

della prima di *Nabucodonosor*; cfr. 49-50); ci ricordano, infine, come il processo di elevazione di Verdi a icona culturale del Risorgimento sia stato non solo graduale, ma pure tortuoso. In più di un'occasione, ad esempio, Verdi fu accusato di perseguire soluzioni drammatiche, stilistiche e musicali antitetiche a quelle riconosciute come caratteristiche della tradizione italiana (per un eloquente caso relativo ad *Attila*; cfr. 131-132). In tal senso, spiace notare l'approccio un po' sommario alla spinosa questione storiografica del rapporto tra Verdi e il Risorgimento nelle schede introduttive alle singole opere. Per esempio, l'affermazione che il coro "Si ridesti il Leon di Castiglia" dal terzo atto di *Ernani* «diviene subito un manifesto del Risorgimento» (74; corsivo mio) non rende giustizia ai percorsi di ricezione su cui poggia il mito risorgimentale di Verdi, né sembra trovare riscontro nei materiali presentati nel volume, che sorvolano su questa pagina (fa eccezione la recensione dal *Figaro* che, però, cita il brano come un caso poco encomiabile di reminiscenza dal *Nabucodonosor*; cfr. 75).

La scelta di presentare il materiale in ordine cronologico di composizione delle opere può apparire arbitraria, costringendo il lettore a ricostruire per conto proprio il loro ordine di apparizione sul palcoscenico scaligero. Organizzare il volume seguendo quest'ultimo criterio avrebbe favorito una visione più lineare degli sviluppi e trasformazioni della critica verdiana a Milano. Una maggior cura editoriale, inoltre, avrebbe giovato alla fruizione del volume, che invece abbonda di refusi, inconsistenze ortografiche, accenti scorretti («nè ... nè» anziché «né ... né», «perchè» anziché «perché», ecc.), numeri ordinali usati impropriamente («opera in IV atti», 166), in aggiunta ad alcune informazioni errate: la prima interprete del ruolo di Luisa Miller, ad esempio, fu Marietta Gazzaniga, non Eugenia Tadolini (188), così come il titolo del cosiddetto «bolero» de *I vespri siciliani* è «Mercè, dilette amiche» e non «O piagge di Sicilia» (258). Detto ciò, questa raccolta rimane un utile sussidio per chi voglia addentrarsi nelle questioni relative ad un segmento importante (quello milanese) della complessa e articolata storia della ricezione critica delle opere di Verdi.

Claudio Vellutini

Alberto MATTIOLI, *Meno grigi più verdi. Come un genio ha spiegato l'Italia agli italiani*, Milano, Garzanti, 2018, 160 pp.

Dieses Buch ist ein Pamphlet. Es empört sich gegen die in Italien immer noch gehätschelte Wahrnehmung Verdis auf der Linie einer provinziellen

«Vulgata», die den herausragenden Künstler «verniedlicht» (30). Wer mag dem Chefkritiker der Turiner Tageszeitung *La stampa* widersprechen, wenn er schreibt: «Da troppo tempo Verdi è diventato una specie di garante operistico di questa Italia fatta male, una foglia di fico che copre gli immancabili vergogne nazionali» (15f.)?

Doch Mattiolis Buch erweist sich nicht nur als bitter nötige Polemik gegen den präpotenten Typus des (italienischen) Opernliebhabers, des «loggionista medio», der ganz genau weiß, wie es «Verdi gewollt» hat. Denn «ihm hat es der Enkel von Tamagnos Chauffeur gesagt, der es wiederum vom Kammerdiener Baucardés», des ersten Manrico in Rom 1853, wusste (47). Es ist auch brillant geschrieben, ein wahres Lesevergnügen! Noch in den kleinsten Nebensätzen lässt Mattioli aufblitzen, wie genau und wie kritisch er sich mit Verdis Leben und Werk auseinandergesetzt hat. Er will den Komponisten aus dem verstaubten Museum holen, ihn «in rapporto con il nostro mondo» setzen (155) und damit – um den neckischen Titel im Deutschen nachzubilden – aus dem «grau» gewordenen Monument wieder «grüne» Frische sprießen zu lassen. Denn – so seine Hauptthese – Verdi hat die italienische Mentalität seiner, aber auch unserer Zeit so gut verstanden wie kein anderer, als «una specie di antropologo di una popolazione dai curiosi usi e costumi, un Lévi-Strauss padano» (10), als ein «Lévi-Strauss aus der Po-Ebene.

Das geht nicht ohne eine Prise des bei italienischen Intellektuellen immer wieder anzutreffenden Selbsthasses auf die eigene Nation, doch gerade dort findet der Autor besonders prägnante Formulierungen: «L'Italia ha il grande merito di aver inventato l'Italia e la grande colpa di aver inventato quelli che ci vanno» (45, ähnlich auch 147). Denn – so mit Blick auf einige neuere, dem sogenannten «Regietheater» verpflichtete Inszenierungen: «Chi indossa quei costumi favolosi sono gli italiani di sempre, siamo noi» (13).

Nach drei einführenden sind insgesamt zehn Kapitel einzelnen Opern gewidmet: *Stiffelio*, den drei Erfolgsstücken *Rigoletto*, *La traviata* und *Il trovatore*, dann den letzten sechs Bühnenwerken ab *Un ballo in maschera*. Dabei gelingt Mattioli vor allem im dichter geschriebenen ersten Teil manche bedenkenswerte Beobachtung. Für *Il trovatore* weist er auf das dramaturgische Prinzip, das am Ende jedes einzelnen Bildes bereits den «suspense» des weiteren Verlaufs aufscheinen lässt: «il sipario cala sempre su un punto di domanda» (82f.).

Ein der Forschung affiner Rezensent kann nicht umhin, zwei Ungenauigkeiten zu vermerken: Verdis Schutzbehauptung, er sei von Scribe

über die Vergangenheit des Librettos zu *Les vèpres 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