um der dramatisch-musikalischen Struktur der Oper gerecht zu werden, stützt sich Jesurum auf den Petrobelli entlehnten Begriff des «musikalischen Ideogramms», der es ermöglicht, die musikdramatische Identität jeder Figur näher zu konturieren und zusätzlich eine kohärente Verknüpfung der vier Teile der Oper herzustellen. Abschließend kommt Jesurum auf die raumzeitliche Zuordnung der jeweiligen Szenen der Oper und bringt diese Analyse in Verbindung mit den von dem Vedutenmaler Alessandro Prampolini für das Teatro Apollo imaginierten Bühnenbildern (diese erinnern übrigens mehr an die charakteristische Architektur des Latiums als an das Spanien des 17. Jahrhunderts).

Die breiteste wissenschaftliche Würdigung erfährt im Sammelband *Un ballo in maschera*, sind ihm doch drei Beiträge gewidmet, die außerdem zu den interessantesten des Bandes zählen, wobei das Werk jeweils von einem anderen Standpunkt aus beleuchtet wird. Zunächst nimmt David Rosen die konfliktgeladenen Beziehungen Verdis und Sommas mit den neapolitanischen und römischen Zensurbehörden unter die Lupe, dann unternimmt er eine Perspektivierung des Textbuchs von Somma mit den zahlreichen Libretti, die genau denselben Stoff behandeln (vor allem Planché, Rossi, Cammarano und Solera), bevor er einen aufschlussreichen und detaillierten Vergleich zwischen dem Libretto von Scribe und demjenigen von Somma durchführt (dabei werden die einzelnen Szenen nach und nach kommentiert). In seinem einleuchtenden Aufsatz analysiert Emilio Sala die Verschränkung von Komischem und Tragischem sowie die Bedeutung der Karnevalsproblematik in *Un ballo in maschera*: Der «intradiegetische» Karneval kann als Spiegelung beziehungsweise als Verdoppelung des «opernexternen» Karnevals angesehen werden, währenddessen die Oper zur Uraufführung gelangte (der Karneval des Jahres 1859 ist einer der glänzendsten und beeindruckendsten der Zeit gewesen). Sala kommentiert die Entwicklung des römischen Karnevals, der nach 1805 eine ziemlich onirische und melancholische Färbung annahm, geht auf die Variabilität seiner Stilisierung in der Literatur ein (Goethe, Madame de Staël,

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) und ordnet Verdis Oper in den kulturellen Zusammenhang der *scapigliatura* (einer italienischen Variante der französischen *bohème*) ein, wobei er einer allzu eindeutigen oder vereinfachenden ideologischen Lektüre aus dem Wege geht. Der dritte dem *Maskenball* gewidmete Artikel wurde von Emanuele Senici verfasst und schlägt eine besonders argumentierte Analyse der Verführungsdramatik in der Oper am Beispiel des *duettino* zwischen Riccardo und Amelia im dritten Akt vor. Der Verfasser zeigt, dass die Stimme als Vermittlung zwischen dem Sprachlichen (Instrument und Vektor der Verführung) und dem Körperlichen beziehungsweise der Körpersprache fungiert.

Zwei Beiträge befassen sich dann mit den römischen Erstaufführungen von Opern, die zuvor in anderen Städten uraufgeführt worden waren, nämlich *La traviata* und *Otello*. So untersucht Marco Stacca in seinem Beitrag zu *La traviata* die von den Zensurbehörden in Bologna und Roma verlangte Umarbeitung des Textbuchs, die dazu führte, dass aus *La traviata* einfach *Violetta* wurde. Diese ‹anständigere› Version durfte dann auf der Bühne des Teatro Apollo aufgeführt werden: Indem Violettas berüchtigte Vergangenheit ausgespart und Alfredos Schwester in der Figurenkonstellation durch eine junge Frau ersetzt wird, welche durch ihre Heirat mit dem jungen Germont dessen Familie aus einem finanziellen Engpass helfen soll (der Tod von Alfredos zukünftiger Braut begünstigt dann die Versöhnung mit Violetta am Ende der Oper), wird das Werk durch die Zensur seiner Substanz beraubt, was Verdis Musik zu einem von der dramatischen Handlung losgelösten Fremdkörper erniedrigt – dies entfachte bekanntlich den Zorn des Komponisten. Mercedes Viale Ferrero vergleicht mit analytischer Präzision und dokumentarischer Genauigkeit die Mailänder und die römische Inszenierung des *Otello* bei der Urbeziehungsweise Erstaufführung des Werkes. Sie stützt sich dabei insbesondere auf die *bozzetti* (Skizzen und Schemata zur Inszenierung). Aus diesem Vergleich wird ersichtlich, dass die Inszenierung des Teatro Costanzi im Grunde genommen den Wünschen des Komponisten gerechter wurde als die des Teatro alla Scala, so dass sie für die Erarbeitung der offiziellen, von Giulio Ricordi festgelegten *disposizioni sceniche* herangezogen wurde.

Dazu kommt noch ein kurzer Aufsatz von Markus Engelhardt, der die am Beispiel von *Aida* dargelegte These vertritt, wonach Verdi mit dieser Oper versucht habe, die kulturelle Zukunft Italiens auf internationaler Ebene zu fördern und zu gewähren. Dies sei unter anderem als Reaktion auf die expansionistische Verbreitung von Richard Wagners Werk zu verstehen gewesen. Der Artikel enthält recht interessante Beobachtungen

zum Historismus auf dem Gebiet des Musiktheaters, sprengt aber mit dieser Akzentsetzung den thematischen Rahmen des Sammelbandes.

Neben den eben erwähnten werkzentrierten Analysen enthält der Band verschiedene Aufsätze, die vielleicht nicht so akademisch angelegt sind, dafür aber interessante Informationen zum Leben und zur künstlerischen Laufbahn des Komponisten liefern. Dies gelingt zum Beispiel Marcello Teodonio mit seinem Beitrag zu den Beziehungen zwischen dem Opernkomponisten und dem römischen Dichter Giuseppe Gioacchino Belli (auch wenn ein nicht unbeträchtlicher Teil des Textes eher den Beziehungen zwischen Piave und Belli gewidmet ist). Erwähnenswert ist auch der Aufsatz von Monica Calzolari, in dem es um die Erinnerungen des römischen Goldschmieds Augusto Castellani und um die dadurch belegte Popularität Verdis in Rom geht. Maria Pia Critelli behandelt ein eher wohlbekanntes Thema, das im Band selbstverständlich nicht fehlen durfte: Verdi und die italienische Einigung. Sie begnügt sich jedoch mit der Wiedergabe klassischer Perspektiven und unterlässt es, die politische Gesinnung des Komponisten kritisch zu hinterfragen. Andere Artikel zu biographischen Aspekten sind ertragreicher. So der umfassende Beitrag von Ebe Antetomaso: Von den vier wichtigsten Rom-Aufenthalten des Komponisten ausgehend (1844, 1849, 1852/53 und 1859) bietet die Verfasserin ein breites Panorama der besichtigten Orte, der besuchten Häuser (Casa Jacopo Ferretti, Salon des Fürsten Torlonia), der Bekanntschaften und Freundschaften (etwa mit dem Advokaten Antonio Vasselli oder mit dem Bildhauer Vincenzo Luccardi) sowie der in Rom erlebten Opernaufführungen. Eine interessante Weiterführung findet dieser Forschungsansatz in dem Beitrag von Daniela Amocida, der den letzten Rom-Aufenthalt des Meisters anlässlich der Erstaufführung von *Falstaff* (1893) und die Begegnung mit dem Maler und Dichter Cesare Pascarella ausführlich beschreibt.

Abgerundet wird der Sammelband durch eine Reihe von Aufsätzen zur Verdi-Präsenz in Rom nach dem Tod des Komponisten: Untersucht werden die offiziellen Zeremonien und Gedenkfeiern zu Ehren des verstorbenen Meisters, die Projekte zur Realisierung von Verdibüsten und –statuen (Mariasaria Senofonte), die verspätet erfolgenden Erstaufführungen der *Messa da Requiem* und der *Quattro pezzi sacri*, über die Enrico San Martino, der damalige Präsident der Accademia dei Lincei, berichtete (Annalisa Bini). Der umfangreichste Beitrag ist derjenige von Paola Cagiano de Azevedo und Susanna Panetta: Die beiden Verfasserinnen beleuchten die Rolle von Alessandro Luzio und der Accademia dei Lincei bei der Publikationsarbeit für den Briefwechsel Verdi-Piroli und Verdi-Luccardi

sowie bei der Veranstaltung der Verdi-Gedenkfeiern des Jahres 1940, die kurz vor dem Kriegseintritt Italiens stattfanden und von Mussolini selbst eröffnet wurden. An- und abschließend findet der Leser einige Artikel zur Geschichte der Verdi-Aufführungen in den Terme di Caracalla (Francesco Reggiani) und zu großen Verdi-Interpreten des 20. Jahrhunderts (Tito Gobbi, Antonietta Stella, Renato Bruson und Sylvia Sass), die an der Etablierung einer darstellerischen Tradition und eines musikalischen Interpretationsstils mitgewirkt haben.

Bei der Vielfalt der im Sammelband behandelten Themen ist es schwierig, ein globales Fazit zu ziehen. So viel sei nur gesagt: Der prachtvoll gestaltete Band ist, trotz vereinzelter, übrigens nicht gravierender und – angesichts seines Umfangs – unvermeidbarer Schwächen, eine unumgängliche Fundgrube an Informationen, Analysen, Interpretationen und Forschungsansätzen zum Thema «Verdi und Rom» und zu der nationalen Tragweite des Komponisten, die zu seinen Lebzeiten konstruiert, stilisiert und instrumentalisiert wurde. Die römischen Erlebnisse und die römische Wirkung eines Komponisten, den man gewöhnlich eher mit Mailand und Parma assoziiert, werden hier überzeugend und gebührend gewürdigt.

Jean-François Candoni

*Donizetti padre di Verdi. «L'uomo che brillerà», a cura di Livio ARAGONA e Federico FORNONI, Bergamo: Fondazione Donizetti 2016 (Quaderni della Fondazione Donizetti, 49), 49 pp.*

Alessandro ROCCATAGLIATI, *Donizetti e Verdi: due maestri, un mestiere* (13) – Luca ZOPPELLI, *Scrivere «d'un fiato». Donizetti e Verdi dal soggetto alla partitura* (29) – Anselm GERHARD, «Fisionomia» melodica e «duettofilia»: *Donizetti e Verdi a confronto* (43)

«La brevità gran pregio» (per dirla con Rodolfo della *Bohème*) è la sentenza che meglio si presta come glossa al commento di questo agile volumetto di 49 pagine numerate – lo stesso numero di serie dei benemeriti «Quaderni della Fondazione Donizetti», che suona dunque come un casuale auspicio. Si tratta, infatti, di una pubblicazione agile e al tempo stesso densa, che nella sintesi guadagna in chiarezza senza perdere in profondità, e viene lievemente introdotta da un disegno del 'padre' Donizetti, che si autoritrae («mon portrait fait par moi-même. / 1841», 8).

Nella prefazione Livio Aragona e Federico Fornoni, curatori della collana, chiariscono bene l'orizzonte del problema che si affronta in questo