

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

libro – il rapporto che lega due grandi innovatori del melodramma ottocentesco come Donizetti e Verdi – ma soprattutto reclutano un cuneo di persone giuste onde penetrare l'argomento da angolature convergenti sull'asse della drammaturgia musicale: tre specialisti di vaglia negli studi di ambo i musicisti, oltre che in altri campi, s'impegnano dunque a mettere a fuoco la relazione fra i due maestri nella librettologia e nel sistema produttivo (Roccatagliati), nel processo creativo dal progetto alla partitura (Zoppelli), e infine in alcune peculiarità melodiche e formali che li accomunano sulla base di scelte drammatiche sovente inconsuete e sperimentali (Gerhard). Su questo rapporto fra due pilastri dell'opera europea del diciannovesimo secolo si erano espressi i maggiori esperti, e autori di monografie di riferimento, a cominciare da Ashbrook (di Donizetti) per andare a Budden (di Verdi), ma era più che opportuno fare il punto della situazione ai giorni nostri. Trovo inoltre felice l'idea, e in linea con i principi che lo informano, di illustrare il volumetto con le caricature di Verdi, disegnate da Melchiorre Delfico e altri, anche se l'esito stampato non è tra i migliori.

Di fronte a un compendio così riuscito resta un dubbio sull'adeguatezza del titolo, che la lettura non scioglie, visto che dalle indagini emergono molte affinità fra i due artisti, ma ben poco, per non dir nulla, autorizza a definire il loro legame in termini di paternità. Naturalmente, per motivi anagrafici, Donizetti colse per primo certi risultati drammatici e musicali di straordinaria modernità, come avvenne nel duetto fra Rustighello e Astolfo di *Lucrezia Borgia* (I.3) che per molti versi anticipa quello tra il protagonista e Sparafucile in *Rigoletto* (I.7), ma sulla base di un presupposto comune che abbraccia l'intera concezione delle due opere da parte dell'autore dell'ipotesto (*Le roi s'amuse*, 1832, e *Lucrezia Borgia*, 1833). «*Rigoletto* sarebbe stato impensabile senza il modello di un precedente adattamento italiano di un dramma convulso di Victor Hugo», nota giustamente Gerhard, riprendendo un rilievo di Winton Dean (46), e argomenta segnalando altri accostamenti possibili, tutti convincenti, fra *Pia de' Tolomei* e *La traviata* (una fragrante identità tra una frase di Ghino ch'è divenuta chiaro modello per l'«Amami, Alfredo»), e ancora tra *Belisario*, *Maria Stuarda* e *Nabucodonosor*, per l'invenzione melodica, anche come atto di immedesimazione nei personaggi.

Il confronto fra i due giganti del melodramma a partire dalle loro carriere, viste nel loro aspetto più materiale, era questione quanto mai appropriata da sollevare, e la disamina viene condotta con bel piglio comunicativo da Roccatagliati. A ben vedere le loro sorti s'intrecciarono direttamente solo per i sei anni che vanno da quando l'impresario Bartolomeo Merelli

invitò alla Scala Donizetti, allora parigino, per *Maria Padilla* (26 dicembre 1841), poco più di due mesi prima che Verdi trionfasse sulle stesse scene con *Nabucodonosor*, al silenzio di Donizetti che precedette la sua fine, un declino che Verdi descrisse alla comune amica, la contessa Giuseppina Appiani (1847).¹ Ma, al di là del contatto diretto, importano i fatti che determinano le loro scelte artistiche, e qui le relazioni abbondano. Questa sezione è ricca di informazioni in merito al rapporto con gli esecutori, che entrambi i maestri coltivarono accuratamente, causando comunicazioni dirette quando Verdi, impossibilitato di recarsi a Vienna per sovrintendere a una ripresa di *Ernani* nel 1844, chiese a Donizetti, che si trovava allora nella capitale asburgica, di «volersi occupare [...] delle puntature che potranno abbisognare» agli interpreti (15). Tratti condivisi emergono nel rapporto coi librettisti, sia in fase creativa sia in quella di allestimento dei lavori, mentre un capitolo a parte è costituito dalle relazioni con gli editori, sin da quando Giovanni Ricordi iniziò a comperare le partiture manoscritte delle opere e poi a stamparle in svariati formati, intuendo che la formazione di un repertorio avrebbe migliorato il livello delle riprese allora circolanti e, particolare non secondario, anche i propri redditi di industriale della musica da teatro e da salotto.

Luca Zoppelli entra nel laboratorio di Donizetti e Verdi, confrontandone i rispettivi processi creativi, a partire dagli impulsi che li portarono alla «giusta comprensione dell'idea» che informa l'ipotesto di *Rigoletto* e *Lucrezia Borgia*, base del lavoro di messa in musica d'un soggetto (30). Entrambi tradussero prontamente in un gesto sonoro di potente effetto il concetto della maledizione di Monterone che ossessiona il buffone e l'amor materno, ma anche l'immagine vendicativa di Lucrezia, non limitandosi a considerare la fonte, ma assimilando la prefazione di Hugo. Aggiornatissimi non solo nel valutare le potenzialità performative della letteratura e del teatro, specialmente coevi, Donizetti e Verdi si tenevano al corrente anche del dibattito critico che riguardava questioni estetiche imprescindibili, come la drammaturgia musicale romantica. In ogni caso «quando il soggetto piace», afferma fulmineo Donizetti in una lettera del 1842 «il cuore parla, la testa vola, la mano scrive» (32). Pure Verdi provò più volte questo impulso, indirizzandosi gradatamente, come aveva fatto il Bergamasco, verso la letteratura di alto profilo. Anche così, e grazie a loro, venne a formarsi la nuova figura dell'autore come «drammaturgo musicale», che partecipa

¹ Cfr. la lettera di Verdi a Giuseppina Appiani del 22 agosto 1847, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano CESARI e Alessandro LUZIO, Milano, Stucchi Cereetti, 1913, p. 463.

alla scelta e alla messa a punto della strategia di adattamento» del soggetto (34). Il saggio si rivela vieppiù prezioso quando Zoppelli sintetizza e divulga affabilmente anni e anni di ricerche della musicologia sul campo degli schizzi e abbozzi, che documentano, non solo nel caso degli autori di musica strumentale e lirica di area tedesca e francese, ma pure in quello degli operisti italiani dell'Ottocento, la fase che segue la scelta del soggetto (36-40).

Basevi, autore di una precoce monografia critica su Verdi (1859) che è stata assunta negli ultimi decenni dagli studiosi come base per importanti teorie formali sulla struttura del melodramma ottocentesco, scrisse che «il solo Donizzetti [sic!] fra tutti, avrebbe potuto contro di lui [Verdi] lottare, e credo con certezza di vittoria», se non fosse stato stroncato dalla sifilide. Nel commentare questa tesi Gerhard ritiene che «l'osservazione del critico fiorentino [...] non rende giustizia né all'uno né all'altro compositore», ed osserva che i «successi di Verdi non sarebbero stati immaginabili senza la lezione di uno dei maggiori compositori teatrali dell'Ottocento» (48-49). Non si può che concordare su una considerazione che suggella un volume dove tre saggi concorrono, con sagace acribia e in piena armonia, a dimostrarla.

Michele Girardi

Giuseppe VERDI, *Messa da Requiem*, hrsg. von Marco UVIETTA (Bärenreiter Urtext), Kassel: Bärenreiter 2014, Partitur: XXVIII + 321 S., Critical report: 94 p.

Per buona parte del ventesimo secolo la *Messa da Requiem* si è eseguita sulle partiture Ricordi edite nel 1913 e nel 1964, variamente diffuse e ristampate; nel 1990 è apparsa l'edizione critica curata da David Rosen nell'ambito dei *Works of Giuseppe Verdi (WGV)* prodotti congiuntamente da Ricordi e da The Chicago University Press. Si affianca ora la nuova edizione curata da Marco Uvietta nell'abito della collana *Bärenreiter Urtext*. L'edizione si apre con una breve introduzione storico-critica in italiano, inglese e tedesco, che esplicitamente rinvia a quella, più dettagliata, dell'edizione Rosen per maggiori approfondimenti. Segue il testo musicale, che include in appendice la prima versione (1874) del *Liber scriptus* (ma non il «Libera me, Domine» della *Messa per Rossini*, presente invece nell'edizione Rosen a guisa di 'preistoria' dell'opera). Chiude il volume, preceduta da tre facsimili, una