

über die Vergangenheit des Librettos zu *Les vêpres siciliennes* getäuscht worden, habe also nicht gewusst, dass es sich um eine Bearbeitung von *Le duc d'Albe* handelte (39f. und 137), ist bereits seit über hundert Jahren widerlegt. Zumindest oberflächlich ist auch die Formulierung, es gebe von *Don Carlos* eine «version[e ...] italiana» (117), hatte Verdi doch selbst für Mailand 1884 ausschließlich französische Verse vertont, die erst nach dem Abschluss seiner Arbeit übersetzt wurden.

Doch Mattioli geht es in diesem wichtigen Essay nicht um Frankreich, sondern um Italien – und darüber hinaus selbstverständlich um das Allgemeingültige von Verdis Dramaturgie, denn «l'opera italiana è stata uno dei primi fenomeni di show business globale molto prima della globalizzazione» (14).

Anselm Gerhard

Piero MIOLI, *Il melodramma romantico. Del teatro d'opera in Italia tra Rossini, Verdi e Puccini*, Milano, Mursia, 2017, 704 pp.

Antonio SCHILIRÒ, *Il melodramma, le sue forme e la vita musicale italiana nell'Ottocento*, Montecarlo [Monaco], Liberfaber, 2017, 372 pp.

Quanto dura l'Ottocento melodrammatico italiano? Qual è il collante che tiene insieme autori, testi e rappresentazioni disseminati lungo decenni di vita musicale nella penisola? Queste due domande intrecciate riemergono alla lettura di due recenti storie dell'opera italiana del XIX secolo, firmate da due studiosi accomunati da una lunga esperienza didattica nei conservatori ma significativamente discordanti per approccio, stile ed esiti.

Il primo, Piero Mioli, confeziona un volume imponente di oltre 700 pagine, coadiuvato da una penna versatile e ormai assai ben rodato (oltre alle molte pubblicazioni non vanno dimenticate le collaborazioni con editori, teatri, associazioni e riviste – non ultima quella con Studi Verdiani, per la curatela della rassegna bibliografica a partire dal numero 25 del periodico). Il suo Ottocento è un secolo 'lungo', che si spinge fino a *Turandot*, raccolto (come annuncia il titolo) sotto il 'cappello' del romanticismo. Non si tratta di una scelta priva di precedenti, anche recenti: il ben più agile volumetto *L'opéra italien* (2000) di Gilles de Van articola grosso modo la stessa durata dividendola tra Rossini, che pone «le fondamenta dell'opera romantica», *l'opéra romantique* propriamente detta (da Bellini alla trilogia verdiana) e infine il *second romantisme* (che suppergiù da *Un ballo in maschera* sembrerebbe estendersi addirittura fino al teatro di Respighi). E tuttavia

non è un caso se Fabrizio Della Seta dedicava le pagine di apertura del suo volume sull'Ottocento italo-francese appunto al «problematico rapporto tra opera italiana e romanticismo»,¹ largamente condizionato, come sappiamo, dalla più ostinata delle tradizioni classicistiche europee. Mioli ne è consapevole, e dopo un interessante *excursus* sul ruolo della notte nel melodramma ottocentesco e una (meno interessante) spiegazione metaforica del titolo, finisce a sua volta per ridimensionare la scelta del cappello 'romantico'. Inaugurando una linea improntata a uno schietto pragmatismo, impegnato a «elencare oggetti sufficientemente sicuri» (6) e pertanto restio ai voli troppo teorici e astratti, che dominerà il resto del volume. E sembra appunto una considerazione eminentemente pratica ad aver dettato i confini del *Melodramma romantico*: in sostanza, l'estensione di quel «repertorio stabile, opportuno, sovratemporale», capace di «dialogare con tutti gli ascoltatori possibili» (13), che è ben familiare a ogni frequentatore di teatri. All'interno di questo contenitore, tuttavia, Mioli parla per conoscenza diretta di titoli minori e anche minimi del nostro melodramma: un merito indiscutibile del libro, che restituisce uno sfondo alle ingombranti figure di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini.

Altro merito è l'efficacia di alcune sintesi (si ruberebbero volentieri al *Melodramma romantico* diversi dei suoi titoli!), che disegnano nelle prime tre parti un quadro di riferimento (dalla poesia per musica ai luoghi e alle persone del melodramma) per i quattro «blocchi temporali» che seguono. Dalla parte ottava il volume prende una piega che tradisce la lunga militanza critica di Mioli: si tratta diffusamente di direttori, cantanti, «templi» della lirica, registi e allestimenti, affidando l'epilogo a una ricostruzione particolarmente attenta della *renaissance* del Rossini Opera Festival. Segue una discografia (svolta in forma discorsiva, come la bibliografia finale), purtroppo non completata da una videografia: eredità (problemi di spazio a parte) della storia mediale novecentesca dell'opera, nella quale l'opera è diventata un genere 'che si ascolta', piuttosto che 'si vede'.²

Il pragmatismo è una scelta del tutto legittima, visto anche il taglio del volume, rivolto a un pubblico allargato: è un peccato che l'autore senta il bisogno di corredarlo con una stoccata contro «le preferenze, le abitudini,

¹ Fabrizio DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993, p. 11.

² Faccio riferimento alle considerazioni di Emanuele SENICI, *Storia mediale dell'opera e retorica della fedeltà*, in *Giuseppe Verdi dalla musica alla messinscena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Franco PIPERNO, Daniele MASTRANGELO, Manuela RITA, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015, pp. 114-119.

i vezzi più frequenti nell'usuale musicologia sull'opera italiana»; e in generale dispiace la polemica contro «certa eletta musicologia» (54) responsabile, a quanto pare, di indugiare nella minuzia specialistica. Quasi che specialismo e divulgazione, analisi e sintesi storiografica non fossero componenti armoniche – e parimenti necessarie – dello stesso circuito virtuoso.

Se quello di Mioli deborda, l'Ottocento di Schilirò è viceversa corto, suppergiù quanto lo sarà *The Short Twentieth Century* di Eric J. Hobsbawm: dal secondo decennio del secolo al principio dell'ultimo, ovvero dall'affermazione di Rossini al Verdi di *Otello* e *Falstaff*. La ragione di questo accorciamento (che espelle ad esempio il Puccini degli anni Ottanta e Novanta) è già nel titolo: lo sguardo di Schilirò è morfologico, e il suo Ottocento coincide con la nascita, il consolidamento, l'evoluzione e infine il tramonto della «solita forma». Il corpo del libro è infatti un'ampia, articolata esposizione ed esemplificazione di trent'anni di ricerche sorte attorno alla (troppo?) fortunata espressione di Abramo Basevi, a partire dal celeberrimo lavoro fondativo di Harold S. Powers.³

A motivare questo sforzo di divulgazione è stata probabilmente la consapevolezza di quanto poco in Italia questo patrimonio di idee (ormai segnato da più di una ruga) sia filtrato fuori dal perimetro ristretto degli studi musicologici e abbia influenzato il mondo della *performance*, dei professionisti della musica in genere o anche dei semplici appassionati, magari poco avvezzi a cimentarsi con l'inglese (lingua notoriamente principe di questo filone di ricerca). Forse questo contribuisce a spiegare perché un libro pubblicato nel 2017 sia così restio a dar conto di quella corrente critica che da tempo si ripropone di andare «oltre la “solita forma”», per citare un saggio di Paolo Gallarati ormai di una decina di anni fa che pure figura nella ricca bibliografia di Schilirò.⁴ Non si tratta, come sappiamo, di gettare il bambino con l'acqua sporca: bensì di reagire all'irrigidimento di questo paradigma in uno stampino,⁵ in un *solitaformismo* o una *Solitaformenlehre*

³ Harold S[tone] POWERS, «La solita forma» and «The Uses of Convention», in *Acta musicologica*, LIX, 1987, pp. 65-90.

⁴ Paolo GALLARATI, *Oltre la «solita forma». Morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, in *Il Saggiatore musicale*, XVI, 2009, pp. 203-244.

⁵ Cfr. Anselm GERHARD, *Der Primat der Melodie. Überlegungen zur Analyse des musikalischen Details in Verdis Opern*, in *Die Musikforschung*, LIX, 2006, pp. 311-327: 311; traduzione italiana: *Il primato della melodia. Riflessioni sull'analisi del dettaglio musicale nelle opere di Verdi*, in *Studi verdiani*, XVIII, 2004, pp. 313-331: 313.

(come ama ripetere Roger Parker)⁶ che non esita a forzare il dato drammatico-musicale per ricondurlo alla presunta 'normatività' del modello e – soprattutto – a ignorare l'efficacia di altri principi di organizzazione del materiale. Rischiando di trasformare l'analisi operistica nel compitino (tanto più lodevole quanto più irto di difficoltà) di spremere la «solita forma» da partiture a volte assolutamente recalcitranti.

Da questo punto di vista, è indicativo che Schilirò scelga di presentare nel testo (222-232) l'analisi paradigmatica del 1987 di Powers del duetto Violetta-Germont in *La traviata* (II) e confini in una nota sommaria la rilettura di Gallarati del 2009, così come l'eloquente spiazzamento dello stesso Basevi (in questo caso, reo di non saper applicare la sua stessa «solita forma de' duetti») di fronte alla «forma [...] assolutamente nuova» del brano: poteva invece essere l'occasione perfetta per illustrare al lettore punti di forza e limiti di questo metodo.

Il volume si chiude con un capitolo (VI) consacrato all'analisi integrale dell'*Otello* verdiano, che ha qui la funzione di incarnare l'epilogo della «solita forma», «il superamento dell'opera *a numeri* come successione di *pezzi chiusi* [...] a favore di un andamento più flessibile e continuo dall'inizio alla fine di ogni atto» (295). Nelle pagine di questo capitolo Schilirò sposa una tesi che va a braccetto con il paradigma della «solita forma», e che lo stesso Powers ha sintetizzato ricorrendo alle parole d'epoca di Arrigo Boito: nel passaggio dall'opera dell'Italia risorgimentale a quella dell'Italia umbertina andrebbe in scena «la completa obliterazione della formula» e la «creazione della forma» individuale e unica, ovvero di una forma *ad hoc* impressa su ogni singola creazione operistica.⁷ Allo stato attuale della ricerca, la tesi è del tutto ragionevole e – va detto – largamente maggioritaria. Tuttavia, a differenza di Schilirò, non sono completamente persuaso dall'idea (per usare il linguaggio di Carl Dahlhaus⁸) che il *sistema* dell'opera preunitaria (incluso l'apparato di norme condivise tra artisti e pubblico) ad un certo punto si sfaldi lasciando dopo di sé una mera *storia* di opere (ovvero di individualità irriducibili). Senza ovviamente auspicare un 'solitaformismo' tardo-ottocentesco, forse un poco più di attenzione morfologica potrebbe rivelare nella seconda metà dell'Ottocento 'lungo' alla Mioli lo stesso *mix* di *struttura* e di *storia* (sia pure diversamente dosato) della prima:

⁶ Ultimamente nella recensione *Hugging the Bank: Opera Studies in Brobdingnag*, in *Cambridge Opera Journal*, XXVIII, 2016, pp. 107–116: 110.

⁷ Harold S[tone] POWERS, *Form and Formula*, in *Studi pucciniani*, III, 2004, pp. 11-49.

⁸ Cfr. Carl DAHLHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte* (Taschenbuch, 268), Köln, Gerig 1977.

almeno, questo è quanto gli orientamenti più recenti degli studi lasciano sperare.

Riccardo Pecci

Meri RIZZI, *Verdi, la sua musica e la follia*, Busseto, Sichel, 2016, 71 pp.

Dass Verdi einen engen freundschaftlichen Kontakt zu einem der wichtigsten italienischen Psychiater seiner Zeit, zu Cesare Vigna, pflegte, ist bekannt. Über die Bedeutung dieses Kontakts für Verdis Denken und dessen Werk, das von Figuren mit psychischen Auffälligkeiten bevölkert wird, hat man bisher jedoch nicht nachgedacht. Die größere Hälfte des Bändchens umfasst den photomechanischen Nachdruck von Ausschnitten aus der 1941 von Giannetto Bongiovanni besorgten Publikation *Dal carteggio inedito Verdi-Vigna*. Die Autorin dieser Kompilation, eine in Busseto lebende Musiktherapeutin, ergänzt diese Briefe mit zwei «letter[e] dal futuro», die sie selbst dem venezianischen «Kollegen» aus dem 19. Jahrhundert (65f.) geschrieben hat.

Anselm Gerhard

Anna SICHEL, *A tavola con Verdi e Maria Luigia*, Busseto, Sichel, 2015, 105 pp.

Wer heute nach Parma kommt, kann nur staunen über die dort anzutreffende, nachgerade mythische Verehrung der zweiten Ehefrau Napoleons: Marie-Louise, die 1791 geborene Tochter des Wiener Kaisers, war nach dem Scheitern ihres Ehemanns mit dem Herzogtum Parma für die noch heute irritierende Zwangsverheiratung mit dem Parvenu aus Korsika «entschädigt» worden. Von 1815 bis zu ihrem Tod im Jahre 1847 sollte sie den österreichischen Satellitenstaat am Fuß des Apennins regieren.

Verdi ist seiner Landesherrin vermutlich nie begegnet; Versuche, seine erste Oper am Herzoglichen Opernhaus in Parma herauszubringen, waren bekanntlich gescheitert. Dieses «rendez-vous manqué» wird hier mit gastronomischen Mitteln nachgeholt. Der gemeinsame Weg «della Duchessa e di Giuseppe Verdi» führt uns «al ristorante Stella d'oro di Soragna» (23), in ein drei Kilometer östlich von Verdis Geburtsort Le Roncole gelegenes Städtchen. 34 Rezepte des Küchenchefs Marco Dallabona – im Wechsel zwischen solchen «alla Duchessa» und anderen «alla Verdi» – bilden den Kern des Büchleins (26–99), in dem uns «[t]utto riporta indietro