

*Giuseppe Verdi dalla musica alla messinscena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli* [Atti del convegno, Università di Roma "La Sapienza", 25–26 ottobre 2013], a cura di Franco PIPERNO, Daniele MASTRANGELO, Manuela RITA, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015 [2016] (Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 8), 194 pp.

Alessandro DI PROFIO, «*Non vorrei che fosse troppo*». *Verdi e la mise en scène a Parigi* (9) – Olga JESURUM, *La Baronessa Ulrica e la strega Ulda. Le influenze del «Gustavo III» sul «Ballo in maschera»* (29) – Gloria STAFFIERI, *Il «Macbeth» verdiano nella regia di Luchino Visconti (Spoleto 1958): materiali per la ricostruzione dello spettacolo* (45) – Roger PARKER, *Posa's last act* (73)

TAVOLA ROTONDA «*Un meraviglioso equivoco*»: *il problema della messinscena e l'opera di Verdi*: Antonio ROSTAGNO, *La regia d'opera: riflessioni sugli scritti di Pierluigi Petrobelli* (96) – Fabrizio DELLA SETA, [risposta] (112) – Emanuele SENICI, *Storia mediale dell'opera e retorica della fedeltà* (114) – Emilio SALA, *La regia prima dell'opera* (120) – Stefano VIZIOLI, [risposta] (130) – Silvia CARANDINI, [risposta] (135)

Luisa CYMBRON, *I «Vespri siciliani» in Portogallo (1857-1863): recezione verdiana e rifiuto della storia nazionale* (139) – Tibor TALLIÁN, *Verdi dopo Wagner. La scoperta del Verdi uomo di teatro sulla scena ungherese nel primo Novecento* (159) – Markus ENGELHARDT, *Il «Rienzi» di Francesco Maria Piave* (173)

Nel panorama degli studi più attuali sulla figura e l'opera di Giuseppe Verdi di certo la problematica della messa in scena occupa un posto privilegiato. Basta scorrere la lista delle recenti pubblicazioni per prendere atto di una vera e propria fioritura di volumi, saggi, raccolte che indagano da differenti prospettive e con disparate metodologie l'aspetto visuale e mediatico dello spettacolo verdiano. L'ottavo dei «Quaderni dell'Istituto nazionale di studi verdiani» si inserisce in questo filone di ricerca, cercando però di cogliere un vivo legame tra la "musica" – indagata da un punto di vista storico, filologico, analitico – e la sua concreta realizzazione. *Musica e scena*, non sono solo i due termini chiave che inquadrano il titolo del volume, ma vogliono rappresentare piuttosto un cammino, di studio e passione, percorso lungo l'arco di una vita da Pierluigi Petrobelli. È infatti alla memoria del musicologo scomparso nel 2012 che va la dedica di questa pubblicazione che raccoglie gli atti del convegno tenutosi il 25 e 26 ottobre 2013 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma.

La celebrazione del bicentenario della nascita di Verdi si lega quindi al ricordo di una delle figure più insigni nel campo della ricerca sul compositore (nonché direttore dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani dal 1980 fino alla sua scomparsa). Ogni contributo raccolto unisce dunque a doppio

filo le due occasioni del convegno: gli autori sono a vario titolo “discepoli” o colleghi di Petrobelli (7), nonché esperti verdiani, e ognuno di loro raccoglie l’eredità dello studioso come punto di partenza per le proprie considerazioni.

Idealmente, il volume si articola in tre sezioni: ad una prima incentrata su problemi specifici di messa in scena e analisi, si affianca specularmente una terza, che invece presenta alcuni *case studies* di ricezione; mentre entrambe incorniciano la parte centrale dedicata alla presentazione delle riflessioni sorte durante la tavola rotonda del convegno.

L’esordio è affidato al saggio di Alessandro Di Profio che, prendendo le mosse dalla corrispondenza tra Verdi ed Escudier al tempo della preparazione della prima parigina di *Aida*, compie un percorso a ritroso indagando le radici storiche e teoriche dell’evoluzione della *mise en scène* nei teatri parigini. Centro della discussione non è soltanto l’oscillazione semantica dei termini «mise en scène» e «metteur en scène» tra la fine del Settecento e lungo tutto l’Ottocento, ma piuttosto il valore della componente visuale nel dramma di parola così come in quello per musica. Come documenta dettagliatamente Di Profio, «i presupposti» della circospezione nei confronti dei “piaceri” della vista «vanno [...] cercati nel Classicismo francese e nella discussione di un nuovo modello teatrale» (16). Questa diffidenza, o in sostanza il timore che l’aspetto spettacolare potesse sostituirsi o soverchiare il testo drammatico, si acuirono allorché le sperimentazioni dei *théâtres de boulevard* influirono anche su istituzioni come la Comédie-Française e l’Opéra, ma ancor più quando l’asse della discussione si spostò in maniera evidente sul ruolo e l’istituzionalizzazione della figura del *metteur en scène*. L’emergenza di determinare la “responsabilità” dello spettacolo è l’anello di congiunzione che riconduce Di Profio al discorso verdiano. Se di “autorialità” è lecito parlare per il teatro in musica della seconda metà dell’Ottocento, la posizione di Verdi nei confronti della spettacolarità parigina rivela una profonda coscienza del dramma come “globalità” e soprattutto la necessità di guidare, per quanto possibile, ogni aspetto della produzione operistica.

L’importanza del teatro di parola per l’estetica verdiana è un argomento molto studiato ma ancora ricco di spunti di ricerca: una prospettiva che Olga Jesurum focalizza dal punto di vista delle mutue influenze fra dramma e dramma per musica, anche negli aspetti di realizzazione scenica. Alle fonti già note, l’autrice affianca nuovi documenti che completano il quadro della complicata genesi di *Un ballo in maschera*. Come è noto, nello stesso periodo in cui Verdi, con innumerevoli problemi legali e di censura,

pensava le sorti di *Un Ballo* ancora in bilico, il dramma *Gustavo III* di Tommaso Gherardi del Testa, sempre sul medesimo soggetto di Scribe, fu rappresentato a Roma nella stagione 1857-58. La fortunata coincidenza, non funzionò soltanto come “detonatore” per persuadere Verdi a una produzione romana (il famoso “schiaffo” alla censura napoletana), ma secondo Jesurum, il dramma di Gherardi del Testa rimase in filigrana, sia nel corso del processo di definizione del libretto quanto nella successiva produzione di *Un ballo in maschera*. Non solo filiazioni nominali (come nel caso di Ulrica, nome che non compare in Scribe, ma corrisponde ad un personaggio del *Gustavo III*) ma anche analogie di “scenari” nelle proposte di Somma, successivamente però scartate da Verdi (35-36). Ancora più interessante è il concetto di «prestito di ambientazioni» affrontato nell’ultima parte del saggio. Analizzando il finale descritto nella *Disposizione scenica per un Ballo in maschera* redatta dal direttore di scena Giuseppe Cencetti, Jesurum coglie non poche corrispondenze tra lo spazio scenico della prima verdiana e quello prescritto nelle didascalie sceniche del *Gustavo III*. Questo “prestito” non sopperiva soltanto ad una mancanza di indicazioni precise nel libretto di Somma, ma rispondeva con ogni probabilità ad un *topos* scenico del ballo in maschera, ipotesi stimolante che sarebbe importante suffragare, forse, con un’indagine allargata anche ad altri autori e situazioni teatrali simili.

Come ricostruire la visualità di uno spettacolo? Questa la sfida dello scritto di Gloria Staffieri che con un enorme salto temporale rispetto ai due saggi precedenti, apre la discussione al secondo dopoguerra e in particolare alla messa in scena di *Macbeth* al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1958, con la regia di Luchino Visconti. La “ricostruzione” va intesa qui in duplice senso: l’autrice dà corpo ad un importante spaccato della riscoperta verdiana, e di un titolo poco conosciuto all’epoca, e lo fa a partire, per così dire, dall’analisi di una messa in scena “virtuale”. Impressiona infatti la mole di materiali d’archivio consultati e la loro puntuale descrizione: lettere, il libretto e lo spartito annotati da Visconti, agende personali del regista, bozzetti, recensioni e interviste, diventano i tasselli di una storiografia che incrocia tanto l’estetica della moderna messa in scena, quanto un nuovo approccio metodologico alla documentazione. Centrale dunque rimane la considerazione sulla mobilità del testo operistico e sulla necessità di Visconti di «ricreare in piena autonomia estetica uno spettacolo» (69), seppur lavorando e interpretando fino a ridurlo o ricomporlo attraverso profondi tagli. Come conclude Staffieri è il concetto di “fedeltà” ad

essere messo in discussione, una fedeltà se non al testo quantomeno ad un orizzonte estetico ben preciso.

Solo a un primo sguardo Roger Parker sembra spostare il filo tematico dalla messa in scena all'analisi musicale vera e propria. Azzardando una sintesi, si potrebbe dire, che a una messa in scena "visuale" tracciata dagli autori precedenti, si passa ad una auto-messinscena, quella del riutilizzo verdiano di musica preesistente. L'oggetto dell'argomentazione è la sezione a due tra Philippe e Carlos con accompagnamento corale, originariamente previsto per il finale del quarto atto di *Don Carlos* e omissivo da Verdi, ma ripreso in parte come tema principale del *Lacrymosa* della *Messa da Requiem*. La prima parte del saggio offre un'analisi raffinata del brano grazie alla quale Parker mette in luce il legame tra lavoro tematico, concentrazione musicale e ricorrenza dello stesso profilo melodico lungo tutto l'atto quarto dell'opera. Questo processo di «accumulazione» (76) ha una precisa funzione drammaturgica: quella del ritorno del passato nonché del ricordo di Posa rievocato nelle parole dei due personaggi. Nel processo di «recycling» dell'ensemble, trattato nella seconda parte del saggio, l'autore parte da quanto già espresso da David Rosen sulla relazione tra i due pezzi (l'adattamento della musica al nuovo testo, e la tendenza ad "allungare" la melodia) per arrivare a nuove considerazioni: se da un lato le caratteristiche musicali della nuova configurazione melodica del *Lacrymosa* tendono ad annullare quell'effetto di ricorrenza, tipico della situazione nell'opera, allo stesso tempo è l'accompagnamento orchestrale (nelle acciaccature di clarinetto e oboe) a riportarci nel "clima" drammatico di *Don Carlos*; una lettura questa che riapre acutamente la discussione musicologica sui concetti di unità e continuità, ma anche di drammaturgia per così dire implicita della musica verdiana.

Come già accennato, la parte centrale del volume presenta in forma mediata gli interventi alla tavola rotonda del convegno sulla regia d'opera. Stimolo della discussione è il contributo di Antonio Rostagno che sintetizza e classifica diverse posizioni: dalla *Konzeptregie* al teatro post-drammatico, dall'orientamento sul «testo» a quello sul «soggetto» (regista, spettatore). La relazione offre un utile strumento per uno sguardo d'insieme, come dalla voce dello stesso autore, più «tassonomico» che «valutativo» (101). Diversa è invece la trattazione degli scritti di Petrobelli su questa problematica, ricondotti ad un preciso contesto "generazionale" che alla metà degli anni Settanta coinvolse le riflessioni sul «testo» di Umberto Eco, o quelle propriamente "pratiche" di Giorgio Strehler. Quello che emerge, il *fil rouge*,

di questa esperienza trasversale di un musicologo, un semiologo e un regista è il concetto di *responsabilità* di chi realizza e interpreta: nelle parole di Petrobelli, «tanto più valide saranno le loro scelte quanto più saranno concordi nel realizzare visivamente ciò che gli spettatori stanno ascoltando» (110).

Le reazioni rispondono con un approfondimento di problematiche specifiche sollevate da questa relazione di base: Fabrizio Della Seta traccia un ricordo di Petrobelli non solo quale studioso di Verdi ma anche di più ampi aspetti del teatro musicale; Emanuele Senici apre la discussione alla medialità dell'opera lirica, ai suoi mezzi di riproduzione, e al suo influsso su una presunta fedeltà al testo; e ancora Emilio Sala che riallacciandosi alla nascita della pratica della *mise en scène* e dei *livrets de mise en scène* (affrontata da Di Profio), puntualizza sullo statuto della fissazione testuale dello spettacolo quale documento esso stesso effimero, legato all'*hic et nunc* della produzione, in continua tensione con le contingenze teatrali locali e temporali. La testimonianza del regista Stefano Vizioli chiarisce una personale esperienza di confronto con il «testo» verdiano: riprendendo il concetto di *responsabilità* promulgato da Petrobelli, il regista parla di un rapporto di complicità con Verdi. Il processo di ri-creazione in sostanza non può sottrarsi al testo, semmai la modernità è nella metafora, nell'interpretazione di un messaggio latente che si lascia riaffiorare nell'attualizzazione scenica.

L'ultima parte del volume si apre con il saggio di Luísa Cymbron sulla prima messa in scena de *I vespri siciliani* al Teatro S. Carlos di Lisbona. Un argomento avvincente, soprattutto se si pensa che quella portoghese è stata, nel 1857, dopo Barcellona e Madrid, una delle prime produzioni dell'opera in traduzione italiana nella sua veste scenica originale, cioè riferita ai fatti storici del 1282. Dopo aver illustrato, con un florilegio di estratti dalla stampa coeva, le maggiori opinioni sulla musica di Verdi, e soprattutto la continuità delle rappresentazioni dei *Vespri* a Lisbona – praticamente ad ogni stagione dal 1856-1857 fino al 1864 – l'autrice entra nel vivo della sua trattazione che si pone come scopo principale l'analisi delle fonti utilizzate per la realizzazione musicale. Facendo un censimento delle fonti alquanto provvisorio (l'autrice non prende in considerazione il repertorio di Hopkinson), Cymbron scrive: «si capisce, osservando la collocazione del testo, posto al di sotto della musica, che vi erano due differenti versioni», non chiarendo al lettore se si tratta di un testo sovrapposto, cancellato e riscritto o quant'altro. Né è di aiuto la riproduzione di due pagine della partitura in formato troppo ridotto e scuro per essere leggibile. Alcune perplessità

desta anche l'analisi comparativa dei libretti. Confrontando la versione di Lisbona con il libretto manoscritto delle versioni censurate pre-unitarie (*Giovanna de Guzman* di Torino e di Venezia, entrambi del 1856) e post-unitarie che recuperano il soggetto siciliano (Milano 1863), l'autrice sottolinea come «la maggior parte dei libretti italiani» (in realtà solo il libretto di Venezia qui proposto) ammorbidisse «l'espressione dei sentimenti di rabbia» dei dominati. Se questo può risultare vero per il Coro del primo atto (dove vengono cassate espressioni come «Insultan gl'iniqui») non è altrettanto lampante per i versi che aprono il secondo. Nel recitativo «O patria, o cara patria» è forse significativa l'omissione della parola «esule» nelle versioni censurate, ma non quella di «braccio» sostituita con un più forte «brando». La problematica diviene subito palese se si prende in considerazione lo spartito preparato da Escudier a Parigi per le rappresentazioni in lingua italiana fuori dalla Penisola, menzionato ma non studiato dall'autrice: a Lisbona è stato «sicuramente» utilizzato il testo di questa versione tradotta da Ettore Caimi e da un non ancora identificato «S. G.», rispetto alle versioni dei materiali provenienti dall'Italia.

Molto più convincenti le argomentazioni di taglio storico della seconda parte del contributo che oltre a fornire utilissime informazioni sul sistema produttivo del Teatro S. Carlos e a chiarire le motivazioni di una predilezione di Lisbona per la versione «originale» del *grand opéra* verdiano, ancor più offre un vero e proprio *excursus* sull'estetica e il gusto di un pubblico molto più orientato al piacere dell'ascolto e alla moda dei teatri parigini che alla rappresentazione storica e nazionale sulla scena.

Con «un omaggio nell'omaggio» prende avvio il saggio di Tibor Tallián che ricorda Péter Pál Várnai non solo come studioso verdiano *tout court* ma soprattutto per la pionieristica ricerca sulla presenza delle opere di Verdi in Ungheria. Se il campo di indagine di Várnai si era concentrato principalmente sulla stampa coeva e sugli eventi operistici del Teatro Nazionale Ungherese, Tallián allarga l'orizzonte anche all'allora «concorrente», ossia il Königlich-Städtisches Theater, situato a Pest. I documenti portati alla luce dimostrano una netta preponderanza di produzioni verdiane nel teatro tedesco della città nella stagione 1846-47, anzi probabilmente fu proprio questa «rivalità» tra i due teatri a spingere anche il Teatro Nazionale Ungherese alla messa in scena di Verdi. Sono gli archivi teatrali a rivelarsi uno scrigno prezioso per l'attività musicale: le fonti musicali ivi conservate testimoniano certo una prassi non esclusiva dell'ambiente ungherese (i tagli alle partiture, la trasposizione delle arie, ecc.) ma informano

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’orafa romano Augusto Castellani* (297) – Daniela ARMOCIDA, *Verdi a*