

esplicita contro l'esclusivismo di molti melomani sfugge all'accusa di rivolgersi solo ai già convertiti. Al netto delle riserve già esposte, la storia dell'opera ottocentesca è raccontata in maniera tutto sommato attendibile. D'altra parte la scelta di concentrarsi sui compositori, con brevi divagazioni su aspetti formali e sul canto, ha probabilmente il limite di non preparare il neofita allo shock dell'esperienza di un'opera intera in teatro. L'opera è fatta anche di un pubblico e di un costume teatrale; nel libro si sente un po' la mancanza di questo aspetto. Ma forse il rischio principale è che la personalità originale di Elio, grazie anche alle numerose citazioni di canzoni di Elio e le Storie Tese, oscuri alla lunga non solo il coautore Micheli, ma anche l'oggetto del libro.

Francesco Bracci

Caroline Anne ELLSMORE, *Verdi's exceptional women: Giuseppina Strepponi and Teresa Stolz*, London: Routledge 2018, 238 p.

Mit Verdis Selbststilisierung als «einfacher Bauer» hat die Forschung mittlerweile aufgeräumt. Unter den Mythen seines Privatlebens hält sich jedoch die Inszenierung des Feministen avant la lettre, der in der außergewöhnlichen Partnerschaft mit Giuseppina Strepponi eine treue Beziehung jenseits aller Konventionen eingegangen sei. Caroline Anne Ellsmore untersucht die Korrelation von Verdi und seinen «exceptional women» ohne eine Schlüssellochperspektive überzustrapazieren. Entgegen dem Untertitel des Buchs ist etwa die Hälfte der Studie Verdis Verankerung im soziokulturellen Kontext gewidmet: etwa dem Geschlechterhabitus im Italien des 19. Jahrhunderts oder dem Kräfteverhältnis von Kirche und «patria potestà». In Kurzporträts zeigt Ellsmore auf, wie einflussreiche Frauen in Verdis Karrierestrategie involviert waren.

Für seine Protektion durch die aristokratischen Zirkel Mailands rekurriert die australische Autorin auf die Forschungen Anselm Gerhards. Eine gesellschaftlich sanktionierte Ausnahme im hierarchischen Geschlechterverhältnis bildete der Status der Primadonna. Ellsmore untersucht (so bei Marianna Barbieri-Nini, der ersten Lady Macbeth), wie explizite vokale Eigenarten in die Rollenkonzeption einfließen, aber auch, wie opportunistisch sich der junge Verdi etwa im Fall von Sophia Loewe verhielt. Die Autorin unterschlägt nicht die finanziellen und sexuellen Abhängigkeiten, denen primär junge Sängerinnen ausgesetzt waren, und beschreibt dies am Beispiel von Erminia Frezzolini, der ersten Giselda in *I*

*Lombardi alla prima crociata* – und nicht zuletzt auch anhand von Giuseppina Strepponi, die ihre Stimme frühzeitig durch die Strapazen mindestens dreier Geburten verlor; ihr Agent Camillo Cirelli war in wenigstens einem Fall der Vater des Kindes.

Zum Image des ‹Frauenverstehers›, des sensiblen Psychologen einer Violetta oder Gilda, kontrastieren Verdis Attitüden des ‹machismo›, von denen einige rüde Beispiele in der Korrespondenz mit Francesco Maria Piave angeführt werden. Und ohne den Lebenspakt zwischen Strepponi und Verdi grundsätzlich in Zweifel zu ziehen, hinterfragt Ellsmore doch die sich wandelnde Kräftebalance. Sie legt dar – dabei unter anderem auf die Forschungen Marcello Conatis zurückgreifend –, wie entscheidend die trotz kurzer Berufszeit sehr erfolgreiche Sopranistin die frühe Karriere Verdis inspiriert hat und wie sie nach dem Rückzug von der Bühne als Verfechterin des ‹canto d’azione› zur Verbreitung seines neuartigen Gesangsstils beitrug: als Lehrerin in Paris, aber immer auch noch als Sängerin im Konzertsaal, wo Hector Berlioz die Kraft und Wärme ihrer Stimme pries. Ellsmore referiert den alten spekulativen Diskurs über das autobiografische Moment in *La traviata*. Sie verneint die einfache Gleichsetzung von Strepponi und der Kurtisane Violetta oder gar der historischen Marie Duplessis, verweist aber auf die soziale Angreifbarkeit einer fast per se als sexuell promiskuitiv geltenden Opernsängerin. Ellsmore, die selbst als Gesangspädagogin tätig ist, zieht interessante Analogien zwischen den stimmlichen Anforderungen der Titelpartie und der vokalen Entwicklung Strepponis: Im ersten Akt Koloratursopran wie Strepponi zu jener Zeit, als sie Rollen wie Donizettis Lucia oder Bellinis Amina sang, wandelt sich Violetta zum lyrischen Sopran und im dritten Akt zum Spinto, wie sich auch Strepponi dieses (neue) Fach mit Abigaille in *Nabucodonosor* eroberte. Gesungen hat Strepponi die Violetta freilich nie, wie auch die Autorin unterstreicht.

Auf Strepponis lirico-spinto-Fähigkeiten hatte Verdi die Partie der Abigaille zugeschnitten, und Ellsmore erlaubt sich einen vorsichtigen Exkurs, ob Abigailles Charakter eine Identifikationsmöglichkeit bot: ‹Abigaille, although a slave, is agent, not patient, and like Strepponi, not prepared to remain a victim permanently› (144). Der Konflikt zwischen Sklavin (und gleichzeitig Verdis Herzens- und Bühnen-Primadonna) und einer rivalisierenden Prinzessin sowie einem autoritären König wiederhole sich, so Ellsmore, in *Aida*, doch diesmal sei die Sklavin nicht Strepponi, sondern Teresa Stolz. Das erscheint trotz aller Behutsamkeit arg konstruiert, denn

weder kann Strepponis Beziehung zu Verdi schon während des *Nabucodonosor* belegt werden noch tritt Abigaille als Sklavin auf – die sie jedoch de facto ist, im Gegensatz zur Königstochter Aida. Zudem hat Stolz ja nicht die Aida kreiert, auch wenn sie die Titelpartie in der Mailänder Erstaufführung übernommen hat, die von Verdi – im Unterschied zur Uraufführung in Kairo – überwacht wurde. Doch Ellsmore selbst weist darauf hin, dass Verdi lange schwankte, Stolz als Amneris oder Aida zu besetzen, so dass er diese Rolle gar nicht ausdrücklich für sie konzipieren konnte.

Mit Teresa Stolz widmet sich Ellsmore dieser «new siren» des alternen Verdi. Sie beschönigt die *ménage à trois* nicht als Liebelei, sondern analysiert sie ohne voyeuristisch-pikante Details als Demütigung Strepponis, aber auch als Vitalisierung Verdis. Nur wenige bisher zugängliche Zeugnisse belegen den intimen Grad dieser 30 Jahre währenden Verbindung, und für Gerüchte beschränkt sich Ellsmore auf Oral-History-Zeugen wie Luigi Illica. In der Beurteilung von Stolz interessiert sich die Autorin weniger für den erotischen als den beruflichen Nutzen, den sie Verdi bot. Die gut vernetzte Stolz belieferte den «Alten von Sant’Agata» mit Neuigkeiten und Kritiken aus dem Theaterleben.

Überraschend neue Erkenntnisse bietet Ellsmores sorgfältig recherchierte und mit einigen entlegenen Quellen aufwartende Studie nicht, wohl aber einen gut ausgewogenen Blick aus der Gender-Perspektive auf patriarchale Strukturen und normative Konzepte der Verdi-Zeit, bei dem man sich allenfalls noch einige schärfere Analysen gewünscht hätte: Vokale Details als Paradigmen von Rollenmustern zu lesen, lohnt sich. Doch der private Mythos von Verdi als «Feminist» wird überzeugend dekonstruiert.

Kerstin Schüssler-Bach

Paolo GALLARATI, *Verdi ritrovato: Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, Milano, il Saggiatore, 2016, 587 pp.

The operas comprising Verdi’s trilogy of the early 1850s—*Rigoletto, Il trovatore, La traviata*—were the most popular works of his lifetime and continue to enthrall audiences across the world almost two centuries later. While individually they have attracted much critical attention, Paolo Gallarati’s lengthy volume is a welcome consideration of these three operas as a discrete body of work that nonetheless reveals ‘le differenze, più che le affinità’ of the scores (143). Dedicating his book ‘agli italiani’, Gallarati’s aim