

per Verdi può essere individuata in ciò che d'Angelo, rilanciando e approfondendo un'intuizione di Gabriele Baldini (71), definisce la sua «trasparenza». A differenza degli altri librettisti di Verdi, i quali seppur chiamati il più delle volte al solo lavoro di verseggiatura non rinunciavano alle loro prerogative autoriali, Piave sapeva anche sparire, divenir trasparente appunto. E proprio quella qualità negativa, la trasparenza, lasciava risaltare «le molteplici tinte che l'operista immaginava di volta in volta per i suoi lavori, sia pure a costo di versi indubbiamente musicabili e incisivi quanto letterariamente mediocri e abborracciati» (96). Lo stile letterario di Piave diveniva insomma lo stile musicale di Verdi, che poteva realizzarsi pienamente proprio attraverso l'assenza di stile di Piave.

Livio Aragona

Camillo FAVERZANI, *Ginevra e il Cardinale. Libretti italiani da Salieri a Ponicchielli*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015 [marzo 2016], XXIII + 460 pp.

Vittorio COLETTI, *Prefazione (IX) – Dolci qual arpa armonica... in forma d'introduzione (XVII) – Dall'Ariosto a Hændel (ma anche del Boiardo e del Tasso) (3) – L'opera nell'opera: «L'opera seria» di Ranieri Calzabigi per Florian Leopold Gassmann (13) – L'antro psichedelico di Trofonio, luogo drammaturgico dell'attenuarsi delle convenzioni musicali (29) – «Ginevra di Scozia» di Gaetano Rossi per Giovanni Simone Mayr, o il caso empio e tristo del cavalier che avea troppo visto (53) – «Que Mars faisant de Rome une seconde Troie / Donne aux Cartaginois tes richesses en proie». La «Sofonisba» operistica di Ferdinando Paër e Domenico Rossetti, compimento di un adattamento? (73) – Tradurre la morte d'Achille, tradurre la distruzione d'Ilio: «Ecuba» di Nicola Antonio Manfroce (89) – «...ira pietatem fugat / iramque pietas...», ovvero quando, pur tacendo Ades, senza posa Ilizia genera Thanatos: Medea protagonista dell'opera italiana ottocentesca (109) – Sulle orme di Racine: le due versioni della «Fedra» di Luigi Romanelli per Ferdinando Orlandi e Giovanni Simone Mayr (133) – Metastasio nell'Ottocento: l'esperienza dell'«Alessandro nell'Indie» di Giovanni Pacini (159) – L'altra Norma, o il volto nascosto del Neoclassicismo operistico napoletano (181) – «Mi volesti sventurato?». Sulla «Pia de' Tolomei» di Gaetano Donizetti (201) – «Notre goût, qui à soi est si souvent contraire, / Ne goûtera l'amer doux ni la douceur amère». Tra leggenda e poesia: lettura della «Saffo» operistica di Giovanni Pacini (215) – «Hoc te uno quo possum modo in libertatem vendico». Verginia tra Tito Livio, Vittorio Alfieri, Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante (231) – Dell'invettiva diffusa: attorno allo «Stiffelio» di Giuseppe Verdi. Considerazioni sull'uso dell'argomentazione retorica nell'opera italiana dell'Ottocento (249) – «...here's my cox-comb», sotto il segno di Shakespeare: pazzi, briganti e gobbi nell'opera verdiana (269) – Da «Le Duc d'Albe» a «Les Vêpres siciliennes»: metamorfosi di un libretto (295) – Contrasti di luce in un caleidoscopio chiazato di sangue. Elementi iconografici ne «La forza del destino» di*

*Giuseppe Verdi (311) – Echi alfieriani nel «Don Carlo» di Giuseppe Verdi (343) – Chiaroscuro di un adattamento: dalla «Marion de Lorme» di Victor Hugo alla «Marion Delorme» di Amilcare Ponchielli (363) – Cristoforo Colombo, protagonista dell'opera lirica in Italia e in Francia tra Otto e Novecento (381) – «...Barbari noi / Chiama la vostra Europa». Il personaggio esotico quale intruso nella librettistica italiana ottocentesca (397) – Marco BEGHELLI, Finché canta la cicciona... non solo una postfazione (417)*

Jeder Autor kennt die Freude über das Erscheinen eines ganz allein von ihm verfassten Buchs, ein immer selteneres Ereignis in einem Wissenschaftsbetrieb, der offensichtlich – nicht zuletzt angesichts der bis vor kurzem ständig steigenden Zahl von Tagungen – kleine Formen privilegiert. Das hier anzuzeigende Buch fasst genau solche Beiträge zu Tagungen und Sammelbänden zusammen, bei 17 der insgesamt 22 Artikel ist die Erstveröffentlichung in entsprechenden, zwischen 1992 und 2013 erschienenen Publikationen nachgewiesen.

Vittorio Coletti würdigt die «monumentalità del lavoro [...] fatto da Faverzani» als Herausgeber solcher Anthologien. So weist die allererste Fußnote des Buchs nicht weniger als sechs von diesem herausgegebene Publikationen aus den Jahren 2010 und 2014 nach, die mit insgesamt mehr als 2 000 Druckseiten in der Tat nicht zuletzt durch ihren Umfang beeindruckt (IX). In diesem seinem eigenen, fast 500 Seiten zählenden Buch geht es – so Faverzani in der anschließenden Einleitung – zuvörderst darum, das Opernlibretto zu rehabilitieren, «restituendogli il valore letterario adeguato» (XVII). Die hier versammelten Einzelstudien stehen also in der Tradition der in den letzten drei Jahrzehnten nicht eben seltenen Forschungsbeiträge, mit denen Literatur-, gelegentlich aber auch Musikwissenschaftler erreicht haben, dass das Libretto längst nicht mehr als «quantité négligeable», sondern als literarisches Produkt eigenen Rechts wahrgenommen wird.

Ein wiederkehrendes Motiv in Faverzanis Aufsatzsammlung ist die Zuordnung der von ihm vorgestellten, zwischen 1735 und 1930 publizierten Libretti zu literarischen Strömungen. So begegnet in der umfangreichsten Gruppe, den insgesamt zehn Beiträgen zu Libretti aus den ersten vier Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts (von Poeten wie Rossi, Rossetti, Schmidt, Romani, Romanelli, einem anonymen Metastasio-Bearbeiter, Gilardoni, Castiglia und Cammarano) immer wieder die Frage, ob diese Texte als «klassizistisch» oder «romantisch» zu qualifizieren seien – bis hin zur Feststellung, Donizetti habe mit seiner *Lucia di Lammermoor* den «apice del melodramma romantico» erreicht (213). Naturgemäß lässt sich der – bei ei-

nem Autor wie Felice Romani, aber eben auch noch bei Salvatore Cammarano – offensichtliche und von keinem italienischen Librettisten jener Zeit wirklich gelöste Konflikt zwischen widerstreitenden ästhetischen Prämissen nicht in pauschale Formeln fassen. Für eine gründliche Auseinandersetzung wäre ein Blick über die Gattung des Librettos hinaus und die Berücksichtigung der einschlägigen Forschungsliteratur erforderlich. Darf dem Autor vorgehalten werden, dass sein Buch dies nicht leisten kann? Ausdrücklich handelt es sich um Einzelstudien und offensichtlich wurden die Beiträge für den Wiederabdruck nicht verändert oder gar aktualisiert. Zwar wurden mindestens 13 Essays aus dem Französischen ins Italienische übertragen, aber auch dann auf eine Ergänzung der bibliographischen Angaben verzichtet – besonders auffällig bei der Studie zu Cammaranos und Donizettis *Pia de' Tolomei*, zu der seit 2006 eine umfassende Monographie Giorgio Pagannones vorliegt, die den aus dem Jahre 1992 stammenden Beitrag Faverezani wenn nicht als überholt, so doch mindestens als revisionsbedürftig erscheinen lässt.

Der Sammelband zeichnet sich vor allem durch die Berücksichtigung kaum bekannter Libretti wie Rossis *Ginevra di Scozia* (für Mayr), Romanellis *Fedra* (für Orlandi und Mayr) oder Goliscianis *Marion Delorme* (für Ponchielli) aus. Zu den schönen Trouvaillen gehört dabei die Beobachtung, dass das von Cammarano an prominenter Stelle in *Lucia di Lammermoor* eingesetzte Syntagma «Ardon gli incensi» bereits in Schmidts Libretto für die 1812 von Nicola Manfroce komponierte *Ecuba* begegnet (XIX). Allerdings geht die (übrigens auch schon vor dem 19. Jahrhundert) wiederholt aufgegriffene Wortverbindung – wenn diese Ergänzung erlaubt ist – mindestens auf Lelio Guidiccionis Übersetzung von Vergils *Aeneis* aus dem Jahre 1637 zurück.

Fünf der Beiträge setzen sich mit Werken Verdis auseinander und seien hier ausführlicher vorgestellt. In zwei Essays aus den Jahren 2006 und 2010 beschreibt Faverezani die Verwendung von anklagenden Worten einerseits und die Darstellung mental gestörter Figuren andererseits; er stellt damit seine genaue Lektüre aller Libretti zu Verdis Opern unter Beweis. In beiden Fällen ist die Perspektive sehr weit gefasst – nicht von ungefähr begegnet im Titel des Beitrags zur Invektive das Wort «diffus»: Als «invettiva» begreift der Autor nicht nur die Schmähung einer Figur durch eine andere (wie zum Beispiel Stiffelios Anwürfe gegen seine untreue Ehefrau), sondern auch formelle Anklagen wie in *I due Foscari* oder *Aida* und sogar noch Jagos berühmtes «Credo» in *Otello*, das er als «invettiva [...] pronunziat[a] contro se stesso» qualifiziert (265). In seinen «considerazioni sulla

presenza di forme d'«eccentricità sulla scena lirica» (271) findet sich neben der Aufzählung von Wahnsinnsszenen und Phantasmagorien auch die skrupulös begründete Feststellung, dass in «quasi tutti i titoli verdiani» – wie «[nel]la maggior parte della produzione operistica di ogni tempo e del teatro in genere» – «amori contrastati» in Szene gesetzt werden (279). Es versteht sich von selbst, dass die analytische Trennschärfe eines solchen, eher generalisierenden Zugriffs begrenzt ist. Dem Autor geht es offensichtlich eher um motivgeschichtliche Längsschnitte oder – in seinen eigenen Worten – um «raggruppamenti» (411).

Zwei weitere Beiträge fokussieren auf die italienischen Fassungen von Pariser Opern Verdis, die – das kann nicht oft genug betont werden – erst nach dem Abschluss der Komposition angefertigt wurden. Der strukturelle Vergleich von *Les vêpres siciliennes* mit dem von Scribe zunächst für Halévy, dann für Donizetti verfertigten Libretto zu *Le duc d'Albe* bietet nützliche tabellarische Gegenüberstellungen, aus denen die Ähnlichkeiten und die Differenzen der beiden Libretti auf einen Blick deutlich werden.<sup>1</sup> Der entscheidende Unterschied, die – mit vielen dramaturgischen Problemen verbundene und auf Verdis ausdrücklichen Wunsch ins Werk gesetzte – Erweiterung einer vieraktigen Struktur zu einer Oper in fünf Akten wird dagegen nicht angesprochen, als ob sich das von selbst verstünde. Vielmehr hält es der Autor für angeraten, abschließend auf die 1855 (mit Blick auf die Zensur) angefertigte italienische Bearbeitung von Verdis Oper und die 1882, also lange nach dem Tod des Komponisten verfertigte Bearbeitung *Il duca d'Alba* einzugehen. Denn – so die kaum sinnvoll zu diskutierende These – «quando si vuole mettere le opere a confronto, si pone la questione [...] della traduzione ritmica» (309).

Unmittelbar einleuchtend sind demgegenüber die Hinweise auf die zahlreichen intertextuellen Bezüge von Verdis *Don Carlos* auf Alfieris *Filippo*, einem Drama, das der Komponist mit Sicherheit kannte, auch wenn es neben dem einschlägigen Text Schillers allenfalls als nachrangige Quelle benutzt wurde. Noch zahlreicher sind die Echos des italienischen Dramas aus dem Jahre 1775 in den italienischen Bearbeitungen des französischen

<sup>1</sup> Es handelt sich um den – bis auf die Übersetzung aus dem Französischen unveränderten – Wiederabdruck von Camillo FAVERZANI, *Du «Duc d'Albe» aux «Vêpres siciliennes»: métamorphoses d'un livret*, in: *La vera storia ci narra: Verdi narratore = Verdi narratore: actes du colloque international* (Saint-Denis, Université Paris 8, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 23–26 octobre 2013), hrsg. von Camillo FAVERZANI, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2014, S. 249–265; vgl. auch die Besprechung von Vincenzina C. OTTOMANO, in: *verdiperspektiven* 1 (2016), S. 228–234; hier S. 232.

Librettos. So anregend solche intertextuellen Studien sind, so sehr überrascht doch die nonchalante Bewertung, die ausgerechnet ein Literaturwissenschaftler den verschiedenen Sprachversionen dieser Pariser Oper angedeihen lässt. Faverzani kümmert sich nicht um die unbestreitbare und unbestrittene Feststellung, dass es von *Don Carlos* zwar viele Fassungen gibt, aber nur eine authentische Textgrundlage, nämlich in französischer Sprache. Seiner Meinung nach hatte Verdi 1882 «per una questione di diritti d'autore» Camille Du Locle mit den Versen für die grundlegende Neubearbeitung beauftragt (345). Eine Fußnote erweckt den Anschein, als sei dies auch Julian Buddens Meinung gewesen, die nuancierte Darstellung des britischen Autors stützt diese These jedoch nicht. Vielmehr lesen wir dort: «*Don Carlos* was conceived from the start as a French opera, conditioned by French prosody and traditional French verse metres.»<sup>2</sup>

Für Faverzani ist es dagegen von geringer Bedeutung («poco importa»), ob man nun «Elle ne m'aime pas!» oder «Ella giammai m'amò!...» singt, sei doch Verdis Musik «sempre sublime in entrambe le lingue» (358). Dem darf (und muss) – mit Nachdruck – widersprochen werden: Die in Vokabular und Syntax befremdlich pompöse Übersetzung und die holprige Vokalfolge «e-a-a-ai-a-o» beschädigt entscheidende Qualitäten von Verdis musikdramatischer Erfindung. Die nachträgliche Textunterlegung verfehlt den dezidiert alltagssprachlichen Tonfall der Lebensbilanz eines resignierten Ehemanns, dem in seiner Verbitterung gerade nicht nach großen Worten zumute ist und der deshalb in einem fast tonlosen «parlante» vor sich hin murmelt. Dutzende weitere Beispiele in dieser Oper könnten angeführt werden, um zu erweisen, dass die italienische «versione ritmica» sehr wohl «un peggioramento della qualità del testo» bedeutet, auch wenn dies Faverzani nicht wahrhaben will (346).

Auf eine methodisch höchst willkommene Perspektive weist schließlich der Versuch, einzelne Szenen in *La forza del destino* als «il frutto di una serie di suggestioni iconografiche» (341) zu verstehen und deshalb auf motivisch verwandte Gemälde (vor allem spanischer Provenienz) zu beziehen. Denn offensichtlich ließ sich der Musikdramatiker Verdi immer wieder von Bildideen inspirieren (er betätigte sich ja auch als Kunstsammler). Der Rekurs auf die jeweils mit luxuriösen Illustrationen vorgestellten Werke der Bildenden Kunst bleibt jedoch im Assoziativen, ist es doch wenig wahrscheinlich, dass Verdi sie kannte, als er an einer Oper arbeitete, die noch im kleinsten Detail von ihm selbst konzipiert worden war und deshalb nicht als «ideazione di Piave» missverstanden werden sollte (334).

<sup>2</sup> Julian BUDDEN, *The operas of Verdi*, Band III, London: Cassell 1982, S. 32.

Faverzani weist selbst darauf hin, dass Verdi sich erst bei seiner Spanien-Reise von 1863 für die dort zu besichtigende Kunst interessierte (330). Trotz eines insofern eher spielerischen Zugriffs gibt der Essay einen wichtigen Anstoß für zukünftige Forschungen; die Behandlung des Verhältnisses Verdis zur (nicht nur) zeitgenössischen Malerei scheint überfällig.

Bereits in seinem Geleitwort hatte Coletti den funktionalen Status jeden Librettos unterstrichen (XV). Im Nachwort greift Marco Beghelli diese Beobachtung auf, wenn er zuspitzend formuliert: «[I] libretti d'opera sono testi che trovano la loro ragion d'essere in una musica che li fagocita, che li rimodella» (417). Mit Hilfe von Stendhal-Zitaten strapaziert der weltweit anerkannte Kenner der Geschichte des Operngesangs diese einleuchtende These jedoch so sehr, dass jeglicher Librettoforschung die «raison d'être» abhanden zu kommen droht. Beghelli, dem wir viele wichtige Beiträge zur Verdi-Forschung verdanken, schreibt der Gattung Oper das Vermögen zu, «di poter fare a meno della parola [...], così da proporsi con quasi eguale efficacia retorica ed espressiva all'ascoltatore madrelingua come al proverbiale spettatore giapponese» (ebd.). Ohne Zweifel kann der «canto» – zumindest in Ausnahmefällen – sich selbst genügen. Aber daraus zu folgern, der Gesang ersetze («sostituisce») das Wort (418), verkennt das nuancierte Zusammenspiel verschiedenster Aspekte, die Grundlage jeder musiktheatralischen Erfindung (und derjenigen Verdis in ganz besonderem Maße) ist.

Beghellis mit kulturpessimistischer Polemik aufgeladene Abwertung der inhaltlichen, rhythmischen und klanglichen Eigenschaften des gesungenen Textes steht unverkennbar in der post-romantischen Tradition des Paradigmas von der bewussten Schönheit der Musik. Ob eine solche «Invektive» wirklich im Sinne eines – überdies immer wieder um akkurate Begründungen ringenden – Literaturwissenschaftlers wie Faverzani sein kann? Angesichts seiner irritierenden Bemerkungen zu *Don Carlos* muss diese Frage offenbleiben. Außer Frage steht jedoch, dass nicht nur für Literatur-, sondern gerade auch für Musikwissenschaftler Forschungsbeiträge willkommen wären, die bei der «Rehabilitierung des Opernlibrettos» kritische Methodenreflexion, Umsicht, Konsequenz und nicht zuletzt disziplinäres Selbstbewusstsein erkennen lassen.

Anselm Gerhard